



*PICADERO*



INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO

07



# La Fiesta

Síntesis de  
**Renovación**  
a Orillas  
del Atlántico



**Dramaturgia:**

Mauricio Kartun  
Luis Cano

Nuevas propuestas de **El Periférico de Objetos**

**Stephan Suschke:**

Buscando a Bertolt Brecht

**Patrice Pavis:** La crítica teatral

**Cine y Teatro:** un recuerdo para Oscar Fessler

Adhemar Bianchi - Ricardo Talento:  
**el teatro comunitario**



UN PLAN DE EXTENSIÓN  
QUE INTEGRA A TODO EL PAÍS

El Instituto Nacional del Teatro se encuentra implementando una serie de Actividades de Extensión que se desarrollarán en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en distintas provincias argentinas y también en algunos países limítrofes. Es intención del INT ampliar la proyección de sus tareas y por eso está encarando la creación de la Editorial Inteatro, fortaleciendo su área de comunicación a través de programas de radio, televisión y videoconferencias y promoviendo proyectos ligados con áreas como Teatro Social y Teatro en la Educación.

Es de destacar que a la vez continúan en toda la Argentina, el Plan de Fomento —que incluye Asistencias Técnicas de Fomento, Desarrollo y Perfeccionamiento— como así también el Plan de Giras.

**El Instituto Nacional del Teatro, abre explícitamente su radio de acción al área social, en cumplimiento de líneas políticas generales orientadas desde la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.**

Al hacerlo, pretende acompañar, con el vigor de su estructura territorial y la pertinencia de su jurisdicción, procesos ya iniciados en diversos ámbitos por organizaciones del tercer sector que, desde tiempo atrás, bregan por encarar los distintos problemas sociales en base a la comprensión y a la solidaridad.

De esta forma, el INT, a través de las resoluciones de su consejo de Dirección, asume su compromiso ante una realidad que requiere la colaboración de todos.

Dentro de ese marco se organizó junto con la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y el Sedronar (Secretaría de Programación para la Prevención de la Drogadicción y la Lucha Contra el Narcotráfico) con la colaboración de ARGENTORES, un Concurso de Proyectos Teatrales, destinado a jóvenes de hasta 35 años. El tema, **Teatro por la vida 2002**, estuvo vinculado al fenómeno social de las adicciones.

A través de un Convenio con la Casa del Teatro y el PAMI se concretó la realización del Festival **La Tercera Edad al Teatro – Proyecto Roberto Arlt 2002**, que se está desarrollando en distintas salas de la ciudad de Buenos Aires. Participan de la experiencia un total de 22 espectáculos, con actores y directores de la Tercera Edad, que trabajan en Centros de Jubilados porteños.

El Instituto Nacional del Teatro acaba de crear la **Editorial Inteatro**, un espacio a través del cual se publicarán distintas colecciones que incluirán obras teatrales, ensayos de investigación, cuadernos de divulgación sobre temas específicos y también manuales técnicos referidos a la temática Teatro y Educación.

Como parte de este proyecto se editó **Narradores y Dramaturos** (incluye los encuentros realizados, en octubre de 2000, en el Teatro Nacional Cervantes y el Teatro del Pueblo del que participaron Juan José Saer–Mauricio Kartun; Ricardo Piglia–Ricardo Monti; Andrés Rivera– Roberto Cossa). La obra se presentó en el Festival Internacional de Teatro MERCOSUR, de Córdoba.

Se publicarán **El teatro, qué pasión!** de Pedro Asquini, **Teatro Breve**, obras ganadoras del Concurso Nacional de Obras de Teatro 2002, en homenaje a Teatro Abierto, **Personas y Personajes del Teatro Argentino**, del investigador Luis Ordaz, **Obras Completas** de Alberto Adellach, Cuatro piezas del autor neuquino Alejandro Finzi y el primer cuadernillo de una serie temática denominado **La dirección teatral en la Argentina**.

A través de un Convenio firmado entre el Instituto Nacional del Teatro y Canal 7 comenzó a emitirse mensualmente el programa **Ciclo de Teatro y Televisión 2002**. Hasta ahora se ofrecieron **Las de Barranco**, de Gregorio de Laferrère (con un elenco encabezado por María Rosa Gallo, Tony Vilas y Beatriz Spelzini La puesta en escena corrió por cuenta de Julio Baccaro) y **Nuestro fin de semana** de Roberto Cossa, según la puesta de Hugo Urquijo, que se estrenó en esta temporada en el Teatro Nacional Cervantes.

Próximamente se verán **Los Mirasoles** de Julio Sánchez Gardel, en la puesta que el tucumano Manuel Maccarini concretó con el grupo Martín Pescador, de Catamarca, y **Postales argentinas** de Ricardo Bartis en la puesta del grupo La Libélula, de Mendoza. La dirección pertenece a Claudio Martínez.

A partir de un Convenio con el CFI (Consejo Federal de Inversiones) el INT está organizando un plan de actividades de educación a distancia. La primera está concretándose con el dramaturgo Mauricio Kartun, quien dicta un **Seminario de dramaturgia sobre un escenario virtual: Breviario de arte y oficio para la escritura teatral**.

Durante la transmisión se conectan Capital Federal con Mendoza (Mendoza), Trelew (Chubut) y Paraná (Entre Ríos).

De esta manera va cumpliéndose la segunda etapa de un Plan de Extensión que comprende a todo el país y que se verá ampliado en los próximos meses.

José María Paolantonio  
Director Ejecutivo  
Instituto Nacional del Teatro



staff

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dr. Eduardo Duhalde

Secretario de Cultura

Sr. Rubén Stella

Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro

Dr. José María Paolantonio

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 N°7  
SEPTIEMBRE/OCTUBRE 2002

PICADERO

Revista Bimestral del Instituto Nacional del Teatro

Editor Responsable

José María Paolantonio

Directora

Marta Barnils

Secretario de Redacción

Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación

C. Barnes – A. Robles – J. Barnes

Corrección

Teresa Calero  
Raquel Weksler  
Elena del Yerro

Fotografías

Magdalena Viggiani, Gabriel Orge, Carlos Furman, Margarita Fuentes, Agencia Telam, Teatro Gral. San Martín de Buenos Aires

Dibujos

Oscar Ortiz

Colaboran en este Número

Leila Abbá, Fausto Alfonso, Gabriela Borgna, Julio Cejas, Alejandro Cruz, Pablo de la Cruz Sabor, Andrea de los Reyes, Jorge Dubatti, Patricia Espinosa, Jorge Figueroa, Juan Carlos Fontana, Gabriela Halac, Cecilia Hopkins, Federico Irazábal, Miguel Passarini, Pedro Rosell, Edith Scher, Ernesto Torchia, Ana Woolf.

Redacción

Santa Fe 1235 – piso 7  
(1056) Ciudad de Buenos Aires  
República Argentina  
Tel: (54) 11 4815-6661 int.122

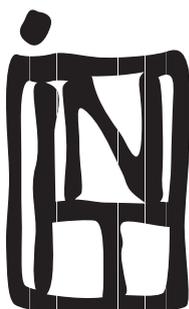
Correo electrónico

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

Impresión

Talleres Gráficos Del S.R.L.  
Humboldt 1803  
Capital Federal  
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.



INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

# Un acto de resistencia cultural



Escena de "La Masa Neutra" (Cdad. de Bs.As.)

Escena de "Ganado en pie" (Cdad. de Bs. As.)

MIGUEL PASSARINI / desde Rosario

*Entre el 23 de mayo y el 2 de junio la ciudad de Mar del Plata fue sede de la 17ª Fiesta Nacional del Teatro. Organizado por el Instituto Nacional del Teatro, con la colaboración de la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Buenos Aires y su par de la Municipalidad de General Pueyrredón, el encuentro permitió, una vez más, tomar contacto con las distintas expresiones del arte escénico argentino. En esta producción se ofrece un breve panorama de lo que aconteció durante los días de la Fiesta.*

"El teatro es una construcción de sueños", dijo el actor y director rosarino Norberto Campos al tiempo que recibía, de riguroso overol azul y como un verdadero laburante, el Premio Nacional a la Trayectoria, durante la inauguración de la 17ª Fiesta Nacional del Teatro. Su afirmación fue casi un emblema.

De la Fiesta participaron 35 elencos de todo el país. Ocho salas de la ciudad concentraron alrededor de 50 funciones, con una importante aceptación del público marplatense. Doce mil espectadores participaron del encuentro teatral más importante del país.

Austeridad es la palabra que mejor definió la última edición de la fiesta que, por diversas razones —en particular por el desastre económico que aún atraviesa el país— vio postergada su fecha de arranque en varias ocasiones, por lo que, su concreción, bien podría definirse como un verdadero acto de resistencia cultural.

La fiesta dejó planteados, como viene sucediendo en los últimos años, algunos interrogantes con respecto a cuál es el teatro que se produce en el país. Se vieron expresiones imbuidas por estéticas porteñas pero adaptadas a otras propias, lo que dio como resultado productos híbridos. En otros casos, ciertas improntas de una teatralidad propia, la de "origen", al confrontarse con las de aquellas provincias llamadas "centrales", resultaron, en la mayoría de los casos, fuera de tiempo y vacías de sentido.

Sin embargo, la primera meta planteada por el INT tiempo antes del anuncio de la Fiesta, de "no dejar vacíos los espacios ya ocupados", parece haberse cumplido.

Como en ediciones anteriores entre las propuestas más fuertes se destacaron Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe, a las que se sumaron en esta oportunidad, otras del Chaco, Tucumán, La Pampa y Río Negro.

**Ganado en pie (Transfiguraciones del sentimiento patriótico)**, la obra que el director cordobés Paco Giménez (La Cochera), montó con el grupo porteño La Noche en Vela, que participó por la Región Centro, y en representación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, fue una acertada elección para dar comienzo al encuentro.

El espectáculo es un collage barroco que refleja el estilo de trabajo de Giménez. Se trata de un ensayo de interpretación sobre la vida y los íconos gauchescos de la Argentina, a partir del libro de Ezequiel Martínez Estrada, **Muerte y transfiguración de Martín Fierro**.

**Ganado en pie** dispara, desde algunas referencias de la poética gauchesca, hacia la más disparatada e irreverente multiplicidad, rompiendo con los mitos intocables, y satirizando todo, incluso aquello que para algunos puede resultar incómodo.

Por la ciudad de Buenos Aires, además, participó **La masa neutra**, de Jorge Sánchez, a cargo también de la dirección, con los irreprochables trabajos de Horacio Marassi, Rubén Panunzio y Alejandro Vizzotti. En la obra aparecen remarcadas ciertas dudas acerca de lo desconocido, de lo que puede estar oculto en alguien que llega para modificar lo existente. Se trata de una gran parodia de lo cotidiano, sostenida por un compendio de actuaciones de antología.



Escena de "Perurimá" (Santa Fe)

La región Centro Litoral estuvo bien representada por las rosarinas **Almas fatales (melodrama patrio)**, de Juan Hesell; el infantil **Perurimá**, del grupo La praxis briosos... con dirección de Raúl Saggini, y **Purolope** (versión libre de **Fuenteovejuna**, de Lope de Vega), del reconocido grupo Cirulaxia Contra-Ataca, de Córdoba.

**Almas fatales** es un trabajo que busca un nuevo registro actoral: el del melodrama que sugiere el título, pero llevado a un extremo donde ciertas acciones se sustentan en la violencia y lo siniestro. La acción muestra la sinuosa relación entre lo público y lo privado, la política y el sexo.

Estos datos sirvieron de excusa a Hesell para describir desde la escena una historia que, si bien incorpora elementos reales, utiliza la ficción como soporte para la creación de su estructura dramática.

**Fondo negro. Los Lugones**, de Eduardo Muslip, fue el texto disparador que posibilitó hablar de la sordidez de un momento de la crónica familiar de los Lugones, en los años 30. En un pequeño departamento se cruzan los tres personajes: el padre (un escritor consagrado y aliado al poder), su amante (una maestra que quiere asegurarse el mismo poder y está dispuesta a todo) y el hijo del escritor, peligrosamente ligado a las actividades parapoliciales.

Por su parte, **Perurimá (como Pedro por su casa)**, con dirección de Raúl Quico Saggini, resultó una acertada y colorida recreación del personaje Pedro de Urdemales, de los cuentos de Velmiro Ayala Gauna. La propuesta, y no es un dato menor, tiene como principal condimento el hecho de que, desde todos los aspectos de la producción, está pensada para todo público, independientemente de que en general se represente para niños, lo que lleva a que su visión revista un interés particular. El espectáculo cuenta con calificado vestuario, escenografía y maquillajes, inspirados en la obra pictórica de Florencio Molina Campos.

De Río Negro llegó el dinámico y portentoso **Kasalamanka.com**, un espectáculo que básicamente se destacó por su sana intención de encontrar una nueva forma de expresión, partiendo de técnicas circenses.

Se trata de una experiencia con un texto mínimo, apoyada en la música y las imágenes. Ellas resultan disparadores de un discurso que intenta resignificar lo tecnológico, propio del momento que se vive. El espectáculo transita entre la sencillez y la frescura del trabajo del clown, pasando por la sofisticación de una propuesta donde la tecnología —en particular la luz— sirve de soporte para crear nuevas dimensiones de la imagen, terminando en la acrobacia aérea, pensada a partir de un

profundo sentido poético, un elemento que el grupo ha incorporado en los últimos años, avanzando en el estudio de las potencialidades de la altura y el movimiento.

**Kasalamanka.com** dosifica humor con denuncia y disparate con ternura, utiliza una poética vertiginosa y apunta siempre al humor pero sin dejar de lado la reflexión.

#### EL CENTRO VISTO DESDE LAS MÁRGENES

Entre las producciones que tomaron una obra generada en el "centro" se destacó Tucumán con su versión de la obra, **Del maravilloso mundo de los animales: los cordeiros**, de Daniel Veronese, a cargo del grupo de teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Tucumán, con dirección de Patricia García.

Si bien la pieza, como otros textos de Veronese, muestra cierto hermetismo, el grupo encontró algunos elementos que le permitieron hacer propia la historia, aportando datos de una realidad cercana, tanto desde la composición de los personajes como desde el tratamiento formal.

También se destacaron una perturbadora versión de **La casa de Bernarda Alba**, a cargo de Actores Unidos, del Chaco, (ver recuadro) y un extraño y breve monólogo, extraído de **Rosas de sal**, de Jorge Paolantonio, titulado **Julia Brandán**, del grupo Clavero, de Misiones.

Por su parte, Mendoza mostró una versión de **La mandrágora**, de Nicolás Maquiavelo, con un destacable desempeño de muy jóvenes actores, a cargo del grupo Mentitas, con dirección de Baby Chiófalo. También de Mendoza, el grupo La Libélula presentó una versión con ciertos elementos destacables de la siempre vigente **Postales argentinas**, de Ricardo Bartís.

A las mencionadas se sumó la poética folclórica de **Los mirasoles**, de Julio Sánchez Gardel, de Catamarca, con dirección de Manuel Maccarini. La puesta resultó un verdadero homenaje al género y a su autor, de parte de Martín Pescador, un grupo que lleva 25 años de trabajo en su provincia y que eligió resaltar las claras referencias de un teatro indiscutiblemente propio.

Es decir, la centralidad volvió a dar batalla, aunque hubo algunas sorpresas: obras que mostraron una gran solidez técnica, algunos buenos actores y algunas elecciones interesantes, en el marco de una Fiesta donde las lecturas se hacen complicadas a la luz de una oferta copiosa, de múltiples significados y búsquedas estéticas que, frente a procesos de abordaje tan disímiles, hacen que las comparaciones resulten, en cierta forma, absurdas.



Escena de "Julia Brandán" (Misiones)

### CLÁSICOS DUPLICADOS

Propuestas que recuperaron clásicos, trabajos que pueden enmarcarse dentro del llamado "nuevo teatro argentino", y experiencias de fuerte impronta regional, convivieron durante el encuentro. En el caso de los clásicos, dos fueron revisitados por partida doble: hubo dos versiones de **La casa de Bernarda Alba**, de Federico García Lorca; y dos de **Fuenteovejuna**, de Lope de Vega.

Es extraño, aunque no descabellado, pensar en la posibilidad —no es la primera vez que sucede— que Bernarda, Angustias, Poncia, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela, es decir los reconocibles personajes de **La casa de Bernarda Alba**, bien podrían ser mujeres—hombres, encerradas en su soledad y de riguroso luto, tal y como el poeta advierte a través de los tres actos de la obra. Al igual que lo sugiere el texto, aparece en esta versión del Chaco, de nombre homónimo, a cargo del grupo Actores Unidos, con dirección de Marcelo Padellín, la intención de mostrar una especie de álbum fotográfico de esta tragedia familiar, respetando el texto en su totalidad pero pensando, desde la construcción de los espacios y de los personajes, una nueva posibilidad de contar una historia tantas veces narrada.

El hecho es que aquí las mujeres son hombres que interpretan a mujeres, manteniendo en cierta forma algunos rasgos de su masculinidad; es decir, no parodiando a estos lúgubres y hasta patéticos personajes, sino construyéndolos desde una mirada impiadosa.

La puesta, por momentos verdaderamente sorprendente, cruza elementos convencionales con recursos del teatro de objetos y del teatro danza, creando a la vez un fuerte lenguaje de imágenes.

No ocurrió lo mismo con la por momentos pretenciosa **Ranas sin lengua**, versión de la misma obra, también del Chaco, a cargo del grupo Ugokali Teatro, con dirección de Gladis Gómez. Un dispositivo escénico complicado, que intentó graficar un encierro que ya es casi un manifiesto desde el texto, y actuaciones algo desperejadas, no alcanzaron para redondear un planteo donde se podían ver algunas buenas intenciones.

También hubo dos versiones de **Fuenteovejuna**. **Purolope**, un trabajo del siempre interesante grupo cordobés Cirulaxia Contra-Ataca, inspirado en el clásico de Lope de Vega. Cirulaxia parte de la pieza original de Lope de Vega, que narra la rebelión del pueblo contra un tirano luego de que éste abusa sin piedad de las mujeres del lugar, pero trasladan la historia a una colmena (haciendo un juego de palabras entre ovejas y abejas).

El grupo propone, con humor, una corrosiva crítica al poder, a la deshumanización, e incluso a la pérdida del sentido poético, sostenido, en este caso desde la escena, por la presencia de una musa que se espanta ante tanta "permissividad" con un texto supuestamente sagrado. Este trabajo, como los anteriores del grupo, rompe, a partir de la utilización de nuevos lenguajes, con la idea de un texto clásico, rígido e imperturbable.

Su contrapunto estuvo en la lectura que, de la misma obra, hizo el grupo riojano Kamar, Teatro de la Luna, con dirección de Daniel Enrique Acuña Pinto. La compañía eligió como recurso estético el teatro ritual, utilizando sólo elementos naturales o provistos por el actor, atravesando el texto con pasajes de contundente denuncia y utilizando la metáfora como procedimiento.



Escena de "Fuenteovejuna" (La Rioja)

### TANGOS DE LA PAMPA

Bien podría definirse a **Tango nómada**, del pampeano Silvio Lang, como "lo nuevo", en el marco de una Fiesta de propuestas eclécticas y radicalmente opuestas entre sí. Con el espectáculo, que se reveló como una rara mezcla que pivotó sabiamente entre una estética propia y otra deliberadamente porteña, Lang logró sorprender.

Destacado en algún momento por la crítica porteña como uno de los nuevos *enfant terrible* de la escena argentina, Silvio Lang, con apenas 22 años, es sin duda un verdadero exponente de lo que puede llegar a venir. Con una producción que arrancó cuando apenas tenía 16 años, el director resolvió hace un año retornar a La Pampa y producir desde su lugar de origen, dejando de lado la posibilidad de quedarse en Buenos Aires, donde trabajó, a lo largo de tres años, en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

**Tango nómada** es el título de la propuesta que presentó en Mar del Plata, un espectáculo verdaderamente inclasificable pero interesante en un planteo que se sostiene por una búsqueda estética que no reniega de nada, sino que, por el contrario, se sustenta en disciplinas tan diferentes como la actuación, el canto y la acrobacia, sostenidas por ráfagas del expresionismo, el pop y el *kistch*.

El trabajo, que también integra elementos de la danza, está interpretado por Edith Gazzaniga y María José Jerónimo. La propuesta confronta teatro y danza con letras de tangos de las décadas del 20 y del 30 —único soporte textual dramático—, que son interpretados en vivo por una de las actrices, pero que, extrañamente, están cruzados desde lo estético con el pop de los 70.

La acción transcurre en el interior de una casilla rodante irremediablemente detenida en medio de La Pampa. En ese espacio, por momentos hermético, y en otros más aireado, una trapecista y una bailarina confrontan sus deseos en un micromundo que poco a poco las devora, independientemente de un afuera donde los límites parecen no existir.

Aquí, la única palabra es la palabra cantada, o como dice Lang, "palabra en movimiento", haciendo de esta propuesta un verdadero hallazgo.

Creado en 1987, el grupo Andar transitó distintas técnicas y experiencias como títeres, clown, murga, trabajos institucionales y piezas teatrales. Así, representó a su provincia en fiestas provinciales y nacionales de teatro y títeres.

### LA NECESIDAD DE AUNAR CRITERIOS

Entre las actividades paralelas de la Fiesta, CRITEA —Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina— montó un taller de crítica en el que se analizaron los espectáculos presentados diariamente. Entre los asistentes apareció la necesidad de una devolución "inmediata" a sus propuestas, el deseo de encontrarse con una respuesta a preguntas latentes ante el fenómeno de "mostrar" un producto en una realidad superadora y un público que no les pertenecía.

De este taller —y de otras charlas generadas entre los periodistas participantes—, que con el correr de las jornadas fue encontrando el verdadero sentido de su constitución, surgieron propuestas que intentan promover la reflexión sobre el modo en que está planteada actualmente, en términos formales, la Fiesta Nacional, único encuentro que muestra el estado de situación del teatro argentino.

Entre otras cosas, se habló acerca de la dificultad de mirar un conjunto de propuestas en las que no puede leerse un criterio claro de selección, coincidiendo en la necesidad de constituir un comité de selección, renovable cada año.

También se planteó la necesidad de recuperar, para próximas ediciones, la presencia, entre las actividades paralelas, de talleres para actores; en particular, de entrenamiento en diversos aspectos que competen a la formación.

Se discutió acerca de la necesidad de un acercamiento de los elencos a las nuevas dramaturgias, propuesta que, por otra parte, surgió de la demanda de los artistas de encontrarse con ciertos referentes del llamado "nuevo teatro argentino". La intención es aproximarlos a una realidad que en muchos casos desconocen pero que promovería, con la participación directa de algunos de los referentes, un acercamiento con esa nueva expresión.

La Fiesta del Teatro es, año tras año, un espacio para la reflexión, la confrontación y la aceptación de que los hechos artísticos están siempre ligados al contexto en el cual son concebidos. Acerca de esa realidad ya no parece haber dudas.



Escena de "Tango Nómada" (La Pampa)



# Desde Tucumán

# Los corderos

## de Daniel Veronese



MARGARITA FUENTES

Patricia García

JORGE FIGUEROA / desde Tucumán

La puesta de la obra de Daniel Veronese, **Del maravilloso mundo de los animales: los corderos**, fue una de las más destacadas en la Fiesta Nacional del Teatro, pese a que “cuando leímos el texto por primera vez no lo entendimos”, según contaron la directora Patricia García y los integrantes del Grupo Universitario de Tucumán.

Es que, si desde el texto se propone una dramaturgia desestructurada, con una acentuada fragmentación; un relato que de a poco va componiéndose y descomponiéndose, la puesta misma no puede sino plantear un desafío mayor. Tal vez por ello, en un proceso de asociaciones, el trabajo de dirección se desarrolló a partir de la construcción de imágenes y la utilización de objetos, a los que luego se fue incorporando el texto.

**Del maravillosos mundo...** se presentó en Tucumán, Salta y luego en Mar del Plata. En cada una de estas representaciones la preocupación por el espacio fue determinante. No por casualidad los franceses —entre casa— denominan a la instalación *mise en scène*, estableciendo un cruce directo entre las artes visuales y el teatro, por si acaso alguien todavía duda de la desaparición de los géneros.

Con dirección de Patricia García el elenco del Grupo Universitario de Tucumán estuvo integrado por Gastón Courtade, Rosendo García, Carina Morales Estrada, Daniela Canseco y Hernando Migueles.

### COMO UNA DROGA

“Creo que el teatro es un camino de ida, como la droga, una vez que entrás ya no volvés. El que hizo teatro o lo gozó como espectador, siempre continúa, o retorna; hay gente que desaparece por un tiempo, por cosas de la vida, pero reaparece en algún momento. Una vez que lo probaste, lo elegís para siempre”.

Patricia García lleva dirigidas 16 obras, y ha integrado diferentes grupos de trabajo. Ha actuado como jurado en diversas oportunidades, y fue delegada provincial del Instituto Nacional del Teatro. Pero además, comparte su tiempo en el escenario con la docencia, en la Facultad de Artes.

“El teatro te produce un placer enorme; no sé si es un vicio, lo disfruto mucho... cuando leo una obra, cuando la empiezo a imaginar, cuando veo o escucho las propuestas de los actores, todo este proceso me causa placer, aunque siempre trato que la puesta no tenga un fuerte sello del director”.

– **Hablás de placer, pero dirigir, actuar, para alguna gente es una experiencia traumática.**

– El proceso es totalmente placentero. Cuando tomás contacto con la obra, estás allí, y empezás a imaginar cosas. He llegado a ensayar doce horas sin sentir el paso del tiempo. El sufrimiento aparece cuando llega el público, cuando asoma la mirada del otro y no sabés cómo va a funcionar lo que hiciste. En realidad, uno nunca sabe cómo funcionará, aunque hagas una apuesta más o menos comercial o apuntes a un determinado público. Nunca tendrás seguridad sobre el resultado. Hay trabajos que son muy buenos y no trascienden.

– **¿Y entonces?**

– En definitiva, el teatro es, como decía Grotowski, un actor, el espacio y el público, y para eso trabajamos. Cuando se concreta el hecho teatral aparece una gran ansiedad. Me gusta escuchar lo que dicen los otros, lo que te devuelve la gente, y para eso son mejores los enemigos que los amigos.

– **¿Cómo te iniciaste en la dirección?**

– Fui fluctuando de un grupo a otro y en uno de ellos empecé a trabajar puestas en escena a partir de libros que leíamos. Eso me daba la posibilidad de crear una especie de guión. Era un juego que se construía en la acción. Llevo dirigidas 16 obras, algunas más conocidas que otras.

### EL TEATRO DEBE MOVILIZAR

– **¿Hay un gusto especial por ciertos autores?**

– Después de esas primeras experiencias hice teatro para niños, allí experimenté mucho. Luego me ocupé de la nueva movida de autores contemporáneos. Ellos me interesan. Buscaba materiales que tuvieran que ver con lo que

Escena de "Los corderos"



me pasaba. Me enganché con los autores de los 90 (Rafael Spregelburd, Daniel Veronese) y ahora trabajo sobre los que corresponderían más al 2000, como Luis Cano. Esos dramaturgos me gustan mucho, me fascinan, me atraen. Me siento muy representada con lo que dicen; están afirmando cosas que nos interesan y movilizan. El teatro tiene que movilizar, tiene que comunicar, tiene que expresar y el público no se puede ir como si nada hubiera sucedido. En una buena obra tiene que pasar algo...

– **Hay momentos en la puesta del texto de Daniel Veronese en los que el público se queda desconcertado...**

– Me gusta que eso ocurra, creo que no hay que ser complaciente con el público. De pronto, ese vacío o incertidumbre, son provocadores. ¿Qué más querés que te muevan a tratar de llenar esos espacios que parecen vacíos o a completar sentidos? Esas cosas movilizan al espectador internamente.

– **En el texto de *Los corderos*, no hay precisiones, la obra abre como una multiplicidad de sentidos. Como directora ¿te propusiste trabajar y agregar sentidos?**

– Lo primero que hice fue completar mi propio sentido. Aclaremos: los actores completan la obra con un determinado sentido que por ahí el espectador nunca imaginó que podría ser. Y el director también lo hace. Pero sin embargo, hay cosas que superan a todo lo que nosotros podemos haber completado, y tiene que ver con el hecho estético en sí. Es que la obra también habla por sí misma.

– **¿Qué ocurrió concretamente con el texto de Daniel Veronese?**

– Lo leímos y no lo entendimos. Lo volvimos a leer y tampoco fue comprendido. Pero luego, en la acción, aparecieron los sentidos y eso nos permitió reanalizarlo. Esto también nos sucedió con textos de Rafael Spregelburd. Luego en la acción van apareciendo un montón de signos, de elementos, que completan esos sentidos. En oportunidades, a esos signos los refuerzo, pero otras veces los encubro, para ver qué pasa con el texto. No creo en el espectador pasivo, creo que debe ser muy activo. Nadie va ingenua-

mente al teatro. El espectador va a escuchar o a ver algo que le interesa. Cuando empezamos a improvisar, a ensayar, a buscar los nexos internos de los personajes, vimos que todo estaba dentro de la obra, como subyacente. Lo interesante fue descubrir que muchas cosas que nosotros creíamos que no tenían ni pies ni cabeza, estaban muy claras, y a los personajes les pasaban directamente en la acción... Cuando el actor ponía el cuerpo comenzaba a funcionar algo mágico.

– **¿Cómo fue la recepción del trabajo?**

– Creo que el balance es óptimo. Tuvo mejor recepción fuera de Tucumán, se le dio mayor importancia, porque fue mirado desde otro lugar. En Mar del Plata fue analizada en un encuentro de críticos y eso nos aportó mucho. Esas experiencias deben generalizarse y comenzar a existir también aquí, en Tucumán. En ese encuentro hubo una variedad de miradas y eso me aportó una cierta solidez.

#### EMOCIONAR

– **Actualmente se advierte entre los teatristas como una urgencia por poner y reponer en escena comedias y metáforas divertidas. Suena como una voz de mando que ordena algo así como "demos un poco de alegría".**

– Últimamente hicimos *Cucha de almas*, de Rafael Spregelburd, que es una comedia muy cruel donde se asesina a toda una familia. Era una comedia durísima. En particular no me preocupan los géneros. Actualmente estoy haciendo un híbrido, *Jaymuchis*. Me preocupa qué es lo que se dice y cómo se lo dice. Me propuse emocionar, porque creo que la gente necesita volver a la emoción, a las utopías. Mario Vargas Llosa dice que las utopías causan mucho daño, pero también te sirven para moverte todos los días.

– **En definitiva no te interesa que la gente se divierta.**

– No quiero que la gente se divierta y la pase bien, quiero que viva un momento en el que le pasen cosas, que se emocionen, que puedan reflexionar. Apuesto a que el hecho teatral no sea un simple momento. Con *Jamuychis* aposté

a un texto poético que es un canto a la vida. Estamos en un *Titanic*, nos hundimos, pero tiremos algunas sogas, salvémonos a partir del afecto.

#### TRABAJO DE DIRECCIÓN

– **¿Como directora hacés valer tu autoridad?**

– No soy autoritaria. Llevo el texto a un ensayo y empiezo a provocar a los actores, con imágenes o asociaciones. A veces llevo pinturas, fotografías. El texto de Veronese lo trabajé mucho a partir de una foto de color sepia, y fragmentando todos los elementos del espacio, de la historia... todo estaba roto... imágenes, asociaciones y estímulos, y el texto, por supuesto.

– Primero que nada, tengo que aclarar que trabajo con actores, gente que ya ha hecho un recorrido, es decir, pueden entender cosas que uno tira como disparador. Ahora, en *Jamuychis* tengo una escena que era bajo la nieve... pero aquí en Tucumán no hay nieve. Por eso nos pusimos a jugar con varios elementos, hasta que encontramos uno que nos dio el efecto que buscábamos.

– **¿Y qué sucede si no son buenos actores?**

– Trabajo mucho con la voz y la presencia. En *Jamuychis* trabajé mucho la espalda; en el teatro Noh, los japoneses están de espaldas pero ése es un modo de estar presentes. Todos los actores tienen una particularidad y un tono; no desecho ninguno. Algunos pueden tener más dramatismo, histrionismo... lo que uno tiene que hacer es descubrir cuál es el sonido que toca cada actor. Cuando querés forzar obtenés malos resultados; si trabajás con lo que cada uno tiene como potencial, ese actor se podrá lucir.

# Nuevos referentes del teatro mendocino



Escena de "Postales argentinas"



## FAUSTO ALFONSO / desde Mendoza

Desde hace un tiempo, el grupo teatral La Libélula, capitaneado por Claudio Martínez y Adriana Gigena, se ha transformado en una factoría teatral frente a la cual público y crítica exhiben sobrados gestos de aprobación. El elenco monta entre cinco y ocho producciones por año y congrega a casi 30 personas, entre intérpretes y técnicos. Su fuerte, coincide la mayoría, son los espectáculos infantiles. Pero la memorable puesta de **Rojos globos rojos**, de Eduardo Pavlovsky, y el elogiado éxito de **Postales argentinas**, de Ricardo Bartis, obligan a profundizar la atención.

La Libélula, que surgió en 1992, debe su nombre a una antigua leyenda que asocia al bicho en cuestión con las buenas noticias. En las zonas desérticas, comunes en el paisaje cuyano, la presencia de una libélula anticipa la aparición del agua. Para Martínez, la llegada de actores a cualquier sitio supone, también, el arribo de buenas noticias. Previamente, Claudio Martínez había dirigido los elencos Marjal y Kenune, que montaban espectáculos para adultos y chicos, respectivamente. Entre las últimas puestas de La Libélula figuran **Agosto, Hasta que la vida nos separe** y una versión para niños de **Romeo y Julieta**, de William Shakespeare. Esta última, planteada desde una ambiciosa producción que motivó a miles de mendocinos a trasladarse hasta el teatro.

Por su parte, el actor y director Baby Chiófalo es una de las cabezas del Equipo Teatral Mentitas. La otra es Miguel Calderón, gracias a quien Baby se interesó por el teatro, luego de haber estado por años asociado exclusivamente a la actividad musical. Mentitas surgió en el marco de los talleres que Calderón y Chiófalo (que también comparten el grupo La Ventana) implementaron en 1998 en la Universidad Tecnológica Nacional – Regional Mendoza. El primer trabajo del equipo fue **La obra de arte**, sobre texto de Anton Chéjov. Una seductora comedia que mereció múltiples elogios y en la que Chiófalo ya dejaba bien definida una de las líneas rectoras de su trabajo: la precisa compaginación musical como determinante del ritmo y la atmósfera a conseguir. En **La mandrágora** –segunda entrega de Mentitas– tal característica se expone abiertamente y el resultado es altamente satisfactorio. La puesta ha merecido varios premios locales y regionales y se ha convertido en un fenómeno de convocatoria de público.

*Los directores Claudio Martínez y Baby Chiófalo representaron a Mendoza en la Fiesta Nacional. Sus propuestas fueron "Postales argentinas", de Ricardo Bartis, y "La mandrágora, el engaño", versión de la pieza de Nicolás Maquiavelo, respectivamente. Transformados en referentes de la actualidad teatral mendocina, arriesgan aquí sus opiniones sobre la Fiesta e intentan definir por dónde pasan sus ideas escénicas.*

En la última Fiesta Nacional, Chiófalo llegó con su **Mandrágora**; en tanto que Martínez hizo lo propio con sus **Postales argentinas**.

– **¿Cómo evalúan su participación en la Fiesta Nacional?**

**Claudio Martínez:** Los festivales siempre sirven para confirmar cosas. Nosotros tuvimos una devolución muy calificada, lo que nos confirmó los aciertos del espectáculo. Pero la Fiesta también nos sirvió para confirmar que el teatro mendocino independiente pasa por un muy buen momento. Allá teníamos la responsabilidad de mostrar un nivel, porque representábamos a muchas propuestas, a la provincia. Por otro lado, me llamó la atención el grado de desarrollo del teatro para chicos; incluso vi más búsquedas que en el de adultos. Creo que quienes hacen teatro para chicos se están asociando a otras técnicas y utilizando nuevos lenguajes, como para satisfacer a los chicos, que cada vez están más ávidos. Que en la Fiesta participen espectáculos infantiles me parece super valioso.

**Baby Chiófalo:** Para nosotros, el balance fue interesante. Era la primera vez que íbamos a un Nacional; no sabíamos qué iba a pasar. Cuando vimos el teatro que nos tocaba para actuar, la sala Piazzolla, enorme, nos queríamos morir. Porque el teatro de la gestualidad, que es la propuesta de **La mandrágora**, en una sala tan grande se pierde. Pero nos fue excelente. Aparte, vimos mucho teatro; parte del elenco participó en talleres... Lo aprovechamos. Durante el desmontaje, nos sorprendieron muchos conceptos. No sé... uno a veces se echa a menos. Pero si hay aciertos, se debe a un trabajo que es de todos los días.

– **¿Qué los entusiasma de la Fiesta Nacional?**

**C.M.:** **La masa neutra**, de Capital Federal; el grupo Andar, de La Pampa; **La mandrágora**; y **Los mirasoles**, de Catamarca. Me gustó mucho, también, que desde el interior se mostrasen distintas concepciones del naturalismo. Me interesó esta vuelta, quizás sin querer, a su revalorización. En lo infantil, me gustó mucho **Perurimá**, de Santa Fe. Me pareció muy cuidado.

**B.Ch.:** A mí también me gustó mucho **Perurimá**; y me interesó **Kasalamanka.com**, de Río Negro.

– **Claudio, ¿cuál fue el acierto más importante que confirmaste con Postales argentinas?**



Escena de "La mandrágora, el engaño"



**C.M.:** El hecho de que se podía hacer una nueva versión de **Postales...** La obra es como un clásico de Buenos Aires que no hay que tocar, porque ronda el fantasma de Bartís...

– **¿Y tal fantasma realmente existe?**

**C.M.:** No sé si existe el fantasma. Pero la obra sí. Es poderosa. El texto me pareció interesantísimo. Porque detrás de ese tanguero, hay un argentino que muestra su realidad y la del país. Nosotros no tomamos como referencia lo que ya se hizo. Yo no vi la puesta de Ricardo Bartís. Sí la que se hizo en Mendoza hace algunos años, pero tampoco la tomé como referencia. Aparte, los textos no son tan descartables. Están para ser hechos. Nosotros estudiamos mucho la obra, investigamos. Intentamos, como siempre, que nos hiciese crecer. Creemos que el teatro te tiene que hacer ingresar a un mundo nuevo. Por ejemplo, nosotros no tenemos nada que ver con el tango; acá hay tonadas. Por eso fue un desafío; tenemos que imponer otra visión, otra postura, aunque la obra ya se haya hecho.

– **¿Cómo elegís a los actores?**

**C.M.:** Tengo la suerte de contar con muchos y buenos actores. No salgo a buscar, salvo en casos muy específicos. Por eso la elección es rápida. Creo que debe haber un entrenamiento específico para cada pieza. También creemos en la idea del más apto para cada rol y no en el hecho de que todos participen y contribuyan porque sí. Tampoco elegimos una obra para que actúen todos. Es al revés, elegimos la obra que nos gusta y luego vemos quién es el más apropiado para cada rol.

– **Baby, ¿cómo llega Mentitas a La mandrágora o La mandrágora a Mentitas?**

**B.Ch.:** Había que buscar un trabajo para el cierre de los talleres de la UTN. En principio, los Mentitas iban a hacer **El burgués gentilhomme**. Como material de lectura pasó una adaptación de **La mandrágora**, que no me gustó mucho. Pero me fui al original y me encantó. Encontré mucho contacto con la actualidad. Hoy veo todo muy medieval (aunque la obra es un poco posterior a ese período). Hay toda una relación de tipo feudal, en la que entra a jugar la tecnología, tapando con su brillo la gran oscuridad en la que estamos metidos. Finalmente, los Mentitas se fusionaron con gente de otro grupo de los talleres, Los Pingüinos, y comenzaron a ensayar **La mandrágora**, según ciertos

tipos de la Commedia dell'Arte, más algunas técnicas de clown y algunos aportes especiales para determinados personajes, como por ejemplo, el Calímaco, que se aproxima a un romántico de novela mexicana.

– **¿Qué es lo mejor que tiene el teatro mendocino actual y qué le está faltando?**

**C.M.:** Lo mejor que tenemos es la apertura de los grupos a la hora de trabajar. El hecho de que el actor participe de varios grupos y maneje muchos lenguajes. Hay mucha capacitación, en escuelas, en talleres... Está la posibilidad de hacer varias funciones, cosa que en otras provincias no se da. Y hay un público que puede hacer crecer el espectáculo. Nosotros llegamos a Mar del Plata con sesenta funciones de **Postales...** hechas. Lo que necesita Mendoza es recibir más grupos de otros sitios. Mendoza necesita un festival internacional o latinoamericano, como tiene Córdoba. Creo que la gente lo apoyaría. Hay algunos grupos y salas locales que están haciendo punta. Cajamarca, Argonautas, Gustavo Uano con el Festival del Este... Pero también nos hace falta estar más representados en Buenos Aires.

**B.Ch.:** Creo que en el trabajo del arte no hay casualidades. No es casual que Mendoza tenga tipos como Neira, Arrojo, Claudio, el *Tutuca* Castellani, González Mayo... Pero por otro lado, creo que hay grupos que están estancados y otros que se han inclinado por un teatro muy comercial, al que disfrazan de otra cosa. Mendoza es muy fuerte teatralmente, pero está en un período de transición. Desde Mentitas lo que tratamos de inculcar es el trabajo y el estudio diario. El actor debe hacerse preguntas, más allá de la presión del director; debe sentir libertad para crear sus propios métodos y ejercicios. Y debe entender al teatro como una forma de vida. Hoy a mí lo que más me gusta es lo que hace Walter Neira. Me identifico con eso, aunque cuando era más chico no. En su trabajo también veo algo de esa transición que digo. La idea de hacer **La edad de la ciruela** de Aristides Vargas y **Cucha de almas**, de Rafael Spregelburd, es un indicio y también una evolución en el director.

– **¿Pueden caracterizar el estilo de sus grupos?**

**C.M.:** No queremos encerrarnos en una estética. Eso sin dudas nos haría crecer, pero nos anularía el factor sorpresa

con respecto al público. Con **Postales argentinas** nos metimos en otra poética que nada tenía que ver con lo que veníamos haciendo. Nuestra pretensión es ser un grupo de producción teatral. Mientras más aprendemos, más crecemos. No somos un grupo de experimentación. Queremos tener un contacto fluido con nuestro público. Mostrar y ver qué pasa. Apelar siempre al desafío.

**B.Ch.:** Más que un estilo tenemos una forma de trabajo, que tiene que ver con el rigor en puntos como la acción, lo musical, lo acrobático, el movimiento casi coreográfico. Cuando estudiaba en la Escuela de Teatro, me impactó mucho Meyerhold y su teoría de la Biomecánica donde se mezclaba lo pantomímico, lo burlesco y lo musical. Creo que eso lo trasladé al trabajo con Mentitas. Como la influencia del cine. De cierto cine de humor, que se basa en la precisión del gag (Buster Keaton, Chaplin, Los Tres Chiflados); y de cierto cine que presenta de modo irónico a las instituciones y sus hipocresías, como pueden ser los films de Fellini o Pasolini. Pero más allá de mis influencias y admiraciones, en Mentitas cuenta el trabajo colectivo. Creo en la creatividad de mis actores y tengo un diálogo muy fluido con ellos. Cuando nos propusimos todo esto con Miguel Calderón, pensamos en instaurar valores, pensamos en el respeto al distinto. No me importa tanto ser "el" director; me interesa más ser formador. Y en ese sentido me interesa más el actor que la puesta en escena. Estoy orgulloso de lo que hacemos, más allá de premios o éxitos.

– **¿Qué tratarían de evitar en su producción?**

**C.M.:** No me gustaría encontrar al actor "sumado" a la puesta en escena, donde no vea su creatividad. No me interesa un teatro donde el actor no esté enfrentado con su público, donde dependa de lo técnico, del aparato que lo eleva, donde no haya comunicación. Hay un teatro que se suma a la incomunicación. Creo que no me gusta o quizás no esté capacitado para hacerlo.

**B.Ch.:** No haría Samuel Beckett, por ejemplo. El absurdo de Eugenio Ionesco me gusta, pero la obra de Samuel Beckett no me da nada esperanzador. Creo que siempre hay, medianamente, una salida, aunque sea individual y pequeña.

# Kasalamanka.com

## Una performance en ALTURA

*Una de las propuestas que más impactó entre los espectadores jóvenes fue la del grupo Kasalamanka, de Bariloche. En su espectáculo, el grupo combina elementos del teatro, el circo, el varieté y el andinismo con una buena dosis de humor y por qué no, mucha reflexión sobre ciertos aspectos de la realidad contemporánea.*



Kasalamanka

**EDITH SCHER / desde Capital Federal**

El grupo **Kasalamanka** se formó en 1996. Su trabajo toma como base muchas de las técnicas de circo, pero la vida, el desarrollo y hasta las circunstancias geográficas, lo han acercado al teatro. Sus integrantes se conocieron en Bariloche, donde viven actualmente, pero provienen de distintos lugares del país. El proyecto comenzó con doce personas, todas jóvenes de entre 16 y 25 años, muchas de las cuales estaban cursando los estudios secundarios y, luego de finalizarlos, partieron hacia Buenos Aires. De esa primera experiencia quedaron tres: Demián Iglesias, Mariano y Andrés Folatelli, quienes llamaron a Maxi Altieri para sumarlo al proyecto. En julio de 2001 se incorporó Mariano Sebesta con el objeto de darle al grupo seguridad en todo el trabajo aéreo que estaba haciendo.

La agrupación participó con su espectáculo, **Kasalamanka.com**, en la última Fiesta Nacional del Teatro, en uno de los festivales de teatro más importantes de Brasil, 9º Porto Alegre em Cena, así como también en la Universidad de los Lagos, de Chile.

Maxi Altieri, santafesino de nacimiento y barilocheño por elección, cuenta los avatares y placeres de la creación, tal como los ve este grupo de actores jóvenes que ha decidido instalarse en el sur.

— **¿Cuál es el origen del nombre del grupo?**

— Salamanca era una cueva donde los pueblos originarios iban a aprender un arte a la perfección, a cambio de entregar su alma al diablo. Nosotros siempre soñamos con tener una casa donde poder aprender, enseñar y compartir los conocimientos artísticos que tenemos. De la unión de esas dos ideas, la de aprender un arte y la de tener una casa, surgió **Kasalamanka**.

— **¿Qué es el teatro aéreo o cómo lo entienden ustedes?**

— No sé si existe tal categoría. Lo que sí es una realidad para nosotros, es que vivimos en un medio que está muy relacionado con lo aéreo, Bariloche, donde estamos en contacto directo con la montaña y el andinismo. Varios de nuestros integrantes son profesores de educación física con orientación en montaña, y esto genera una marca muy fuerte. Los elementos que hoy en día se usan para estas propuestas de teatro, provienen del ambiente de la escalada y nuestro grupo privilegia el deseo de investigar ese espacio.

— **¿Son artistas de circo, de teatro o de ambos?**

— Creo que somos artistas de circo con una maduración y una historia grupal que nos acerca cada vez más al teatro. También incide en nuestro desarrollo el lugar en el que vivimos, ya que si pudiéramos trabajar todo el tiempo en la calle, que es una fuente de creatividad y experimentación,

sobre todo porque no seguimos ningún modelo y porque es lo que más nos gusta, lo haríamos, pero en Bariloche hay sólo dos meses en los que esto es posible, y hay que recurrir a las salas. Meternos en un espacio cerrado nos acercó a otra clase de investigación.

— **¿Una investigación cuyo resultado es Kasalamanka.com?**

— En esta ocasión intentamos meter dentro de un espectáculo de sala, experiencias que veníamos teniendo aisladamente, *performances* que hacíamos en distintos lugares donde nos contrataban, números que ya hacíamos. Luego apareció la temática, aquello del punto com. y de Internet.

Pero además, nuestra búsqueda apunta a seguir desarrollando el espíritu festivo que nos caracteriza, algo que existe entre nosotros incluso fuera del espectáculo y que queremos trasladar al show. Es más: concebimos el espectáculo como una fiesta que comienza en el momento en que la gente pisa la sala, se encuentra con música a alto volumen y con una instalación que lo recibe antes de entrar al espacio escénico propiamente dicho. Queremos que se respire un clima que predisponga al público a ver una propuesta en la que trabajamos, fundamentalmente, con las emociones.

— **Uno podría pensar que no todo el mundo siente que está en una fiesta cuando la música está a un volumen alto. ¿Se dirigen a algún público en particular?**

— Sí. Kasalamanka.com está concebido para un público que va desde los 15 hasta los 45 años, pero eso no quiere decir que no vengan chicos, dado que el grupo tiene una trayectoria ligada a los espectáculos familiares, ni que no puedan disfrutarlo los mayores de esa edad. De todas maneras, la música está pensada para que se meta adentro del espectador, sin llegar a molestarlo.

— **¿Por qué usan material reciclado?**

— La estética de **Kasalamanka** está ligada al trabajo con desechos. Cada vez que vemos un volquete, buscamos allí materiales y exploramos la basura de la ciudad. Todo lo que la gente tira pasa a un estado de improductividad. Nosotros le encontramos la vuelta para que nos sea útil. Incluso fabricamos nuestro vestuario con cosas que encontramos tiradas. Nos parece un desafío el hecho de crear en esas condiciones.

— **¿Cómo surgió el tema de la tecnología?**

— Miramos lo que pasa alrededor nuestro. La tecnología proporciona la curiosa posibilidad de comunicarse con una persona que ni conocemos y que vive en la otra punta del mundo, cuando a veces, al mismo tiempo, uno no tiene ni

la menor idea de lo que le pasa al que está al lado, al vecino, que en definitiva es lo único concreto que tenemos en estos tiempos, en donde todo ha desaparecido. La idea del espectáculo, es, entonces, reflexionar sobre este momento, un tiempo en el que nos imponen mirar los *reality shows*, es decir, estar pendientes de la vida ajena, cuando lo más delicioso que hay es vivir la vida propia.

— **¿Qué lugar ocupa el juego en la estética de ustedes?**

— Es lo principal. Durante un largo período, los integrantes del grupo vivíamos juntos y nuestro vínculo se daba a partir de un juego constante. El primer espectáculo de sala que pusimos en escena, **La Kasalamanka**, era una recreación de un día en la casa en la que vivíamos. El espacio para jugar, además, tiene que ver con las características de nuestra relación grupal, ya que como ninguno de nosotros es oriundo de Bariloche y todos tenemos la familia lejos, pasamos mucho tiempo juntos.

— **¿Por qué muchos grupos vinculados al circo, han tenido la experiencia de la convivencia de sus integrantes?**

— No sé por qué lo hicieron otros. En nuestro caso lo que sucedía era que, ante la necesidad de ser diestros en muchas técnicas, o ante el deseo de tocar música en vivo, y de estar pensando permanentemente en el próximo espectáculo, la convivencia facilitaba determinadas situaciones, como la de ponernos a jugar con un instrumento, a fabricar todos juntos un *aparatejo* nuevo para el show, o a hacer teatro. Cuando uno se ve tres veces por semana, las cosas funcionan distinto.

— **Es curioso lo que pasa en el Sur. Los rasgos de identidad no se perciben tan ostensiblemente como en otras zonas. ¿Cómo es mirar el mundo desde Bariloche?**

— Creo que nuestra identidad es producto de una contradicción muy grande. Por un lado está la crisis que nos afecta a todos, por el otro, una belleza natural muy impactante, en un lugar donde pareciera que nada podría perturbar a sus habitantes.

Nuestro estilo está marcado por un respeto muy grande hacia la naturaleza, por estar en un lugar de mucho frío, con un clima muy hostil, con enormes distancias. Para el lado de la zona andina, la ciudad más cercana está a 120 km. Los pueblitos de allí tienen entre 20 y 30.000 habitantes. Esa realidad determina que no podamos embarcarnos en grandes producciones, porque si lo hiciéramos no existiría la posibilidad de salir de gira, cosa que es imprescindible en el Sur para poder subsistir.

# Entre la narrativa y el teatro

## Almas Fatales (melodrama patrio)



Escenas de "Almas fatales"

17ª FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

LEILA ABBÁ / desde Rosario

**Fondo negro. Los Lugones** de Eduardo Muslip fue el disparador para que Juan Hesell, actor, director y docente de teatro, concretara **Almas Fatales (melodrama patrio)**. Obra breve, contundente, que se presentó durante un año en el CET (Centro de Estudios Teatrales) y que les ofreció la "gran posibilidad de actuar" a Pablo Coppa, Silvia Ferrari y Fernando Ferraro.

Después de su participación en la última Fiesta Nacional del Teatro y antes de la reposición de **Almas Fatales** en Rosario, Juan Hesell contó parte de su historia teatral a **Picadero**: "Mi relación con el teatro es extraña. Me interesaba trasladar obras literarias al teatro y chocaba con el límite de traducción de lo literario a una historia teatral, historia además, que nunca encontraba reflejada en el teatro de Rosario. Estudiar con Ricardo Bartís me permitió descubrir cierta complejidad de los procesos teatrales. Comencé a sentirme adulto, a descubrir que no estaba simplemente diciendo, no estaba ilustrando, ni protegiendo nada a través de grandes textos. Empecé a sentir que, realmente, estaba produciendo teatro".

—¿Cómo fue el proceso de **Almas fatales**?

—Cuando leí la novela me interesó mucho el trasfondo familiar y político, no desde un punto de vista periodístico sino porque esos elementos generaban un entramado de relaciones muy potentes.

—¿Cuáles fueron las pautas con las que comenzaste a trabajar?

—Tenía claro que iba a dirigir, que eran tres personajes, que el ámbito era un departamento, que no quería representaciones históricas ni que los actores recrearan directamente a los Lugones. Mi objetivo era ofrecerles la gran responsabilidad de actuar, en ningún momento acepté discusiones estéticas. Traté de *bancarme* la responsabilidad de la dirección. Les dije a los actores que la opinión de ellos era *actoral*. Quería trabajar, en ese punto, de manera clásica.

—¿Ofrecías consignas claras de trabajo?

—Totalmente; tenía que realizar una devolución concreta y casi represiva de lo que quería, todo el tiempo arriba de ellos. Los ensayos fueron muy creativos, producíamos mucho y fluidamente. En realidad, el texto salió en los ensayos porque cuando empezamos a trabajar, los actores tenían idea de la primera escena y la consigna era entrar al trabajo y disparar hacia otro lado, debían despegarse de la anécdota histórica, ésa era la ambición y lo lograron.

—¿Encontrás en tu obra similitudes con la actualidad?

—Partí de la irracionalidad, algo común en este país donde "todo es posible". Desde ese lugar, esta crónica, que sucede en la década del 30, vuelve a repetirse en el desarrollo de todo el resto del siglo en la Argentina. La acción tiene lugar entre cuatro paredes, en un lugar íntimo donde la consigna de los personajes fue la plenitud, tanto en sus prácticas íntimas como en las ideas que se les ocurrían, pudiendo, finalmente, realizarlas. Eso es una continuidad histórica común en los lugares de poder, donde la plenitud lleva a cosas atroces, donde la represión de los personajes casi no existe y cuando tienen ese momento de poder, ejercen su locura hasta límites infernales. El objetivo era ir hacia ese lugar. Por eso, la escena aparece como un ámbito muy armado, muy puesto, pero transita y despide locura por todos lados.

—¿Continúa entonces en esta obra la búsqueda de "cierta complejidad teatral"...?

—Los procesos narrativos teatrales con determinada lógica ficcional y de actuación siempre me interesaron. Otra de las cosas que trabajé mucho fue el límite. Los actores lo tienen de una manera monstruosa, por momentos insostenible. Todo lo que se construyó fue fiel a mis gustos personales, eso es lo que quiero ver y encontrar en el teatro. Si vos tirás ciertos elementos en escena, hacete cargo, dales una continuidad, no los abandones por otros que no tienen sentido. Esa lógica es la que quiero seguir trabajando, y no tiene que ver estrictamente con lo literal sino con lo actoral.

—¿Cómo te sentiste en tu rol de director?

—Padezco mucho ese lugar. Siento que los actores la pasan bárbara, en cambio yo tengo muchas dudas, no me siento seguro. Creo que el espectáculo es riesgoso porque no hay muchos elementos que apoyen la actuación, es corto, dura 45 minutos, y tenés que salir a matarte. Ellos están muy expuestos, el público está muy cerca, la propuesta es muy intimista. El riesgo fue otra de las consignas de trabajo. Los actores están con sus cuerpos y nada más, no hay elementos de puesta que contengan de otra manera, todo es muy minimalista, despojado.

—¿Cuál fue la devolución del público?

—Sé que gustó, tuvo un buen recorrido. Pasó algo con la obra. Lo que menos quería era provocar indiferencia, no por el tema sino por la forma de hacerlo, una actitud muy guerrera de trabajo, de salir a quemar algo.

—¿Todo esto es extensible a la Fiesta del Teatro?

—Allí la repercusión fue buena. Hicimos dos funciones muy especiales. La mayoría de las personas decidieron ir a

la segunda, más del 60 por ciento quedó afuera. Durante la función hubo un nivel de histeria y de risa que fueron insostenibles. Esto se debió, creo, a cierta ambigüedad que quise mostrar. No me gusta colgarme en la cosa dramática pero tampoco daba para reírse del principio al fin. Debo reconocer que no puedo sostener la devolución. Eso no me pasaba cuando actuaba. Ponía el cuerpo, después había cierta relajación, pero ahora como director me vuelvo loco.

—¿La obra ya cumplió su ciclo?

—Queremos hacer cuatro funciones en octubre corrientes de nuestra sala. También hay algunos contactos para salir de Rosario, este tiempo fue post-fiesta entonces bajamos un *cacho* la historia. Personalmente voy y vengo, paso de la depresión a la euforia. Con los actores trabajamos mucho la cuestión del tiempo porque cuando tenés algo interesante tenés que saber abandonarlo. En teatro todas las cosas buenas tienen su ciclo. Algo bueno en la actuación te vence, entonces no tenés que quedarte colgado porque si no, eso interesante que hiciste se transforma en algo horroroso. Me descubrí asquerosamente obsesivo y eso tiene que ver con un tiempo teatral donde hay que ser contundente.

—¿Fue importante participar en la Fiesta?

—Es la primera vez que llego a esta instancia. Lamentablemente no hay muchas posibilidades de que las producciones rosarinas salgan. Me gusta que el producto se vea, por ende, ese viaje estuvo bueno. Ahora, tenemos algunos contactos para viajar, ojalá podamos hacerlo. A este espectáculo lo quiero mucho pero no es fácil moverlo, no se puede hacer en cualquier lado e insisto en que no le veo un ciclo muy largo.

—¿Tenés otros proyectos en mente?

—Quizás arme algún curso de entrenamiento para actores donde podamos analizar ciertos textos "asquerosamente" literarios, imposibles de ser teatralizados. Trabajar ese conflicto entre lo teatral y lo literario en algunos textos de Silvina Ocampo, que tiene prosas cortas imposibles de traducir teatralmente pero que poseen un tiempo y una contundencia sumamente atrapantes. Lo que tengo también en la cabeza es una comedia a la que llamo "montonera", no desde un punto de vista histórico sino por cierta clandestinidad de los años 70, cierto teatro bizarro, ciertos personajes apasionados, cruzados con la militancia. No es mi objetivo narrar la militancia, es más, quiero colocarme en un lugar un poco peligroso que implique hablar de temas casi mitológicos. Sería una comedia moralista donde la moral sea una cosa pesada.

ROBERTO SANCHO

# La rebelión de los objetos

*Entre los espectáculos de objetos se destacó en la Fiesta Nacional del Teatro, **Possessed**, un unipersonal a cargo de Roberto Sancho, creador patagónico que desarrolla actualmente su actividad en Puerto Madryn, Chubut.*

JORGE MORENO / desde Chubut

En un pequeño espacio un manipulador comienza a desarrollar una historia. Es un juego intenso que busca desorientar al espectador. Por momentos el manipulador pasa a ser manipulado y en otros, los muñecos u objetos andan por ese espacio fantástico sin tener un rumbo fijo. La estructura de **Possessed** está armada en cuadros. Siete momentos darán cuenta de una realidad contemporánea a veces cruel. Ellos serán acompañados con música de Goran Bregovic, Peter Gabriel o Iggy Pop.

La propuesta tuvo un largo proceso de creación. Es más, Roberto Sancho, su creador y protagonista, destaca que "**Possessed** no nació como un espectáculo. Se fue amontonando en los estantes de mi casa... Esas historias surgieron improvisando, jugando, e iban quedando guardadas. La estética sencilla de los elementos con los que trabajo se debe a eso. Surgía alguna idea y con urgencia tomaba algún objeto cotidiano que encontraba a mano y desarrollaba una situación. Una fuerte crisis familiar terminó por teñir las historias y un largo período de abandono fermentó todo. Un día, a la distancia, me di cuenta de la unidad de los cuadros".

A Sancho le cuesta definir el tema de su trabajo. Explica que muestra "a los de siempre, los clásicos y sus víctimas: nosotros, los sumergidos. El proceso se liga con la intención de parar el mundo y manipular ese objeto exponiéndolo en un medio hostil. Lo curioso es que algunos de ellos, sin querer, se rebelaron. Quizás no pude contener mi propia rebelión y atenté contra la máxima crueldad: ser cruel con un objeto inanimado (el signo que define todo el espectáculo). Lo curioso es que las cosas vuelven y el resultado es extrañísimo. En algún momento no se sabe quién manipula a quien. Vaya a saber cuántas intencionalidades ocultas manipulan mis actos."

## 5 SESIONES

En los últimos años, la actividad de Roberto Sancho está ligada al grupo 5 Sesiones y comparte mucho su trabajo con Rubén Meraldi. "Como grupo —aclara— dimos un salto hacia fuera. Llevamos el teatro a las escuelas secundarias e iniciamos una etapa de giras muy intensas por todo el país. Fuimos co-fundadores del Circuito Internacional de Teatro Argentino-Chileno, junto con los grupos La hormiga circular, Ampoya, Teatro luna, de Chile, y otros. También organizamos el Festival Internacional de Títeres de Puerto Madryn".

El grupo generó diversos espectáculos teatrales —y hasta dejaron de lado el títere— como **La isla de-**

**sierta**, de Roberto Arlt, **Sobre el daño que hace el tabaco**, de Anton Chéjov y **Decir sí**, de Griselda Gambaro, entre otros.

Sancho dice que es "itinerante por naturaleza". Así descubrió su vocación. Vivía y trabajaba en Buenos Aires. Había llegado para estudiar dirección teatral pero los horarios eran incompatibles con su trabajo. "En realidad —cuenta— los títeres nunca me habían gustado. Los espectáculos que había visto me habían aburrido o parecido ñoños, sin contenido".

En Avellaneda, donde vivía, funcionaba una Escuela de Títeres y como los horarios se lo permitían se decidió a ingresar en ella. Un buen día, paseando por Parque Centenario, vio "a un solista que me conmovió. En ese momento pude comprender la poética, la fuerza dramática del títere. Ese solista era Marcelo Peralta".

Después la Capital se hizo difícil para él y regresó a Madryn. Allí aprendió a vivir de gira. Así es su vida. Lo cuenta tranquilo. "La verdad es que no puedo parar. Hasta me cuesta darme el tiempo necesario para producir un nuevo trabajo porque debo salir a *pelar* funciones, y cada día están más lejos".

Ha recorrido la mayoría de las provincias argentinas y presentó sus experiencias en Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay y España.

"En este momento estoy muy diversificado —explica cuando se le pide que hable de sus proyectos futuros—. Estoy organizando la programación de teatro de una sala en Puerto Madryn y analizando la producción de una pieza con un elenco de la zona, además de algunas propuestas de dirección en Buenos Aires. De todos los proyectos al que más energía le pongo es a la composición de la música para mi nuevo montaje, **La canción de invierno**. Es la segunda parte de la zaga **El blues de los dinosaurios tristes** (estrenado hace un par de años y presentado en la Fiesta Nacional del Títere de La Pampa), donde combino técnicas de títeres diversas: boca, varilla y sombras. El espectáculo habla sobre los diferentes y lo que les/nos pasa en esta sociedad. Me replanteo lo que significa ser distinto, y qué queda de cada uno frente a un final que todos vamos a tener por igual. ¿Dónde quedan las diferencias cuando ocurra algo que nos ponga en un rasero? (si es que no ocurrió ya). Quizás el final de estos dinosaurios (tan humanos) no fue a causa del fuego, como todos creen, sino que se les metió el frío invierno en el corazón...".



Luis Ortellado

LUIS ORTELLADO

# Poner el cuerpo al servicio de la expresión

IVANA ROTH / desde Misiones

“Me gusta trabajar en esos espacios de fusión entre disciplinas, esas posibilidades híbridas, si se quiere. Me gustan esos procesos creativos en los que uno no sabe qué puede pasar, adónde puede terminar el laburo”. Lo dice Luis Ortellado, como corolario de una charla explicando quién es y cómo; de ser un ilusionado estudiante de Antropología, pasó a buscar la rutina de entrenamiento de un bailarín, para mejorar la técnica sobre el escenario.

Justamente, de uno de esos espacios de fusión surgió el unipersonal **La invención de la ausencia**, con el cual fue seleccionado para representar a Misiones y luego a la región NEA en la Fiesta del Teatro.

Pero Luis Ortellado no es bailarín. Si tiene que definirse, se ubica más cerca del teatro. O mejor, de la danza-teatro, esta relativamente nueva forma de expresión que cada vez toma más presencia en la escena. “¿En la danza-teatro te sentís más cómodo?”, pregunta uno, inocentemente. “No, en todo caso allí me siento más incómodo, porque no tengo formación de bailarín”, responde Luis. Luego uno verá que su incomodidad no es paralizante ni tan molesta; simplemente propone un nuevo desafío: el de construir esa formación, “pero desde otro espacio”.

Así lo explica este actor que hoy toma clases de danza contemporánea y clásica, y que se ocupa de entrenar a diario, tratando de ponerse a punto para entrar el año que viene a la carrera de Danza-teatro que se abrió en el IUNA –Instituto Universitario de Artes– de Buenos Aires.

## EL CUERPO EN PALABRAS

A la segunda pregunta es evidente que a Luis lo seducen las palabras: Habla con precisión, va dando forma a sus ideas a través del lenguaje, matiza la charla citando autores de la literatura universal y hasta fue capaz de integrar un grupo de recitadores de poesías llamado “Terrorismo verbal”. Sin embargo, en este momento sus esfuerzos como actor están puestos en centrar su trabajo en lo corporal, en encontrar la visión del bailarín, que piensa desde el cuerpo. ¿Tal vez desandar el camino de la palabra en la expresión? “No, más bien investigar qué hay para expresar, si no está la palabra”.

“Creo que una de las falencias del teatro, sobre todo del que se ve y se practica en Misiones, es que se olvida del cuerpo. Se trabaja mucho la emoción, el decir los textos, por ejemplo, pero no el cuerpo”, opina, reconociendo a la vez que no hay una profesionalización de este arte en la provincia.

“El cuerpo también dice –prosigue Luis– a veces más de lo que se puede decir con la palabra”.

## –¿Siempre te atrajo el trabajo corporal?

–El cuerpo siempre estuvo presente, aunque no me daba cuenta. Siempre necesité un trabajo fuerte. Hacía artes marciales, por ejemplo. En otro momento fui el cantante de una banda de rock (**Necrology**), trabajé la expresividad sobre el escenario a partir de lo corporal.

Esta banda de rock pesado fue la que lo motivó a husmear dentro del primer nivel del taller de teatro del TeUNaM (Teatro Experimental de la Universidad Nacional de Misiones), que dirige Juan Carlos Staudt. Al año siguiente, al segundo nivel de teatro le sumó el trabajo

en el primer escalón de Danza-teatro, otra de las ramas de este proyecto, a cargo de la bailarina y experimentadora Mónica Revinski. Y de allí siguió, hasta completar los tres niveles de cada uno, aprovechando a todos los profesores del área que dieron clases en Posadas, como Cristina Solís y Emilce Isnardo, o David Riveros y Ricardo Alcaraz, dentro del TeUNaM.

A esta altura es casi un detalle decir que lo de la banda de rock quedó rápidamente en el olvido, como también las clases de Antropología.

## –¿Cuándo te diste cuenta de que éste era tu camino?

–En algún momento, allá por el 99. Porque yo seguía, pero pensaba que iba a hacer otra cosa (música, por ejemplo), y mientras tanto hacía esto. Luego me fui dando cuenta de que mi manera de sentir la música pasa mucho por lo afectivo.

“El cuerpo es un instrumento muy rico –dice Luis, y cita al filósofo Espinoza– ‘¿Alguien sabe de lo que es capaz un cuerpo?’”.

Es que a este actor le interesa “el cuerpo expuesto a las más extrañas contradicciones. El cuerpo expuesto a las contradicciones de la época; el cuerpo, modificando la manera de percibir el mundo”. Lo explica apoyándose en sus lecturas de autores como Nietzsche o Artaud, que suprimieron la dicotomía mente/cuerpo y se atrevieron a ponerlo a jugar en disciplinas que le eran tan ajenas como la literatura o la pintura.

## SÍSIFO MISIONERO

Con tal acento en lo físico, el actor encontró en la danza-teatro “posibilidades de expresión que no encontraba en los textos dramáticos”. Y también descubrió la necesidad de entrenar diariamente, es decir, tomar clases de técnica con rigurosidad.

Su primer trabajo práctico fue **Sísifo**, un breve unipersonal representando a este héroe mítico que empuja la roca; ésta cae, y Sísifo la vuelve a empujar. Hoy se compara con Sísifo, en el desafío diario de tomar clases, de poner a prueba el instrumento, de animarse al “combate entre la cabeza y el cuerpo”: la cabeza diciendo lo que se debe y lo que no, el cuerpo marcando sus propios límites.

Luego seguirá con las comparaciones entre artes: “los bailarines son muy disciplinados, hay una conciencia del trabajo riguroso, de todos los días, cosa que no pasa en el teatro. A mi me interesa lograr esa rigurosidad”, dice Luis, y confiesa otro escollo en el camino: lo raro que es para la sociedad aceptar que del rock heavy alguien pase a las clases de barra y elongación. “Más allá de la sexualidad, es como que a la gente no le cierra que un hombre trabaje el cuerpo como instrumento”.

## LOS UNIPERSONALES

Luis Ortellado tiene 27 años, y vive gasoleramente “de changas” varias, dirigiendo un proyecto de radioteatro en el radio de la Universidad, y dando clases de danza teatro junto con Fernando Velazco. En tanto, busca posibles becas de perfeccionamiento para estudiar en Buenos Aires.

En su relativamente corto camino por los escenarios también transitó obras más cerca del teatro, como **La tiniebla**, de Rafael Spregelburd, o **Esperando a Godot**, de Samuel Beckett, además del radioteatro. Recientemente participó en **El culebrón**, puesta colectiva de danza-teatro.

Explorando esos espacios de fusión entre las artes, Luis se encuentra haciendo “trabajo de mesa” con una obra sobre la espera. Está trabajando con Marcelo Koliva, estudiante de la Facultad de Bellas Artes de Oberá. Melisa Latti, su novia, será la encargada de aportar a la dirección su visión de bailarina, “de pensar la puesta en escena desde otro lugar”. Pues así como el teatro parte del texto, “la danza es todo lo contrario, se piensa a partir del cuerpo. La danza apela a cierto grado de abstracción, que me interesa incorporar a mi trabajo”.

Luis afirma que por ahora prefiere meterse en unipersonales, “aunque sean difíciles. Pero más difícil es encontrar gente que esté en la misma búsqueda. Me resulta más fácil encontrarla en otras disciplinas”.

“La verdad, acá me siento un poco solo en lo que hago. Me faltan interlocutores; aparecen más en otros lugares”, confiesa. Y no hay soberbia en sus palabras; simplemente es la realidad de quienes se atreven a recorrer solos un camino que se va haciendo al andar.

## La primera creación

De difícil encuadre, **La invención de la ausencia** se plantea como una obra de danza-teatro. No tiene texto dicho, aunque por momentos “la música (en vivo) sea el texto, y en otras el cuerpo”. La obra plantea los fantasmas de la creación, desde el punto de vista de un pintor o dibujante

“Lo que me parece más genuino de esta obra es que todo –la música, la coreografía, la idea–, se construyó en el momento, entre Leandro Yahni (el músico) y yo, en un verano de trabajo intenso”. (Lo que no es poco decir, en los casi 40 grados misioneros). Enero y febrero del 2001 “fueron un constante fluir de ideas, desde lo que me pasaba a mí en el cuerpo con la música, y Leandro, respondiendo desde el teclado a lo que yo le tiraba en escena”. En esos meses de transición, entre un año lectivo y otro, Mecha Núñez, estudiante avanzada de teatro en Rosario, vio el trabajo y quiso hacer su aporte desde la dirección. Y así se unieron las partes de este rompecabezas.

“Creo que esa obra responde –entre otras cosas– a mis lecturas de literatura fantástica como Poe o Maupassant. Y también de alguna manera, aparece lo que fue mi vocación inicial, la de ser dibujante”, cuenta Ortellado.

Lo más fecundo de esta obra, que aún sigue representando en la provincia, es que se trata de la primera producción que Luis logró concretar, gestada en conjunto con otras disciplinas.

17 FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

Un proyecto solidario del grupo Amanecer

# Chicos de la calle / Chicos del teatro



MAGDALENA VIGGIANI

Franco Guilli

*Teatro Social fue el nombre de la mesa en la que el director Franco Guilli, el actor Fernando Alanis y los actores– beneficiarios Alejandro Ruíz Díaz e Ismael Fernández, expusieron sobre el proyecto del grupo Amanecer, que integra a chicos de la calle a la actividad teatral.*

## PEDRO ROSELL / desde Capital Federal

La Argentina es un polvorín. El país se enchastra con un hecho violento a cada minuto. Los medios no dejan de alertar a una sociedad agazapada por la aparición masiva de chicos peligrosos que, por un puñado de pesos, son capaces de matar a sangre fría. Entonces los discursos empiezan a armarse, siempre sobre el filo de la mano dura: “Los chicos chorros tienen que ir a la cárcel”, “Los pibes de la calle son irre recuperables”, “Pena de muerte”. Ante este estado de cosas muy pocos son los que se mueven para cambiar la realidad.

El actor y director Franco Guilli no se conforma con este cada vez más instalado análisis. Su trabajo con los chicos no es nuevo. Desde hace 20 años se dedica al teatro social y a la aplicación del arte en las áreas educativas, salud pública y prevención. Pero su experiencia plena con los pibes de la calle comienza con trabajos voluntarios en los talleres de teatro de los centros de día. En estos lugares los pibes comen, se educan y participan en distintas actividades artísticas pero después tienen que volver a la calle. Este último dato despierta en Guilli una idea ambiciosa y difícil de concretar: construir una casa donde los pibes puedan dormir y alimentarse para que no estén obligados a retornar a la calle.

Pero antes hubo que integrarlos a un proyecto teatral: “Me sorprendió mucho encontrar entre ellos excelentes talentos y verdaderos profesionales – cuenta Guilli, que con este trabajo pudo reencontrarse con sus propias raíces actorales– Los pibes, al no conocer las reglas de la actuación, viven la escena como un juego, algo de lo que no nos podemos jactar los actores profesionales. Con tantas reglas, lecturas, experiencias, frustraciones y éxitos perdemos cierta espontaneidad. En los chicos descubro un estado de juego permanente que no se detiene por preconceptos ni por lo que pueda decir una escuela de teatro determinada”.

## UNA EPOPEYA TEATRAL

Guilli empieza a trabajar con los chicos fuera de los centros de día y se concentra en el ensayo de la obra **Amanecer bajo los puentes**, del escritor Armando Tejada Gómez, en donde el poeta exprime los dolores de su infancia en las calles. El emprendimiento es impulsado por un grupo de actores profesionales y chicos que viven en la calle, reunidos en forma de cooperativa.

Los ensayos y el aprendizaje de la obra, aún no sabiendo leer, son la mágica experiencia que poco a poco va alejando a los chicos de las calles. Los actores *reales* primero sospechan, después aceptan y finalmente se lanzan a jugar

## NECESIDADES HOY

La casa taller Amanecer no es una utopía: es un hecho concreto. Y para que sobreviva en el tiempo es necesario invertir mucha plata. De hecho, este proyecto no recibe un peso de ninguna institución y por ahora no cuenta con la ayuda de suficientes “padrinos”.

Las deudas se acumulan por lo que es urgente una ayuda monetaria. “Son tratamientos prolongados, y sería muy peligroso que por falta de medios se tengan que interrumpir”, se preocupa el actor Franco Guilli. Lo que al principio se había abordado desde un lugar más romántico y bohemio, hoy se traduce como un depósito de necesidades. No hay que olvidar que en la casa, los chicos también comen y se educan.

Por lo tanto siempre le dan la bienvenida a quien ofrezca alimentos no perecederos y perecederos, jabón en polvo, lavandina, detergente, alcohol, papel higiénico, frazadas y ropa de cama, abrigo, zapatillas. También son indispensables computadoras, equipos de sonido y radios. libros, cuadernos y útiles. “Si alguien está interesado en acercarnos alguna de estas cosas puede conectarse con nosotros al teléfono 4815-4323 o dirigirse a Viamonte 1876, 1° ‘5””, informa Guilli.



Integrantes del Grupo Amanecer

en el terreno virgen del devaneo espontáneo de ese universo lúdico de los pibes. Se crea entre ambos mundos un imán que hasta ahora nada ha podido separar.

La obra se estrena en el mes de septiembre de 1999 en la Sala Claustro de la Manzana de la Luces y se presenta durante un año, todos los fines de semana, a sala llena, sin contar las funciones especiales para colegios e instituciones. En las butacas conviven intelectuales, el público que paga la entrada y chicos con zapatillas rotas que comen mandarinas y choripanes durante la representación del espectáculo.

Muchos de los pibes que ven a sus amigos en el escenario con el tiempo se integran al proyecto y también logran dejar la calle.

“Creo que el verdadero motor de esta epopeya fue la obra de Armando, con cuya trama los pibes se sintieron absolutamente identificados. Después, el juego de integración entre los actores y ellos fue duro pero finalmente se fundió con mucha naturalidad. Empezamos a soñar todos juntos un proyecto que nos siguiera uniendo como familia de arte”, cuenta el director.

—**¿Es posible que una actividad artística aleje a los chicos de las calles?**

— En el arte hay mucha disciplina y son las reglas del teatro (que en realidad son variables, sujetas a un tiempo de creación colectiva) quienes sustentan su autoestima, y les permiten tener una mirada distinta: de ellos mismos primero y de la sociedad después, con la que están enfrentados desde el momento que se sienten excluidos, como seres de otro planeta a los que hay que erradicar.

—**¿El hecho de estar en un escenario influye en su inserción social?**

— Esa sociedad, a la que los pibes creen hostil, es la mis—ma que al terminar una función los aplaude de pie y les grita bravo. Sin olvidar a los medios que se ocupan de ellos pero desde otra óptica. Ya no hablan de chicos peligrosos sino de chicos recuperados, que pudieron salir de su rutina callejera, de los lugares de extrema vulnerabilidad. Entonces la gente los pondera por su labor, su ejemplo y su esfuerzo.

#### DEJAR LA CALLE

El sueño ya es casi un hecho: las actividades del grupo aparecen en las tapas de los principales matutinos del país, el programa **Sorpresa y media**, de Canal 13, les cumple el deseo de viajar a Guaymallén, Mendoza, para actuar en el Centro Cultural Tejada Gómez e inician una temporada en el Teatro Argentino de La Plata (uno de los más grandes de Latinoamérica), inaugurando una sala de lírica con una obra de texto.

Las funciones se multiplican como los públicos, los aplausos, las entrevistas, los accesos a lugares donde los pibes jamás habían apoyado un pie y los premios: el María Guerrero, el ACE y muchos más.

Los chicos empiezan a sentirse parte del ambiente teatral y a definirse como actores. Concretamente, comienzan a aportar en la Asociación Argentina de Actores y tramitan su propio carnet (para cobertura médica y de espectáculos). Es el primer paso para lograr un cambio en su identidad social.

Las giras por las provincias son una tentación muy fuerte, pero **Amanecer...** es un espectáculo que mueve a 32 personas y que necesita por lo menos 600 kilos de escenografía. La actual crisis desbarranca esa posibilidad.

Pero todavía quedan cosas por resolver. ¿Cómo hacer para que los chicos dejen la calle?

Todo empieza a clarificarse en medio de una improvisación: “En sus mundos de ficción, los chicos siempre planteaban el deseo de tener un hogar donde pudieran vivir todos juntos y, de esta forma, salir de la calle”, cuenta Guilli.

Entonces se empiezan a mover y llegan a un actor que quiere vender una casa en la localidad de Del Viso. Guilli se entusiasma demasiado pero no sabe de dónde sacar la plata para comprarla. Un grupo de actores junta el dinero, en especial es muy importante el aporte monetario de Miguel Rottemberg, y finalmente la casa es de los chicos.

“Allí creamos el taller”, dice el actor, que se niega a llamarlo “hogar” porque considera que la casa de los chicos es la de los padres y la que formarán en su futuro individualmente. Se trata de un espacio de creación, experimentación, investigación y búsqueda.

El grupo taller es una Asociación Civil sin fines de lucro, registrada en todos los organismos pertinentes, avalada, auspiciada y declarada de interés social, cultural, educativo y de salud por su tarea en la integración social y reinserción laboral, escolar y familiar de menores en máxima situación de riesgo social.

Por su programa han pasado más de 250 menores en situación de máximo riesgo social, de los cuales más del 70% mantienen fluida relación con sus familias o viven ya con ellas, alejándose del delito, la prostitución, las adicciones y la explotación infantil.

El programa no es meramente asistencial, aunque un 50% de su accionar pasa por brindar cobertura total a sus beneficiarios desde los 10 a los 18 años. También es un programa que introduce la novedad de la metodología de la integración social a través del arte, pues desde allí se aborda la fortificación de la autoestima de los adolescentes y se crean las bases de las estrategias de intervención para la inclusión total del joven en la familia de origen o en familias sustitutas, el sistema escolar y el sistema laboral una vez cumplidos los 18 años, extendiendo el seguimiento hasta los 21 años de edad.

El arte—terapia o la utilización del arte como reparador del daño social opera como una alternativa de crear vínculos afectivos desarrollando su sensibilidad, y nueva personalidad, alejada del pasado.

#### INTEGRACIÓN POR EL ARTE

Según los últimos datos del Indec, hay un nuevo pobre cada 4 segundos, el 70,3 por ciento de los chicos del país es pobre y los pibes que están bajo la línea de indigencia suman 2.108.237, lo que indica que superan en cantidad a los niños que tienen sus necesidades básicas satisfechas.

Los informes de un estudio de UNICEF indican que 205.000 chicos de entre 13 y 17 años no estudian ni trabajan, y hoy uno de cada tres chicos en la Argentina nace en un hogar con problemas graves provocados por el hambre y la miseria. Para peor, este grupo no sólo queda al margen del sistema educativo sino también del mercado laboral. ¿Qué rol puede ocupar el arte, en especial el teatro, para poder revertir esta situación?

Guilli explica que una de las metodologías del teatro es la de integración social: “Los pibes se insertan a partir de una obra, en la que aprenden un texto, lo representan y por un sistema cooperativo reciben parte de la recaudación. De esa forma, y con un tiempo de trabajo sostenido, los chicos por propia voluntad, y por sentirse incluidos dentro de un sistema que hasta hacía poco los marginaba, sienten que llegó la hora de dejar las calles. Es que muchos de ellos mantienen con la calle una relación uterina de difícil desprendimiento”.

La tarea de Integración por el Arte va más allá de la mera formación artística de los chicos. Por el contrario, el elemento “integración” extiende principalmente dos factores complementarios que sostienen la propuesta del grupo Amanecer:

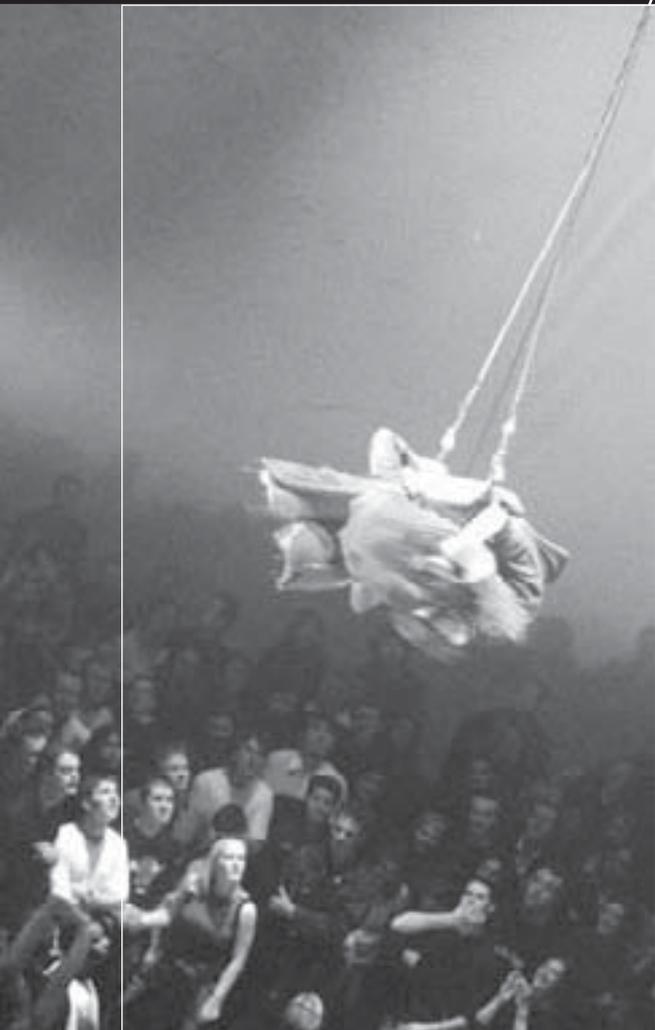
- La integración al medio social y laboral de los chicos a través de experiencias de trabajo junto a otros agentes sociales y la enseñanza de oficios del arte.
- La integración de conocimientos, a partir del trabajo interdisciplinario y de una planificación conjunta de los talleres.

El programa formativo se orienta en torno a las artes escénicas, consideradas como foco de múltiples disciplinas artísticas. “Partimos de la idea de que tanto actores como chicos que residen en la calle son vistos por la sociedad como marginales, y sólo integrados a ella comparten su intimidad a través de la expresión”, explica Franco Guilli, quien cree que el actor elige su destino mientras que el chico de la calle no. “La transformación del rótulo social ‘chicos de la calle’ es en nuestro caso cambiada definitivamente por ‘niños y jóvenes del teatro’”, concluye.

En el país hay cerca de 2.500 grupos de teatro registrados, ¿qué pasaría si cada uno de ellos se ocupara de integrar a por lo menos un menor indigente para poder sacarlo de la calle? “Por ahora, la oficialidad de la cultura no le prestó la debida atención a este dato”, se lamenta el director.

# Reflexiones

## sobre lo nuevo en el TEATRO ARGENTINO ACTUAL



*Los críticos Ana Durán, Ana Seoane y Jorge Dubatti formaron parte de una mesa que analizó las Nuevas Tendencias Escénicas. En esta nota, Dubatti propone reconocer algunos de los valores que hacen a "lo nuevo" en nuestro teatro.*

**JORGE DUBATTI / desde Capital Federal**

Lo propio del presente teatral es la **relativización del valor de lo nuevo**. ¿A qué llamamos entonces "nuevas tendencias" en el teatro argentino actual? Si la historia del teatro de Occidente puede ser pensada a partir de los pulsos de modernización, es decir, a partir del cuestionamiento y la superación crítica de lo teatral anterior, lo cierto es que en la actualidad no está muy claro qué es nuevo y qué no lo es. Esta incierta situación de la categoría de lo nuevo en el teatro argentino —compartida sincrónicamente con el teatro de otras grandes capitales escénicas del mundo— evidencia un estado inédito en la historia de la escena occidental, en estrecha relación con las nuevas condiciones culturales. Esta relativización de lo nuevo como valor se concretiza en un conjunto de fenómenos que describiremos, someramente, a continuación:

**1. La paradójica muerte de lo nuevo.** Para muchos teatristas actuales lo nuevo *ha muerto* como valor. El campo teatral se ha diversificado a tal punto que hay absoluta libertad para buscar modelos en las tradiciones y en las expresiones más distantes, en el presente y en el pasado, dentro del teatro o fuera de él (en otros lenguajes artísticos o más allá del arte), en la Argentina o en cualquier otra parte del mundo. En el mismo campo teatral conviven De la Guarda y su teatro de alturas con Claudio Gallardou y su recuperación del sainete, El Periférico de Objetos y su investigación sobre Heiner Müller, Guillermo Angelelli y su búsqueda ritual. Sin embargo, la obsolescencia de lo nuevo es nueva en la historia del teatro, implica una paradójica novedad.

**2. Reducción del margen de sorpresa.** La relativización del valor de lo nuevo se expresa en un adelgazamiento de la capacidad de sorpresa del teatro actual. Prácticamente no existen hoy las poéticas de contraposición radicalizada, es decir, en términos de Lotman, aquellas poéticas que plantean un contraste profundo con los hábitos de recepción del espectador avisado. ¿Cómo sorprender hoy? Las poéticas del teatro actual parecen remitir a un *déjà vu* permanente, a una ratificación del "nada nuevo bajo el sol".

**3. Lo nuevo es tal en contexto.** En el marco de la crisis de los universales y del principio de verdad, lo nuevo deja de ser una categoría de valor internacional, común a todos los hombres, para convertirse en una reformulación de cada cultura en su contexto. La corriente filosófica del "giro lingüístico" (Rorty, Derrida) pone el acento en la necesidad de preguntar por las construcciones culturales cuando se trata de indagar una visión del mundo y una manera de concebir lo real. De esta manera, una práctica de teatro ritual que pueda cargarse de *novedad* para los espectadores de Buenos Aires tal vez no adquiera la misma dimensión en Corrientes o Jujuy, centros más próximos a las formas parateatrales. El desnudo que escandaliza a un sector reaccionario de alguna provincia retardataria sólo genera bostezos en Rosario o Córdoba. Lo nuevo no vale con la misma medida para todos y exige la actitud del "matemático loco" de la que hablaba Samuel Beckett: para cada cálculo de medición, un instrumento diferente.

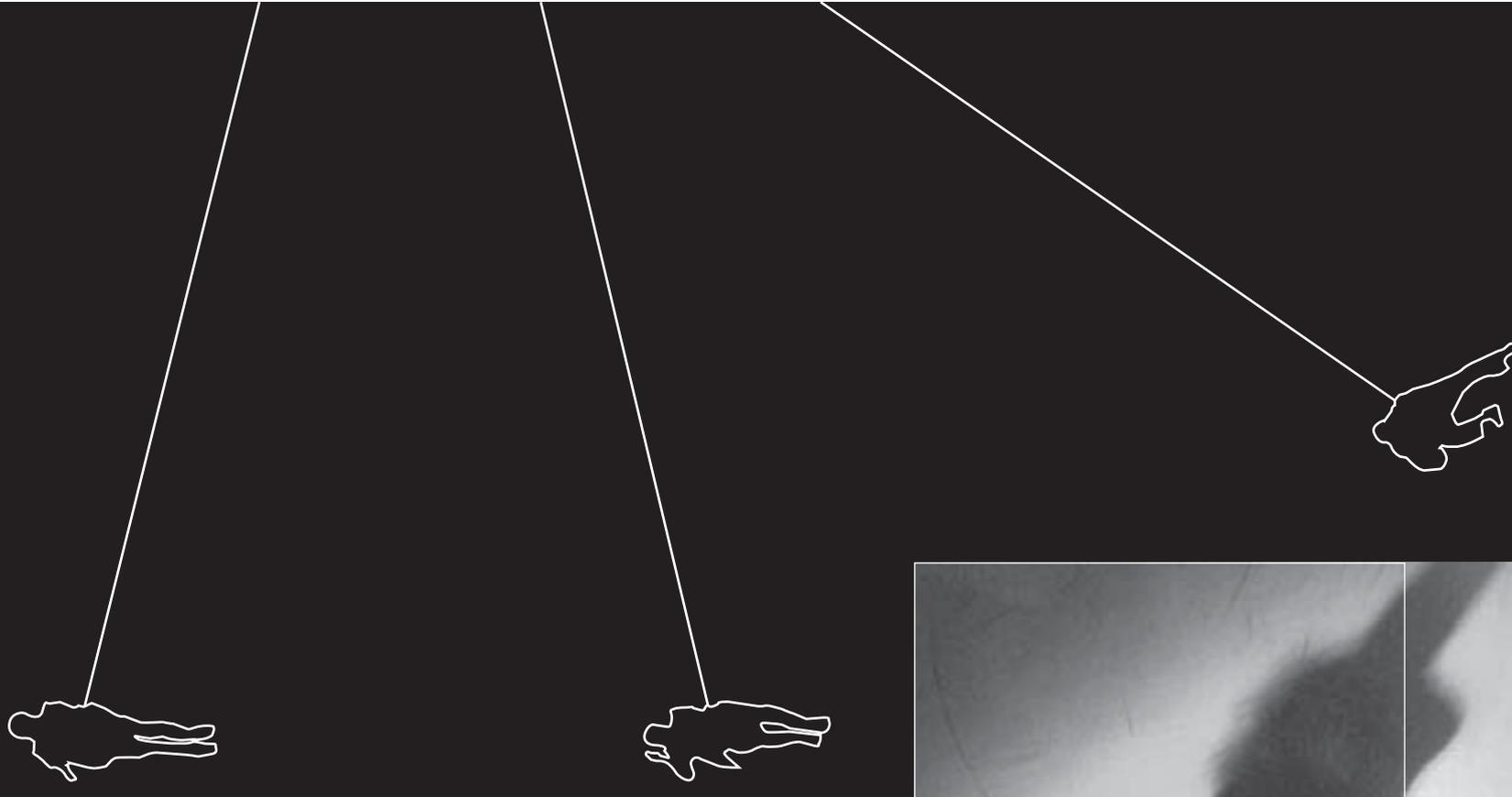
**4. Aceleración de los cambios.** El sentimiento o la emoción de lo nuevo mutan con vertiginosa rapidez. Lo que parecía considerablemente nuevo ayer ya no lo parece hoy, a la luz de una reconsideración, y se verá menos afectado aún mañana. Lo nuevo como moda instantánea, snobismo de lo efímero. "¿Qué es lo nuevo en la última media hora?", expresión de la contradicción a que se enfrentan quienes no reconocen la zona de clivaje de esta categoría.

**5. Canon de la multiplicidad, micropoéticas y micropolíticas de lo nuevo.** Lo propio de los campos teatrales hoy es la desdelimitación, la proliferación de mundos, el "cada loco con su tema", el valor de la diferencia, la comunidad pacífica o sólo circunstancialmente beligerante. De esta manera cada teatrista, grupo o compañía redefinen el sentido de lo nuevo según su propio régimen de experiencia y su propio ángulo de afecciones, de acuerdo a su micropoética y su micropolítica. No es lo mismo lo nuevo para Vivi Tellas, para Ricardo Bartís o para el grupo Catalinas Sur.

**6. Efecto ilusorio de destemporalización.** Las nuevas condiciones del funcionamiento del valor de lo nuevo en el teatro actual generan la impresión de una puesta entre paréntesis del devenir histórico, de una suspensión ilusoria del tiempo confrontada con la experiencia de *fluir* temporal del pasado. No se siente *avanzar* el teatro o *progresar* hacia un determinado modelo futuro sino, por el contrario, las prácticas teatrales parecen expandirse en el espacio sin progresión temporal.

**7. Efecto real de multitemporalidad.** En el campo escénico conviven diferentes tiempos teatrales, de la premodernidad a la posmodernidad. Incluso el imaginario y las poéticas de algunos de los teatristas más brillantes —Paco Giménez, Alejandro Urdapilleta, Ricardo Bartís— parecen transcurrir en el futuro, revelando verdaderas metáforas y estéticas de anticipación.

**8. Nuevas—viejas categorías teóricas.** En los últimos quince años se han formulado dentro del campo teatral nuevas categorías para pensar sus manifestaciones actuales. Entre ellas sobresalen las de "teatrista" y "dramaturgia de actor, de director, de grupo". El término teatrista designa a aquel creador que no restringe su actividad a un determinado rol pautado en términos excluyentes —dramaturgo o director o escenógrafo, etcétera— e integra en su práctica, indiferenciadamente, diversas aristas. Todos los oficios en un teatrista y cada oficio en todos. Los conceptos de dramaturgia de actor, de director o de grupo buscan reconocer prácticas escriturarias que exceden la tradicional del escritor de teatro, del dramaturgo literario o de gabinete, ajeno a la escritura escénica. Se ha llegado más lejos aún al proponer una dramaturgia de la luz o musical. Ahora, si bien



estas categorías se imponen en el campo teatral argentino en los últimos años, implican el reconocimiento de prácticas ancestrales, tan antiguas como el teatro occidental. Basta pensar en un teatrista como Molière, o en la dramaturgia de actor tan abundante en la Edad Media o en la Commedia dell'Arte.

¿Cómo definir entonces lo nuevo en el teatro actual? La respuesta puede hallarse, tal vez, en las resoluciones del teatro frente a las nuevas condiciones históricas y culturales, a nuestro nuevo y complejo régimen de experiencia, nuestro nuevo y complejo fundamento de valor. La relativización de lo nuevo promueve una reformulación de su valor en el polisistema de la cultura. En este sentido, el teatro en los tiempos presentes **se define novedosamente por su capacidad de resistencia y de resiliencia.**

El teatro tiene en la actualidad la capacidad irrefrenable de ir contra la corriente histórica en muchos aspectos. El teatro es resistencia contra las nuevas condiciones culturales:

**1. Contra la desterritorialización que promueven las nuevas redes comunicacionales**—televisión, internet, conexiones satelitales, chateo—. El teatro exige la territorialidad, la reunión en un espacio geográfico real—una sala o cualquier otro lugar—, en un centro territorial que preserva lo socioespacial contra lo sociocomunicacional (García Canclini).

**2. Contra la desaturación del hombre que promueven las intermediaciones técnicas.** A diferencia del cine, la radio o la televisión, el teatro preserva el intercambio aurático de los cuerpos reunidos en el centro territorial, el convivio, el encuentro de presencias, rechaza la reproducibilidad técnica y promueve lo humano efímero, el afectar y dejarse afectar en la experiencia de contacto inmediato con el otro. Es por ello que el teatro no admite ser trasvasado al soporte cinematográfico o televisivo sin la pérdida de su singularidad discursiva, sin su aniquilación.

**3. Contra la homogeneización cultural de la globalización.** A diferencia de otras formas artísticas complementarias con los procesos de planetarización, el teatro favorece la pulsión contraria a la globalización, la localización (Beck, Robertson), la singularidad de las identidades culturales, el regreso al “uno mismo”, al saber del grupo, la tribu, la región o la nación.

**4. Contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad.** El teatro exige construir sentido y pensamiento, se plantea como espacio de proyección de la memoria, como oasis de sentido en una realidad que ha perdido su principio de organización. El teatro se transforma en una herramienta de asunción del horror histórico y a través de sus metáforas

invita a repensar la historia nacional y a elaborar un discurso memorialista.

**5. Contra la supuesta univocidad de lo real y el pensamiento único.** En tanto lenguaje dotado de semiosis ilimitada, el teatro propone metáforas de la realidad que la revelan como multiplicidad y complejidad, el teatro opera como una amplificación nunca del todo abarcable del mundo a través del despliegue de otros mundos ficcionales y poéticos paralelos a este mundo.

**6. Contra la hegemonía del capitalismo autoritario y el neoliberalismo.** El teatro se configura en la sociedad actual como un típico instrumento de contrapoder (Deleuze), de creación de espacios micropolíticos alternativos para la construcción y el desarrollo de otras subjetividades (Pavlovsky). Esas micropolíticas se transforman en armas contra el solipsismo y el narcisismo introspectivo, favorecen la religación social, el trabajo en equipo, la práctica comunitaria, lo grupal.

**7. Contra la pérdida del principio de realidad, la transparencia del mal y el simulacro.** En una realidad sumergida bajo un alud de imágenes e información, en un mundo agobiado de noticias y vacío de acontecimientos, el teatro nos aleja de la dispersión enajenante e invita a la concentración, a demorarse en el apartamiento, a detenerse a mirar, al retiro reflexivo en la oscuridad de la sala en convivio con los teatristas, los técnicos y el público. El teatro exalta en su visión minimalista—por necesidad el convivio teatral es minoritario, si se lo confronta con las posibilidades masivas del cine o la televisión— la medida originaria de lo humano: “lo menos es más” resulta una de las fórmulas más frecuentes en los territorios poéticos de la escena.

**8. Contra la espectacularización de lo social o la cultura del espectáculo.** Si la teatralidad ha sido usurpada por lo social—en términos de Guy Debord— y hoy los políticos son más actores que los actores de teatro, la escena resiste reformulando el concepto de la teatralidad y denunciando el artificio social.

**9. Contra la praxis perdida.** El teatro se sale de sí y parte nuevamente en busca de su perdida función social, desde una nueva experiencia y desde nuevos saberes. ¿Un nuevo teatro social? Las prácticas de los grupos y agrupamientos Catalinas Sur, Los Calandracas, Amanecer, Crear Vale la Pena, Teatrolaidentidad, Brazo Largo, Morena Cantero Jr. y de muchos otros teatristas así lo demuestran.

El teatro actual no sólo es resistencia: también **resiliencia, capacidad de construir en tiempos de adversidad.** Según Néstor Suárez Ojeda y Mabel Munist, “la resiliencia es una condición humana que ha sido estudiada por médicos y científicos, y tomando la palabra de los ingenieros y



Escena de “Periodo Villa-Villa”

arquitectos que la aplican para referirse a los materiales de la construcción, la han definido como la capacidad humana para sobreponerse a las adversidades y construir sobre ellas. Es decir que hay dos conceptos importantes: el primero es esa virtud de enfrentar y sobreponerse a las desgracias; y el segundo es ser capaz de fortalecerse y salir transformado a partir de ellas”. En este sentido el teatro resiste contra la pauperización y la fragilidad, contra el avance del empobrecimiento. Para hacer teatro sólo hacen falta un espacio vacío, un actor que lo atraviese y un espectador que lo observe (Brook). El teatro es, por definición de su identidad no cleptomana, una práctica pobre (Grotowski). La falta de dinero no paraliza al teatro si éste logra explotar la precariedad como consigna estética e ideológica (Bartís), como nueva “riqueza de la pobreza” según las acertadas observaciones de Noé Jitrik sobre *Facundo*. Hoy el teatro argentino es pura resiliencia. Creemos que una de las manifestaciones de esta capacidad resiliente es la transformación de muchos artistas *purros* en artistas *gestores* de su actividad, es decir, creadores de las condiciones de producción, circulación y recepción de sus obras teatrales desde la problemática de la “gestión”. La adversidad de los tiempos exige estas mutaciones y redefine la resistencia y la resiliencia como expresiones de lo nuevo.

# En busca del instante de plata

DE LA FOTOGRAFÍA: JULIO CEJAS/DESDE ROSARIO



Norberto Campos

*Durante el acto inaugural de la 17ª Fiesta Nacional del Teatro se otorgaron los Premios a la Trayectoria Teatral 2001. Fueron distinguidos Blanca Pérez García (Región Centro), Gloria Páez de Zoppis (Región Nuevo Cuyo), Clara Leiva de Dal Ri (Región NOA), Norberto Campos (Región Centro Litoral), Salvador Patamia, (Región NEA) y Alicia Fernández Rego (Región Patagonia). El Premio Nacional recayó en el rosarino Norberto Campos.*

JULIO CEJAS/ desde Rosario

Pocos creadores han sido tan emblemáticos como este artista que abrevó en uno de los movimientos fundadores de la renovación cultural argentina, el Instituto Di Tella.

Es que Norberto Campos se ha transformado en uno de los grandes maestros capaces de efectivizar una continuidad histórica entre su experiencia acumulada durante los años del teatro independiente y la destreza para permeabilizar las nuevas búsquedas del teatro actual.

Más allá de sus innegables aportes a la historia del teatro local, con la creación de dos grupos históricos como el grupo Litoral y De la Acción y la genial adaptación teatral de la historieta de Fontanarrosa, **Inodoro Pereyra** (en la década del 80), Norberto Campos ha creado uno de los mejores personajes de su carrera: él mismo.

Ataviado con el riguroso overol de "trabajador de la cultura", como le gusta decir, recibió el Premio del INT con una aparente indiferencia, para luego despacharse con otro de sus habituales discursos de barricada.

"El teatro de arte es un viajero sospechoso en situación de alerta y contagio – dice el actor y director—. El teatro es el estado en verbo del nosotros".

Con respecto al Premio Trayectoria, Campos, que ha rechazado otras distinciones, objetando la ética de quienes se lo entregaban, reiteró su agradecimiento "por ser un premio que te dan los pares, no te lo otorgan jurados difíciles, ni sesudos, ni esos señores con toga, aburridos. Son compañeros y eso me gratifica".

## CAZADORES Y RECOLECTORES

Desde hace algunos años, su quijotesca figura se pasea montada en bicicleta por las calles de la ciudad para recalcar en **Faulkner**; esa especie de bar de arte y refugio de bohemios y artistas que eligió como prolongación de su hogar y donde tuvimos esta charla informal que intenta transformarse en nota periodística.

"Si no tomamos conciencia del derrumbe que se produjo en la Argentina a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001, no vamos a entender por dónde

estamos andando, actuando, durmiendo, comiendo, amando”, plantea Norberto Campos imponiendo un prólogo más amplio a los requerimientos periodísticos acerca de la actualidad del teatro.

Con esa claridad que le permite ahondar sobre los fenómenos estéticos a partir de lo ideológico, plantea que “en todas las culturas hay cazadores y recolectores, pero ahora tenemos que tratar de ser buenos cazadores; si no los eternos recolectores, los que copian, los que imitan las modas, los rutinarios; nos van a volver a *afanar* todo. Hay que hacer una cultura de los escombros y la devastación”.

“Este estado de crisis hace que los artistas se reformulen el lugar desde el cual producen, no nos podemos quedar en la primera persona —comenta Campos—. Ese yoísmo terminará haciéndonos estallar en el aire como un globo, hay que empezar por la isla propia, luego dialogar con las otras y de tanto en tanto constituirse en continente.”

“Pero no por mucho tiempo. Hay que moverse, ir y venir, desarmar y armar, hay que desatar la lengua, hay que desplegar las velas, hay que soltar el cuerpo. Son instantes, breves escenas y momentos.”

Dentro de su prolífica y extensa carrera, Norberto Campos siempre definió su línea de trabajo como inscripta dentro del llamado teatro popular. Pero pudo sustraerse a ciertos esquematismos que encasillan y clausuran esa vertiente como prisionera del mensaje político, para enriquecerla a partir de sus particulares abordajes.

“Según los momentos de la historia esta línea ha ido variando, son los pasos tácticos —dice—. En un momento es necesario pronunciarse de manera más sólida, más efectiva y en otros hay que utilizar más metáforas o pronunciarse con más insinuación, porque te gusta o porque también sentís la presión de la sociedad”.

Haciendo una retrospectiva de sus trabajos, Campos recuerda: “En la época de los milicos no se me hubiera ocurrido hacer el Brecht que estoy haciendo ahora. Éste es hijo de este momento histórico, de esta gran mentira de creernos que íbamos a ser el primer Mundo”.

Otro de los méritos que se le reconocen al creador de **Pepino el 88**, es su coherencia a la hora de plantear la relación entre el teatro y su función social: “Los teatreros nos adelantamos a la historia —comenta—, dijimos que todo esto que está pasando iba a pasar, hicimos como una extensión de futuro preñada de sueños y de advertencias, no significa que somos la vanguardia esclarecida, sí fuimos una expresión anticipatoria, una expresión *sugestivamente sospechosa* de lo que iba a venir”.

Y parte de eso que vendría se vio reflejado en la producción de los últimos años a la cual él define como atravesada por “grandes quiebres”. Estableciendo una especie de periodización propia propone un número “para hacer una especie de bisagra histórica”. La producción de los 80 no tiene nada que ver con los 90 y ésta no tiene nada que ver con la del 2000. Algunas cosas me gustan, otras no. Yo miro mucho a la gente cuando voy al teatro, siempre contamos algo. Eso de que un grupo de personas se reúne en torno a una fogata, que serían las luces del teatro, sobre una tierra imaginaria y donde empiezan a soplar ciertos aires fantasiosos y caen ciertas lluvias, no tenemos que perderlo nunca”.

“Muchos de los teatreros nos fuimos al carajo —subraya Campos—. Le mostramos al público cosas

**Norberto Campos recibe el Premio de manos de Rubén Stella, Secretario de Cultura de la Nación.**



demasiado oscuras, demasiado crípticas, cerradas, desatadas, poco enganchadas, un lenguaje poco coherente, por eso es importante la existencia del que analiza, del crítico, esa especie de comentador que hace de puente, tratando de acercar al espectador, de prevenirlo, de darle algunas pistas para que sepa lo que va a ver”.

De Rosario destaca la importante presencia femenina, tanto en la actuación como en la dirección. Destaca “esa dramaturgia que producen las mujeres de esta ciudad, esa dramaturgia del actor, del cuerpo, del movimiento, trabajos como **El broche** de Claudia Cantero con sus alumnas, **Mujeres oscuras** que dirigió Ricardo Arias o **Catedrales** del grupo La Troupe”.

Para Campos este protagonismo de las teatreras rosarinas ha determinado una forma de producción que caracteriza a la ciudad: “este fenómeno de las mujeres dirigiendo y produciendo estructuras dramáticas con los cuerpos, ha dado nombres importantes como Mónica Discépolo, Laura Copello, Romina Mazadi Arro, Alejandra Gómez, Claudia Cantero, Claudia Piccinini. Actualmente hay cerca de ocho montajes protagonizados por mujeres, por eso no es casual que las chicas de La Manzana hayan tomado la figura de la fotógrafa Tina Modotti para homenajearla en **Tina**”.

Refiriéndose a las diferentes formas que adoptan las llamadas “nuevas dramaturgias”, el director de **El sigilo** comenta que “no importa que el discurso esté sospechado, que no sea lineal, lo importante es que mantenga la fábrica de la dialéctica interna, que los personajes se relacionen, choquen, se alienen entre sí, un ejemplo de esto es **Mujeres soñaron caballos** de Daniel Veronese, una obra que me impactó profundamente.”

### RICARDO III

Uno de los proyectos teatrales rosarinos más ambiciosos de los últimos años lo tiene, actualmente, como protagonista y principal gestor: una versión muy particular de **Ricardo III** de William Shakespeare.

“La idea nace a fines del año pasado cuando el actor Raúl Santángelo me propuso, volviendo de la gran movilización en apoyo al Instituto Nacional del Teatro, realizar una adaptación del texto. Me entregaba una propuesta trágica, una estética de proyecto y producción, libre y responsable, comprometida con nuestro tiempo, con esa cosa contemporánea de traerla hacia aquí, revisar los trayectos, provocar un fuerte concepto crítico de nuestra historia y de nuestras vidas”.

Norberto Campos apunta a la vitalidad de un texto “al que hay que sacarle esa cosa manierista que en Shakespeare se justifica porque tenía que entretener a los campesinos, durante 4 ó 5 horas, que era lo que duraban las obras. Tenía que agregar algunos recursos. Lo isabelino tomó tanto de lo helénico, de lo griego, que resulta casi un tea-

tro minimalista, con pocas ideas, son dos o tres cosas que las van dando vuelta como un rulito. Das una vuelta y aparece una cosa, das otra vuelta y se transforma en otra cosa”.

“Es un trabajo excitante, arduo. Te obliga a dejar el fuselaje, el esqueleto, la carne primera, los núcleos fundamentales de la obra. A eso hay que embestirlo y hacerlo que cruja y probarlo en la cosa lexical, en la lengua y en el espacio nuestro”.

El director, que además encarnará al personaje protagonista, recuerda el proceso de su anterior adaptación de Shakespeare: “Cuando hice **La Tempestad** —comenta—, no se me ocurrió hablar de Centroamérica, de una isla. Traje el texto hacia este océano nuestro que es el Paraná”.

Este permanente abreviar en los clásicos le interesa a Campos para quien es importante “que se reciclen cosas de otros. Todos lo hacen pero el problema es darse cuenta que lo estás haciendo, no creer que eso que pones en movimiento no es de ningún lado, que es original, que se te ocurrió a vos. En realidad todo lo que existe está dando vueltas, hay que ponerle el sello propio, el pulgar, el propio aliento”.

Durante las jornadas sobre Dramaturgia que organizó la sala de La Morada, Norberto Campos volvió a referirse al tema de la creación planteando que “lo que hay que hacer es recrear, darle al material tu entonación, tu color, tu propia resonancia, si no para qué lo vas a hacer”.

“A **Ricardo III** ya lo hicieron muchas veces, no podés hacerlo en su salsa isabelina, hay que tomar el condimento, lo fecundo de los ingleses, batirlo, pasarlo, darle otra vuelta, otra presencia, otra construcción. Hay que tomar esa fortaleza que tenía, hay que rodearlo de nuevos dispositivos. Dejemos al texto pelado, que se escuchen esos padecimientos, esas pesadillas, que se escuchen esas premoniciones, esos odios.”

Para este incansable experimentador de los signos dramáticos es importante que el teatro rivalice contra el monopolio que la televisión ejerce sobre los espectadores: “Hay que ganarles en el buen sentido a los otros lenguajes, a esas líneas horribles de la televisión. En la televisión no está la experiencia viva, como en la calle donde hay que escuchar, sentir, atender a algo efímero, algo que dura muy poco, una hora. A eso que llamo el ‘instante de plata’, la gente no se lo olvida nunca”.

Mientras se prepara para un nuevo ensayo de **Ricardo III**, Campos nos aclara que la obra se llamará **Ricardo Rosario III**, y mientras dibuja una R en una servilleta nos explica: “A la R de Ricardo si le ponés una cabecita y dos patitas, le sale una jiba, es un jorobado, y mirá si esta ciudad no es jorobada, es un signo como un núcleo que nos representa a nosotros. Esta ciudad es tremendamente jorobada, mezquina, amarreta, con dobleces, cínica, falsa, y a la vez hermosa, atrevida, insolente. Lo rosarino siempre se reconoce afuera por el desparpajo, tenemos un teatro del desparpajo, de la insolencia”.



# LOS PIONEROS



## un encuentro con los maestros

*Dentro de las Actividades  
Especiales de la Fiesta del Teatro  
se presentó un ciclo de encuentros  
denominado **Pioneros del  
Teatro Argentino**: La  
coordinación estuvo a cargo del  
director ejecutivo del INT, José  
María Paolantonio. Estuvieron  
presentes: Alejandra Boero, Pedro  
Asquini, Duilio Marzio, Dora  
Baret, Roberto Cossa, Héctor  
Tehaldi, Felisa Yeni, Ricardo  
Halac, Alejo Sosa, Luis Andrada  
y Fernando Sabsay. Se  
transcriben los comentarios de  
algunos de ellos.*

**José María Paolantonio:** Estamos con gente que comenzó su tarea en favor del teatro independiente hace muchos años. Gente que todavía está en la misma dirección y a la que queremos conectar con las generaciones más jóvenes, con sus herederos. Ellos han peleado mucho, tuvieron muchas dificultades y las han podido superar. Por eso están aquí.

Quiero agradecerles su adhesión a la Fiesta Nacional del Teatro y la militancia teatral, a pesar de los avatares.

Propongo comenzar por el interior, con Luis Andrada, que es una persona que estuvo siempre al lado de las buenas causas, que ha trabajado mucho por el teatro independiente de Misiones. La gente de Misiones le debe el camino y también haber colocado al teatro misionero en el panorama nacional.

**Luis Andrada:** Cocho es mi amigo y ha dicho tantas cosas elogiosas que me hace sentir un poco avergonzado. Las cosas que hemos hecho las hicimos porque sentíamos que así debía ser. Esto es una conducta, una forma de vida.

No fue fácil. En el interior las distancias son muy grandes, la falta de medios hacía que se nos dificultara ir de un lugar a otro. A pesar de eso nos fuimos conectando con otros compañeros del Chaco, de Formosa, de la Región del Noreste.

Hay pioneros que ya no están. En Misiones los antecedentes teatrales deben buscarse en tiempos de los aborígenes, los jesuitas, de manera que tenemos una larga trayectoria. Por décadas no existió el teatro comercial ni el teatro independiente.

Para nosotros el teatro independiente fue algo natural, no podíamos tener dependencia, como no fuera de la propia comunidad. Así se crearon grupos en El Dorado (donde yo viví mucho tiempo), en Posadas, en Concepción de las Sie-

rras, en Montecarlo, y muy pronto comenzamos los encuentros de teatro e iniciamos la tarea del teatro en la escuela secundaria, organizando festivales. Así se conformaron alrededor de veinticinco elencos. Esto permitía, además de expresarnos creativamente, la participación de la comunidad, la visita de elencos de otros centros, como Buenos Aires o Rosario. Todo era una odisea, no teníamos infraestructura para recibir a los grupos y a ello había que agregar el problema del transporte. Recuerdo la visita del elenco de Fray Mocho. Ése fue el primer encuentro que tuvimos con el teatro independiente de Buenos Aires y un buen disparador porque emulamos esa experiencia y orientamos nuestro esfuerzo a intercambiar actividades con otras provincias. Hubo un trasvasamiento que nos permitió crecer.

Tenemos claro que el teatro de Misiones tuvo maestros que fueron de Corrientes y del Chaco, como Carlos Schwadener y Dante Cena. Carlos venía de trabajar en Buenos Aires, en la Escuela de Arte Dramático, con Ariel Bufano.

Además de la actividad regional pusimos la mirada en el resto del país y formamos lo que se llamó Federación Argentina de Trabajadores de Teatro, que era una manifestación de lo que el interior necesitaba y ofrecía. Creamos los primeros circuitos de gira y entusiasmados presentamos, en el año 74, el primer proyecto de ley de teatro. El intento se vio frustrado por el golpe militar del 76.

Esta sala, donde nos encontramos ahora, lleva el nombre de Gregorio Nachman, él fue el fundador de aquella asociación. Me da mucho placer que se haya homenajeado de esta manera a este luchador del teatro marplatense.

Estoy convencido de que el país debe desarrollarse en todos los aspectos, y el teatro es uno de ellos; con su idiosincrasia regional, con sus distintas raíces, aborígenes, europeas, etcétera. Nosotros queremos hacer un teatro que nos represente con nuestro sello y crecer.

*“Esta convocatoria me emociona, veo tanta gente de todo el país, y confirmo que lo que hicimos desde los comienzos de la década del 40, no fue en vano, que la semilla era buena y dio buenas raíces”.*



Alejandra Boero

GENTILIZA AGENCIA TELAM

**Dora Baret:** Empecé en el teatro independiente en los años 50, tenía 15 años. Trabajé en un teatro que amé profundamente, y que ya no está, el Agón. Allí hice mi primer obra clásica, **La invitada al castillo**, y a partir de ahí hice teatro independiente y profesional. Con Carlos Gandolfo fundamos el primer café concert que hubo en el país, en los años 60. Recuerdo que alquilamos una casa maravillosa con pisos de mármol, allí hicimos café + teatro estudio y lo dirigía Augusto Fernández. En ese espacio Gandolfo hizo su última presentación como actor. En aquel lugar pusimos **Negro Azul Negro** y fue un suceso. Era un teatro íntimo, los espectadores compartían una copa en un espacio irreconocible, lleno de mesas y sillones de estilo. Luego nos cerraron el lugar por falta de habilitación. El café concert era una rubro que no existía. Cuando nos habilitaron, ya lo habíamos cerrado. No lo podíamos mantener sin trabajar.

**J.M.Paolantonio:** Esto demuestra que hay muchas maneras de hacer teatro, de llamar a la gente, de hacer el teatro que uno quiere. El teatro que, por ejemplo, siempre hizo Tito Cossa...

**Roberto Cossa:** Nunca estuve en el teatro independiente, un fenómeno que empezó en el 30 con el Teatro del Pueblo. Las características que lo definían eran: independencia del Estado y de los empresarios. Y había dos ideas centrales: una, sala propia y otra, elenco estable. Un grupo de actores, directores, autores, con un proyecto propio. Eso en Buenos Aires no existe más. Ahora, se abre una sala, se cierra otra, luego se abren dos. A eso lo llamamos “sala de arte”. Casi todas son salas pequeñas. Antes eran más grandes y tenían otras propuestas estéticas, más masivas. Generalmente estaban manejadas por uno, dos o tres artistas (actores, directores).

Con seis autores tenemos el Teatro del Pueblo, que no tiene elenco y por lo tanto recibe grupos de afuera. En lo ético, en el carácter de teatro resistente que sigue siendo independiente del Estado y de los empresarios, lo es, pero perdió la característica que tenía, que le dio tanta fuerza y tanta dinámica entre los años 30 y finales de los 50.

En realidad nunca fui un autor de teatro independiente. Mi primera obra —**Nuestro fin de semana**— la estrena, en el año 64, un grupo de actores muy jóvenes egresados de la Universidad de Buenos Aires, dirigidos por Oscar Fessler y Juan Carlos Gené. Tomamos una pequeña sala en el Ateneo de la Juventud, que dependía de la iglesia, y allí formamos una cooperativa. Aquí aparece otra diferencia en relación con las salas de arte de hoy. En aquel teatro independiente no se cobraba, nadie cobraba nada, cobrar era pecado.

Cuando empiezo ya el criterio era profesional; si había plata se repartía; la sala se llevaba un porcentaje y el resto se repartía. O sea que soy un pionero de las cooperativas y las salas de arte.

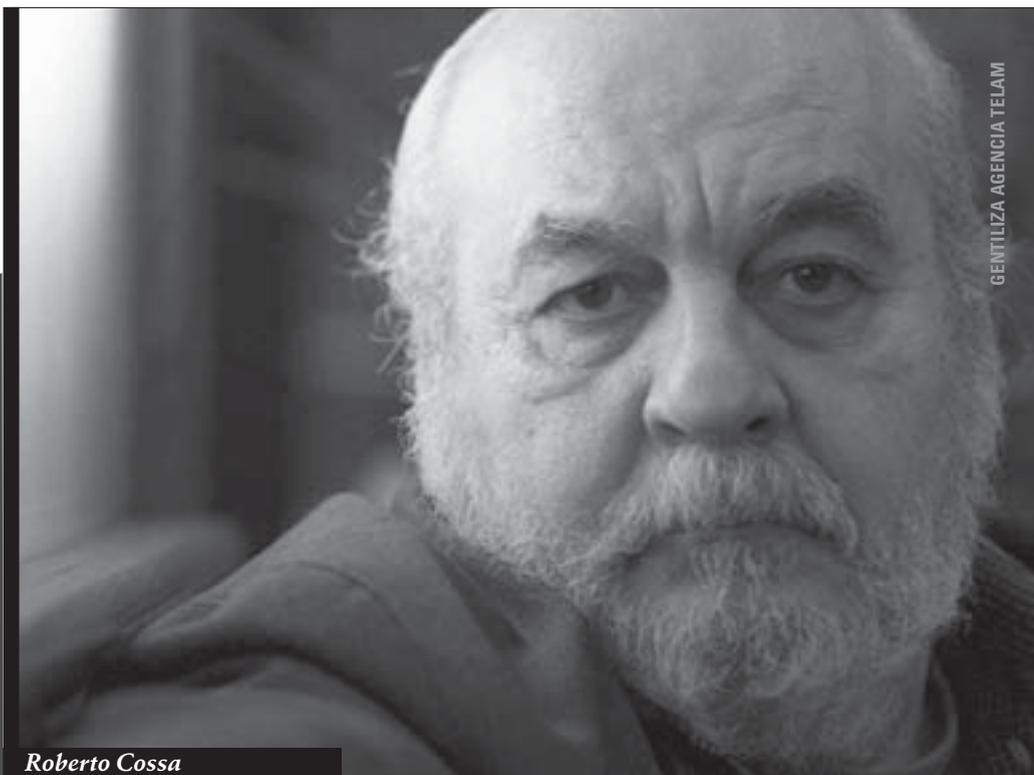
**J.M.Paolantonio:** Representás a una generación de autores que trabaja desde un esquema convencional, que es

la redacción de un texto, una partitura, a veces desde tu imaginación, a veces trabajando con actores, a partir de una investigación previa. En este momento hay distintas tendencias. El autor teatral empieza a perder identidad, a veces porque la creación es colectiva, a veces porque desaparecen los autores. ¿Cómo ves a este movimiento?

**R. Cossa:** El autor escribía su obra y la entregaba al director o al grupo y luego esperaba ver cómo recitaban su obra. Este proceso comenzó su decadencia en la década del 60 y en los 70 se da la muerte del autor. En Buenos Aires no se sintió tanto, pero en otras partes del mundo esto fue muy fuerte. Apareció la dictadura del director, que era el autor de todo, y a veces tomaba un texto sólo para apoyarse. Luego apareció el teatro de la imagen, los clásicos también estaban muertos, y se los retomaba aunque lejanos.

Esta decadencia se extiende hasta los 80 y últimamente comienza a reaparecer el rol del autor, pero queda ese sedimento de algo que me parece saludable, donde no se sabe si se trata de un autor que dirige o de un director que escribe, y que es una totalidad. Lo que ocurrió es que la ausencia de un autor que imaginara desde el cuento, desde

*“Cuando empecé, el criterio ya era profesional, si había plata se repartía. La sala se llevaba un porcentaje y el resto se repartía. O sea que soy un pionero de las cooperativas y las salas de arte.”*



Roberto Cossa

17ª FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

GENTILIZA AGENCIA TELAM

*“El teatro es el único arte que usa la palabra y la emoción, que educa simultáneamente el cerebro y el corazón. Quien quiera comenzar esta aventura debe estar seguro de su vocación.”*



Pedro Pasquini

una historia, hizo que la experiencia quedara limitada, salvo en algunos casos.

Pero la nueva generación está tratando de recuperar el relato, cosa que en los 70 se creía que era “una traición” a la imagen, a la poesía del teatro.

**J. M. Paolantonio:** Bueno, ahora vamos a escuchar a la reina de la Fiesta Nacional del Teatro, la señora Alejandra Boero...

**Alejandra Boero:** Esta convocatoria me emociona., veo tanta gente de todo el país, y confirmo que lo que hicimos, desde los comienzos de la década del 40, no fue en vano, que la semilla era buena y dio buenas raíces.

El teatro independiente en mi época quería decir una cosa, y ahora significa otra. Nosotros estábamos en contra de los empresarios y del Estado y a los que estaban en contra nuestra les cerrábamos la puerta. Esa actitud creó una generación que defendía un ideal. Todos los integrantes de la actual cultura teatral salieron del teatro independiente. Nuestra forma de vida era muy dura, muy exigente y muy austera. Todos ellos, con sus matices, han creado un teatro argentino muy vital.

Cuando me afilié al teatro independiente, en el año 41, encontré obreros, estudiantes, autodidactas, intelectuales. Todo estaba mezclado en un ambiente absolutamente democrático. Una de las personas más importantes del teatro La Máscara era un carpintero que se llamaba Pepe Chalcof, siempre andaba con un librito bajo el brazo y todos lo consultábamos a él. A mí me abrió el panorama; y dije: ¿por qué la cultura tiene que ser de los elegidos?. La cultura es de todos. Lo que ocurre es que en las etapas que fue atravesando el país las cosas se complicaron. A mí me llevaron dos veces presa porque pertenecía al teatro independiente. Éramos sospechosos. Si no trabajábamos por plata éramos altamente sospechosos, y decían: “¿Por qué trabajan si no ganan plata?”.

Todo esto era un estímulo para nosotros, éramos muy optimistas, pero los optimistas no tienen buena prensa.

Ahora no podemos escaparnos de esta realidad que estamos viviendo, por lo tanto no podemos tener un teatro

florecente porque tenemos al enemigo adentro de casa. De todas maneras la gente vuelve a recuperar la fe, porque aunque no sabe qué va a comer mañana, cuando se abre un espacio cultural, va porque la necesidad de expresarse se hizo carne. La gente que creó el Teatro del Pueblo era sencilla, de pueblo, creía que el hombre era capaz de mejorar su propia vida. Para eso tenemos que tener confianza en nosotros mismos. Y saber que tenemos derecho a levantar la voz, y hablar de cultura, mejor o igual que cualquiera.

**J.M.Paolantonio:** Nosotros homenajeamos a los pioneros pero ellos todavía están trabajando, están en lo mismo. Nadie puso una ferretería, nadie compró casas o barcos; todos están trabajando en teatro, y esta dignidad, esta manera obsesiva de mantener una vocación, debe estar presente en esta Fiesta Nacional del Teatro, y por eso le pido a Pedro Asquini que nos cuente cómo empezó su lucha en el teatro independiente.

**Pedro Asquini:** El teatro es el único arte que usa la palabra y la emoción, que educa simultáneamente el cerebro y el corazón. Quien quiera comenzar esta aventura debe estar seguro de su vocación. Yo la encontré a los cinco años, a esa edad mis padres me llevaron al teatro Variedades a ver **Nuestros hijos**, de Florencio Sánchez, y en escena aparecían dos chiquitos de mi misma edad. Eso bastó para despertar en mí el afán para entender esa maravilla, y cuando fui a mi casa llené a mis padres de preguntas: ¿y ahora, los chicos, dónde están? ¿con quién están? ¿con qué papás? Estaba lleno de preguntas, y por supuesto, soñé, soñé mucho tiempo. Y habrían de pasar cuatro años antes de que pudiera ver una segunda obra de teatro. Nosotros vivíamos en Banfield, a seis cuadras de la estación, a las siete de la tarde, como todos los días, mi padre llega del laburo, y me dice: “¡Vestite que vamos al teatro!”. En ese momento se desató una tormenta tremenda, pero igual salimos, a pie, porque ¡minga de auto!. Y fuimos hasta la estación de Banfield, de la estación a Constitución y de Constitución al teatro Marconi, donde daban **Espectros** de Ibsen, con Jesús Gómez, que era un hombre que asustaba, y a mí me asustó; pero no disminuyó mi vocación.

Tres años más tarde nos mudamos a Boedo, y ahí sí, ahí estalló todo. En Boedo había teatro, y trabajaban todos los días, y como era pibe, los acomodadores me dejaban entrar sin pagar. Después empecé el comercial en Barracas, y en el camino estaba el Variedades, y con las veinte guitas del sándwich me pagaba la entrada.

En Boedo hacían todas las semanas un sainete, una comedia y un drama, con el mismo elenco. Heroico elenco, ensayaban mañana, tarde y noche para seguir el ritmo de las funciones. El elenco lo dirigía Pedro Zaneta, que luego fue director y actor del teatro Florencio Sánchez. Ahí se hacía todo el repertorio argentino y algunas perlas del teatro universal. Después vinieron el Teatro del Pueblo, el Juan B. Justo, el teatro La Máscara.

En el año 46, después de tres años de calle, de no tener teatro, un día viene Gobantes, que era uno de esos firmes integrantes del grupo, y me dice: “Pedro, tenemos teatro”, y ahí fuimos. La casa era del secretario del Sindicato del Seguro. Si este país no estuviera tan miserablemente gobernado, el teatrillo de la calle Maipú 28, debería ser declarado patrimonio cultural. Bueno, ahí hicimos **El avaro**, después **Per Gynt**, **Crimen y castigo**, **Antígona** y como remate, **El puente** de Carlos Gorostiza.

El escenario del teatro medía seis metros de frente por cinco de fondo, y no tenía pared, o sea que daba directamente al patio. En invierno nos helábamos. En esas condiciones, en ese escenario, con ese repertorio, el teatro La Máscara comenzó en el teatro independiente.

Una temporada se decidió inaugurar con **El puente**, aunque algunos compañeros decían que la obra no estaba a la altura de las otras obras del repertorio universal. Otros defendimos la pieza. Hicimos tres asambleas, bien tumultuosas, y **El puente** subió a escena y obtuvo un gran éxito. Este éxito barrió con la disciplina, el trabajo y los planes que teníamos. Esto nos enseñó que el éxito también produce crisis. A partir a allí La Máscara se había convertido en un grupo de rejuventados que iban al teatro para hacer la obra y gozar del éxito de **El puente**. Después de algún tiempo Alejandra Boero y yo nos fuimos, y con otros formamos Nuevo Teatro.

# “Escribir en un espacio y un cuerpo emocionados”

GABRIELA BORGNA/ desde Capital Federal

## ¿Cómo surgió la idea de dar un seminario de dramaturgia en el espacio conmemorativo del cincuentenario del teatro Payró?

—Dice Paul Auster que “la vida tiene rimas”, encuentros azarosos que construyen sentido. La de este seminario sería una: el Instituto del Teatro me convocó para dar un seminario en la Capital. Una buena iniciativa de su delegado Pablo Bontá que está imprimiéndole a su gestión una energía inédita. Unos días antes Diego Kogan me había propuesto dictar un seminario como otro evento más del festejo por los cincuenta años del Payró. En el azar de esa rima se cocinó el proyecto: nada mejor que el Instituto del Teatro como convocante y organizador del encuentro, y nada mejor que el teatro Payró —por su comodidad y por su significado— como ámbito para hacerlo.

## —La idea de girar en torno de la emergencia, ¿tiene que ver con lo urgente, con lo surgente, o con un cruce de ambos?

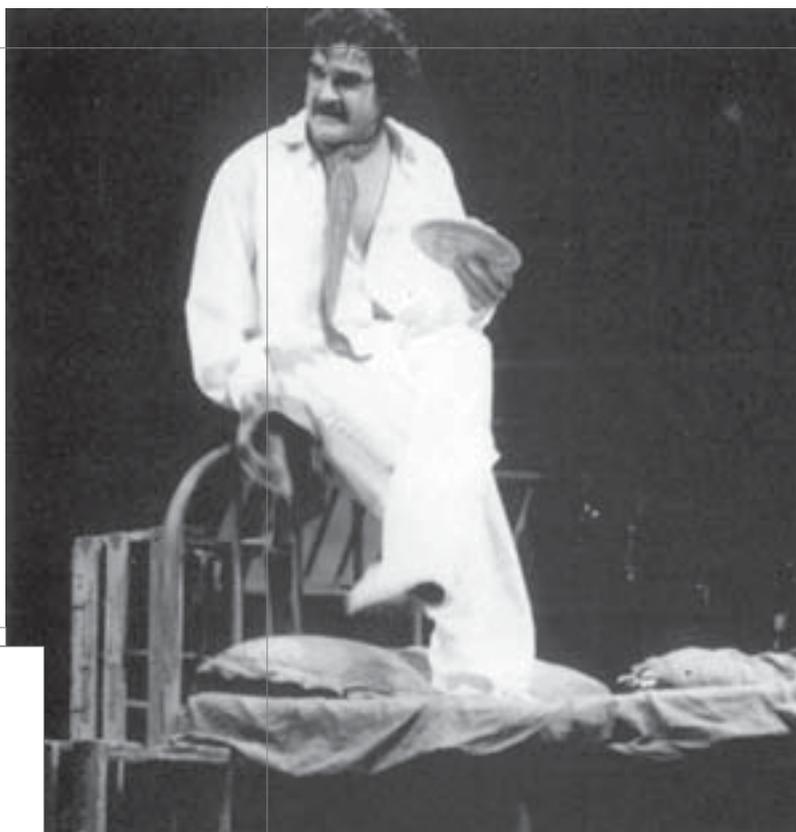
—En principio, convengamos, con un *cacho* de ocurrencia, y con la potencia —otra vez— de las “rimas”: todo lo emergente crea emergencia. La aparición de nuevas escrituras exige imperiosos procedimientos a la mano para poder producirlos. De ahí aquello de “primeros auxilios frente al accidente de ser herido por una imagen que quiere devenir en teatro” que fue parte de la consigna convocante.

## —En los 70, hablábamos de una “dramaturgia de urgencia” que respondiera al devenir político “con la rapidez del periódico”. ¿Podríamos hablar de una necesidad actual de volver a esa instancia de participación del teatro en los procesos sociales?

—Tal vez. Quizá en los finales de los 80, y los 90, la realidad no hizo gestos lo suficientemente desesperados como para convocar disciplinadamente a la dramaturgia. Y es un fenómeno que suele responder a ellos. Valga el ejemplo de Teatro Abierto, un fenómeno único. Momentos en que la realidad se agita en gestos tan espectaculares que frente a ellos sólo cabe intentar dar respuesta. Ahora que hay una nueva y estridente elocuencia de esa realidad es probable que el teatro vuelva a tirarle con lo que tiene a mano. Hace pocos días vi un ensayo de **El suicidio**, una nueva propuesta de Daniel Veronese, y me sorprendió ver cómo la realidad social nacional imprimía signos incluso en una dramaturgia en la que estos signos no solían estar presentes. Veo que en las nuevas dramaturgias se está sembrando un teatro mucho más opinador, más posicionalista en términos ideológicos. Creo que su mejor cosecha se verá en las temporadas futuras.

Organizado por la Delegación Capital del INT y con el título de **Dramaturgias de Emergencia**, Mauricio Kartun comenzó a dictar un seminario gratuito en el teatro Payró para el que hubo 560 postulantes iniciales y del que participan cerca de 200 personas. El dato habla al menos de dos fenómenos: la necesidad de la profesión de sistematizar sus herramientas creativas y la capacidad de convocatoria de Kartun. Ambos sirven de buena excusa para esta entrevista.

Mauricio Kartun



Escena de "El Partener"

— **¿Cuál sería entonces un mapa provisorio de las dramaturgias emergentes?**

— A topógrafo mucho no me animo. Puedo decir quizá que el relieve más visible que muestran sea el de aquellas en las que el rol de dramaturgo y el de director están concentrados en un solo artista. Con todas las ventajas y riesgos que esto conlleva: por un lado la profundidad de esa actividad escénica considerada ahora —por fin— como discurso, y trabajada con todo ese rigor; y por el otro cierta inevitable fugacidad de esos signos fijados en un soporte tan inestable y efímero como un cuerpo y un espacio emocionados.

Una de las características del teatro de este siglo es justamente esa fusión de funciones: ese desempeño común del rol de dramaturgo y director, como alternativa frente al mecanismo más tradicional, más vertical, del texto procesado por el puestista o *régisseur*, el capocómico que orquesta su puesta, o del productor, o el cabeza de compañía que se encarga de esa orquestación. En muchas de estas nuevas dramaturgias la tarea creativa se resuelve a través de la escritura ya no en el papel, si no en ese soporte virtual que es el espacio. Y su zona más preocupante, desde el inevitable propósito de trascendencia que supone siempre nuestra actividad, es justamente esa condición efímera que limita luego a sus textos en la posibilidad de generar nuevas puestas a través del tiempo. La falta de exigencia de un registro más severo, como es la escritura previa, hace que los signos más relevantes de estas dramaturgias se completen sólo y únicamente durante el espectáculo. Y desaparezcan con él.

Hay excepciones, no obstante que me hacen pensar en un equilibrio posible: el de aquellos autores que trabajan primero el texto literario —con toda su compleja especificidad— y luego lo reescriben en el espacio: pienso en Rafael Spregelburd, en Federico León, o en cierta zona de la producción de Daniel Veronese.

Otra característica notable de la nueva dramaturgia argentina es cierta heterodoxia por la que cada vez se la valoriza más fuera del país. A diferencia de otros momentos históricos donde lo canónico instalaba implacable los modelos a seguir, hoy hay una búsqueda perpetua de nuevos modelos. Los artistas jóvenes están entonces menos *adolescentes*, menos

uniformados, con mayor libertad personal para asumir filiaciones.

Por último: otra de las características de estas nuevas dramaturgias es su búsqueda de modelos extrateatrales en los que apoyar sus poéticas. Su relación franca y desinhibida con modelos literarios o cinematográficos, por ejemplo.

**DRAMATURGIAS PROVINCIALES**

— **¿Estas características son verificables en las dramaturgias escritas en el resto del país?**

— Salvo excepciones muy claras, con algo menos de audacia, según veo. La necesidad quizá de producir dentro de algún sistema vigente ha hecho que paradójicamente terminen por volverse modelos aquellas dramaturgias que están justamente intentando desmarcarse, desmodelizarse. En muchos casos, el creador pierde el imaginario que le es propio a manos de otro más metropolitano, más urbano si se quiere.

— **¿No creés que en esa distinción, la crítica porteña tiene algo de responsabilidad? En términos generales, desde aquí se desconocen las condiciones de producción de la dramaturgia de las provincias y sospecho que hay un cierto temor en los creadores del resto del país de ser mal tildados de regionalistas si despliegan ese imaginario propio.**

— Es cierto. No obstante la diferencia la hacen aquellos que desoyen el temor, se encuentran con la hipótesis cultural que les corresponde, y dentro de ella producen material trascendente, como fue el caso, en los últimos años, de *Venecia* de Jorge Accame. Esa resonancia debería hacer que el creador comprenda que uno es el poeta que puede y no el poeta que quiere.

— **Siempre dentro de este mapeo provisorio, ¿quiénes serían los nombres que llenan los casilleros de la nueva dramaturgia fuera de Buenos Aires?**

— Hace poco estuve dando un seminario para autores santafesinos que han armado un grupete bárbaro. Ha sido una de las experiencias más ricas de los últimos tiempos por el alto nivel y la profesionalidad del resultado. De ahí ha surgido *Las polacas*, de Patricia Suárez, que acaba de montar Laura Yussef. Esta muchacha Suárez es una revelación ya que, viniendo de la

narrativa, trabajó muy duro buscando la "conversión de norma" del lenguaje literario al dramático. Otro magnífico trabajo que andaban por representar Juan Leyrado y Villanueva Cosse lo encontré en un material de Rafael Bruza —**Club de caballeros**—; un texto de Liliana Gioia, de Rosario, también que está en vías de un montaje local y otros seis o siete textos más que si no lo están, aseguro que lo ameritan.

No conozco demasiado a los más nuevos en cada provincia, pero por nombrar sí a los que trabajan con más talento y consecuencia: en Tucumán está Carlos Alsina que es muy lúcido; en Zapala, Hugo Saccoccia; en Neuquén Alejandro Finzi; Eduardo Bonafede en Tierra del Fuego; en San Juan, Juan Carlos Carta que es muy sólido, y de producción dramática paradójica, porque viene de la tradición del mimo y ha ido integrando el texto hasta alcanzar una fusión muy interesante; Córdoba también es un nudo de creación muy fuerte con Raúl Brambilla y en Jujuy el caso ya mencionado de Jorge Accame a cuyo éxito con *Venecia* haya que agradecerle la instalación de un modelo exitoso posible a partir de una poética regional.

— **¿Qué lugar ocupa dentro de este mapeo provisorio la dramaturgia femenina?**

— Como en todo el mundo, la dramaturgia femenina ha crecido notablemente. Calcula Halima Tahan, en un estudio, que de los 60 a los 80 se triplicó el número de dramaturgas, y que en los 90 se dobló esa proporción.

Hay que decir que la dramaturgia femenina es uno de los temas más interesantes para entender el teatro del siglo XX. Para explicarlo debo hacer un pequeño aparte: la escritura teatral es ni más ni menos que una actividad mimética como la del actor. El autor se encarna (en el sentido más literal: se pone en la carne) del personaje creado, y produce una especie de improvisación imaginaria en la que percibe —simultánea y paradójicamente— a través de sus propios ojos, y de los sentidos de esos personajes encarnados. El monopolio casi absoluto durante veintitrés siglos del varón en el rol de dramaturgo generó un fenómeno curiosísimo: los cuerpos femeninos que hablan en su dramaturgia sintieron todos exclusivamente a través del cuerpo masculino. De manera que en la historia del teatro nunca habló la mujer sino su ausencia, su retórica, que terminó creando un modelo de tratamiento genérico.

La irrupción, en el siglo XX, de la dramaturgia femenina rompe ese punto de vista congelado e instala varios fenómenos nuevos: en principio esa nueva percepción de la realidad desde un cuerpo diferente (hablo de lo que se percibe por los sentidos desde su determinación de género). Instala luego una nueva mirada sobre el hombre en la que ¡por fin! se completa ahora la imagen de ese varón, mirado desde la vereda de enfrente, y no como hasta ahora desde su espejo, limitado y engañoso. Y finalmente, con su mirada sobre sus zonas privadas, la mujer habilita —para todos— territorios de la vida hasta ahora velados a la mirada masculina.

Quizá de aquí, de este nuevo ojo fisgón, el éxito actual de los espectáculos basados en reuniones de mujeres, en los que se iluminan zonas a las que los hombres no habíamos accedido nunca. Un *voyeur* vislumbrando una zona irresistible: la intrusión en ese universo prohibido que sólo descubre la mirada de la mujer.

Por supuesto que esto no es uniforme y aún tiene grandes contradicciones. Hay mujeres que tal vez porque el modelo les creó un canon inconsciente escriben todavía como hombres: se miran a sí mismas con aquellos ojos del otro, pero hay en muchas, sí, una femineidad dramática manifiesta y atractiva.



Escena de "Rápido nocturno, aire de fox-trot"

## UNA HISTORIA QUE FUE CONSOLIDÁNDOSE

– Empezaste estudiando dramaturgia en Nuevo Teatro con Pedro D'Alessandro y terminaste como cofundador del área de dramaturgia de la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires. ¿Qué valor se le asignaba entonces al texto dramático y qué valor se le asigna ahora?

– Un recorrido que tiene algo de sin fin. Mis comienzos se cimentaron en un medio donde tres de las vertientes de la dramaturgia eran por entonces hegemónicas: el teatro político, de barricada, el realismo naturalista, y la llamada entonces "vanguardia" (qué curioso que suene tan anacrónico). Todas construidas alrededor de una dramaturgia literaria, de un autor de escritorio, digamos. Con el devenir de las estéticas teatrales aparecieron esas otras modalidades prescindentes del texto: la creación colectiva, el clown, el teatro de imagen, la dramaturgia del espacio, la del director y tantas otras. Hoy hay un claro y manifiesto regreso al teatro de texto, pero algo se revolvió en el camino: y es aquella fusión en una de las funciones del dramaturgo y el director de la que hablábamos al principio. La palabra ha vuelto a su vigencia original, pero aparece hoy una especie de desconfianza de las posibilidades de esa palabra como base de un discurso construido en el espacio por un tercero.

– Es cierto pero, hace algunos años, en una entrevista que hice con el entonces grupo CaRaJaJi, algunos de sus integrantes confesaban haber llegado a la dirección por necesidad: sentían que no había directores con las herramientas adecuadas para dirigir esos textos, con las excepciones del caso.

– Seguramente ha sido dispar la evolución del autor y del director. Hoy no hay dos que hagan un par como los que fueron históricamente Jaime Kogan – Ricardo Monti o Griselda Gambaro – Laura Yussem.

En todo caso lo que se rompió de manera estrepitosa es aquel mito de que el autor no debía dirigir sus propias obras porque las empobrecía y demás. Hoy un dramaturgo que empieza a producir con consecuencia lo primero que hace es estudiar dirección. Y mis clases de dramaturgia están llenas de directores que quieren acceder a la técnica de escritura. En el fondo, un sano regreso al concepto de "teatrística", que no otra cosa fueron (por buscar en los ejemplos más prestigiosos) Shakespeare o Molière.

– Tu primer texto ¿Civilización...o barbarie? remite a *Facundo*, la novela más importante del siglo XIX y sobre la que se funda la modernidad de la literatura argentina y que, además se inscribe en el siglo XX como parte de la saga negra del peronismo. En general, en toda tu obra hay referencias a las literaturas no dramáticas.

– Muy rara vez he tomado los modelos de otras escrituras dramáticas. El juego que siempre me apasionó ha sido el de crear teatro con material extrateatral: la historieta, las literaturas populares, la gauchesca, el género espistolar, los documentos judiciales, los interrogatorios policiales, el folletín, y últimamente la novela pornográfica. Me gusta trabajar generando poesía a partir del procesamiento de lo desprestigiado, de lo inútil; mi ritual silencioso es el reciclado de lo anacrónico y lo desacreditado. En la composición de personajes, incluso, tengo un amor especialísimo por la figura del degradado, del perdedor. No me interesa demasiado dilucidar el mecanismo de esta pulsión, pero siempre busco en esas presencias (en los personajes como en los géneros, estilos y tono), cuya condición para que me atraigan suele ser el descrédito, su expulsión previa de cualquier zona de vigencia o prestigio...

– Esa pulsión –en tus palabras– emparenta tu obra con la de Osvaldo Soriano, para quien los personajes son siempre perdedores que encarnan un universo cultural *camp*, en el sentido de que enarbolan el registro popular de expresiones que provienen de otras clases sociales. Desde la lona podría leerse como un homenaje a Soriano, por ejemplo.

– Es así como lo decís. La misma asociación la hicieron algunos amigos cuando la estrené. Tito Cossa, su gran amigo me dijo cuando estrenamos: "Esta obra le hubiera gustado tanto a Osvaldo..."

Respecto de los mundos degradados, siempre recuerdo que cuando estrené *El Partener* un productor amigo me aseguraba que hubiéramos tenido muchísimo más éxito si en cambio de hablar del mundo del folclore (degradado si los hay) hubiera tematizado el del tango. Si a ese dúo de peña que es el eje de la obra lo hubiera convertido en uno de milonga, porque eso, decía, "es lo que la gente quiere ver". Nunca pude hacerle entender que era esa misma condición de vigencia la que me impedía hacerlo, que el patetismo que me impulsaba la paleta no podía hallarlo en ese mundo ahora *fashionable* del tango redivivo.

– Sin embargo el tango, su universo, es una constante en vos tanto como autor o como director: desde *Clásico binomio* con el teatro Llanura de Santa Fe, hasta los títulos de obras *Como un puñal en las carnes*, incluyendo citas y guiños en el interior de los textos.

– Es cierto, en su zona marginal me habló mucho, pero habida cuenta de esta nueva *modernidad* del tango –en términos de moda, digo– resulta imposible ahora que ese universo me caliente. Sería como usar de materia poética a *Bandana*. En fin, yeites del inconsciente, vaya a saber. Me ha pasado incluso con gustos extrateatrales: en los '70 y principio de los '80 tuve un camote muy grande con el cuarte-

to cordobés. Descubrí una música y un fenómeno folclórico que me apasionaba y me impulsaba a estudiarlo. Eran épocas que para conseguir grabaciones me recorría las bateas de las disquerías de la estación Retiro. Tengo la discografía casi completa del Cuarteto de Oro, el conjunto donde cantaba la *Mona* Jiménez antes de ser solista, unos arreglos ingeniosos y maravillosos de *Coquito* Ramaló. Una síntesis cultural extraordinaria. Con el arribo luego de la *Mona* al Luna Park, y Chévere, y Rodrigo, la seducción antropológica aquella se me desvaneció, y me ha quedado sólo el regusto rítmico por el tunga-tunga.

De estos mismos impulsos musicales debe venir seguramente la utilización de la música de la orquesta de Enrique Rodríguez de los años 40 y 50, que propongo en *Rápido nocturno, aire de fox-trot*. Un repertorio en el que se mezcla la característica, la típica, la tropical, y la jazz en temas que se emparentan mucho con la fusión cultural cuartertera.

– No deja de ser extraño que un autor dramático se interese por abordar ese segmento del texto espectacular que es la música. En general es una labor que resuelven los músicos. En tu caso, escribiste las canciones del film de Pino Solanas, *Los hijos de Fierro*, y volviste a ese oficio con *La Banda de la Risa* y con *Aquellos gauchos judíos*. ¿Por qué tu interés en trabajar en ese margen?

– Se ve que la rima me sale bien... Qué sé yo: me apasiona la acción de producir sentido impulsado por la imposición musical de la métrica y sobre todo de la consonancia; ese fenómeno en el que dos palabras emparentadas por razones extralingüísticas obligan a construir entre ellas un puente de sentido. Todo lo que tiene de lúdico y azaroso lo hace enormemente atractivo para mi manera de laburar, de entender la creación y el arte.

– Atracción que te convierte en un quevedista confeso...

– De algún modo. Una de las obras que escribí en los últimos años, *El niño argentino*, está totalmente escrita en verso, y sus dos personajes, uno de extracción culta, y otro popular, se expresan en métricas y estilos que pertenecen a su "literatura de clase", por llamarlo de alguna manera. Es una historia de principios del siglo XX donde juego con la relación entre un peoncito de cría encargado de cuidar la vaca –que aquí tiene voz– en el barco que lleva a una familia patricia a Europa, y el hijo de esa familia, un sátrapa condenado por el castigo paterno a ayudarlo, ambos de edades similares.

– Al parecer, establecés un diálogo entre la cultura popular y la alta cultura. Me tonta preguntar cómo se llama la vaca.

– Aurora, claro. Era irresistible (*risas*).

“No creo en la palabra, pero opero de modo contrario”

# LUIS CANO

MAGDALENA VIGGIANI

Luis Cano

Una de las propuestas escénicas más polémicas de esta temporada en Buenos Aires fue **Los murmullos**, obra de Luis Cano que, con dirección de Emilio García Wehbi, se estrenó en el Teatro San Martín. A partir de esta experiencia, la producción del autor comienza a hacer hincapié en los años de la última dictadura militar.

CECILIA HOPKINS / desde Capital Federal

“...las cosas más contrarias se van conectando, entran a caernos sin aviso, como parientes, provocan un reconocimiento bastante siniestro, cada palabra remitiendo a la otra pierden el aura, el valor fuera de uso, y rebotan mucho mejor unas contra otras haciendo pogo”.

Autor de **Dis Pater**, **Socavón**, **Ruleta rusa** y **El paciente**, entre muchas otras obras, Luis Cano pertenece —tal vez a pesar suyo— a la generación de los nuevos dramaturgos. En abril de este año, subió a escena su obra **Los murmullos** en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, bajo la dirección de Emilio García Wehbi, con el propio Cano integrando el elenco, junto a Belén Blanco, Alberto Suárez, Policastro y Maricel Álvarez.

Obra de un lirismo áspero e inquietante y a veces irónico, **Los murmullos** está centrada en una historia estrechamente ligada a la represión parapolicial de la última dictadura. Así entonces, Rosario, una andrógina adolescente, decide reencontrarse con su padre —militante desaparecido— tal vez con la esperanza de llenar un hueco abierto en su historia personal. Mientras sucede el reconocimiento entre los personajes, cuando se conoce el relato de cómo muere el padre, existen momentos de una rara conmoción emotiva. No obstante, la reunión de padre e hijo elude cualquiera de los estereotipos que pueden haberse elaborado a fuerza de tratar el tema de la desaparición de personas. Así, lejos de la idealización y el amor incondicional, la relación entre los personajes no se pone al margen de la eterna lucha que entabla cualquier adolescente en contra de su padre.

Desde la primera escritura de **Los murmullos**, en 1998, Cano necesitó escribir para la escena con la estructura miscelánea de “un buen cuaderno de recortes”. Esta manera de trabajar las frases lo más libremente posible, tuvo que ver con su necesidad de abrir una crítica sobre ciertos moldes, estructuras o fórmulas que, según su opinión, la llamada *nueva dramaturgia* ha venido cristalizando a fuerza de repetición. (En relación a este tema escribió: “La estandarización de la escritura. utilitarismo. dramaturgias con marca de fábrica. hegemonía que refuerza el círculo de integrados. los vendedores de salchichas”). A partir del cambio que introduce en su forma de escribir teatro, Cano logra un diseño completamente diverso a unas obras que “parecen responder más a las necesidades del mercado que a las de los dramaturgos que las producen”, según afirma en la entrevista con **Picadero**. Esta escritura excesiva, desordenada y metafórica que propone el autor (quien ha incursionado también en la pintura) remite a la relación que mantiene un pintor del informalismo con la materia plástica. Escribe al respecto: “A partir del contraste puedo mirar mejor cada parte, sin un orden. voy amontonando registros dejando que se choquen, no les hago marcas. miro las frases, cada frase, por todos lados, a ver si puedo cambiar lo que pensaba. afirmar y negar lo que digo saber, la fórmula funciona si no me da por complementarlas ni escribir lo que se espera de una correcta dramaturgia”.

La cita pertenece al diario de ensayos que escribió Luis Cano mientras tenía lugar el montaje de **Los murmullos**. Según aclara, de aquel primer texto apenas quedaron sin retocar unas pocas escenas, en tanto el resto del material fue reelaborado por el autor en función del trabajo con el director y los actores.

## LOS AÑOS DICTATORIALES

¿Cuáles fueron las motivaciones del autor al momento de escribir su obra?

Luis Cano tenía apenas 10 años cuando comenzó la última dictadura militar. No tuvo ningún registro del horror que se vivió durante el Proceso de Reorganización Nacional: recién se fue enterando de lo que había sucedido mientras hacía el servicio militar, en 1984: “Yendo hacia Tigre, uno de mis destinos, un oficial me mostró un lugar donde se enterraban NN y me dijo: ‘Arriba crecían unos zapallos enormes... Yo los llevaba para casa, pero después me terminó dando impresión’”. Esta confesión lo llevó a resignificar las razones por las que un vendedor le había entregado ya envuelto **The wall**, el disco de Pink Floyd que



Escena de *Los murmullos*



Fotos: CARLOS FURMAN

había ido a comprar años antes, luego de encargarlo: “Había discos que había que encargar y que te los daban por debajo del mostrador y era porque estaban prohibidos, como había libros y películas también prohibidos”.

Ya en los 90, cuando El Periférico de Objetos estrenó **Máquina Hamlet**, de Heiner Müller, (obra que se mantuvo 5 años en cartel) Cano vio incontables veces el espectáculo. Y aún recuerda el enojo que le producía la indiferencia que él intuía instalada en la sala. Según su percepción, las imágenes de los campos de exterminio que se proyectaban en ciertos momentos o la violencia que los actores descargaban sobre unos muñecos de tamaño natural, no parecían modificar a una platea de espectadores que él sospechaba inhabilitada para establecer cualquier comparación con lo que había sucedido en el país. Según Cano, había entre esos espectadores un exceso de aprobación acerca del espectáculo, incluso aun antes de verlo, en función de una suerte de moda que se había generado por entonces en torno del prestigio del autor y del grupo de intérpretes.

En base a esa experiencia de enojo que se avivaba en él cada vez que tenía la convicción de estar captando la recepción de un público impermeable a los estímulos que disparaba **Máquina Hamlet**, Cano se propuso abordar en **Los murmullos** el tema de la violencia de Estado desde un lugar imposible de ser identificado con una composición plástica inobjetable. Y para este fin, el lugar donde se concretó el espectáculo cuatro años después de haber sido escrito aquel primer texto caótico, fue del todo inmejorable: “Hacer una obra como ésta en el subsuelo de un teatro oficial en ruinas, donde todo estaba apuntalado, tenía que ver con una posición política”, asegura el autor, refiriéndose al trabajo escenográfico de Norberto Laino, que terminó convirtiendo una sala convencional en un reducto a medio camino entre una obra en construcción y un depósito de desechos.

En ese contexto particular, tratar el tema de los desaparecidos desde una óptica desacralizadora fue otro de sus objetivos: “Los hijos de desaparecidos están fijados socialmente a una imagen de repetición del modelo paterno, al punto de usar la misma jerga militante. Por eso creo que la agrupación H.I.J.O.S es, para los hijos de desaparecidos, un lugar de paso, porque no les permite vivir sus vidas fuera de los parámetros de la militancia revolucionaria. No pueden zafar de representaciones sociales que se vacían de contenido, que no crean un nuevo lenguaje, como son los escraches, que son representaciones que no van más allá de la denuncia que hace. Creo que la obra irritó a cierta gente *progre* del medio teatral por el trato que se le dio a la figura del desaparecido. En **Dis Pater** (obra suya de 1996) el hijo le dice de todo a su padre y cuando se estrenó nadie se ofendió por eso. En cambio, en **Los murmullos**, el padre es un desaparecido... y entonces, hay gente que piensa que no puede pasar lo mismo. Muchos consideraron por esto que la obra era políticamente reaccionaria”. No obstante las críticas de algunos, hoy el autor considera que esa pequeña historia que muestra el encuentro imposible entre un hijo y su padre desaparecido se desdibujó, pasando a un segundo plano: “Después del 20 de diciembre pasado cobraron más fuerza los signos de la obra que repercutían en la realidad actual, como los que tienen que ver con la negación de los discursos y la falta de representatividad”.

#### UN AUTOR EN ESCENA

La puesta de **Los murmullos** también creaba un espacio de inmovilidad, un tiempo para escuchar. Cuando los personajes se ocultaban bajo enormes cabezas que corporizaban al Che Guevara, Perón, Evita y Marx, se dejaba oír un sinfín de citas de origen literario o cinematográfico, algunas extraídas de discursos políticos y canciones, un verdadero rompecabezas compuesto por Abel Gilbert. “Creí de verdad en muchas de esas voces”, afirma Luis Cano. En tanto que la fragmentación como recurso sugiere una unidad perdida, la sensación de caos que se desprendía del montaje sonoro hacía alusión a la actual crisis en torno de los discursos: “Frente a muchos temas yo no tengo una posición tomada —admite el autor— siento mucha vacilación en relación a si creo o no en los discursos... yo diría que no creo en la palabra pero después opero de modo contrario... hay muchos elementos en la obra que plantean esa crisis”.

Tal vez, el momento de la obra en el que esta afirmación se hizo más evidente haya sido la escena que interpretó el propio Cano, en el rol del Autor, cuando salía de un armario para hacer un polémico discurso acerca de la inutilidad de la cultura y otros temas. Se transcribe un fragmento:

#### AUTOR

*Imbéciles Funcionarios Gente de la cultura Honorable público Ustedes los aquí presentes. Soy el Autor de esta obra. No hay nada que aplaudir nada que celebrar ni poner por las nubes. Pero hay mucho de qué reírse. Todo es ridículo cuando se piensa en nosotros. Todo es intercambiable/ el autor el director los actores. Ésta es una buena tienda de accesorios. Se entiende/ acá nadie levanta la voz se masculla demasiado. Nuestro demonio es vivir encerrados en este país de padres donde la banalidad es una necesidad cotidiana. Estamos/ somos Condenados a la infamia. Somos argentinos somos/ imbéciles. Somos la vida. La vida como indiferencia a la vida. Somos el delirio de grandeza. Funcionarios Gente de la cultura Honorable público Ustedes los aquí presentes. Esta obra es de la Argentina y se habla mal de todo lo que hay. Porque no puede haber adentro nada ni nadie que sea bueno. Ustedes los aquí presentes pueden tomar de ella la cantidad de Argentina que les alcance. Si no se entiende bueno nunca las cosas en la Argentina fueron claras. Si les gusta bien y si no qué importa y a quién. Podemos leer también Infierno cada vez que se diga Argentina/ igualmente vale. Todo esto de lo que hablamos no sabemos/ no lo entendemos. Y sin embargo hablamos como Hipócritas/ heridos en la frente en el malentendido. Las frases inútiles que manejamos en nuestros cerebros/ porque ya renunciamos. Palabras repetidas/ reconocidas por su mentira. No importa cómo se las diga. Textos que no dudamos en decir y que no sirven para nada. Pero lo bien que disimulamos. Adherimos reenviamos repudiamos disimulamos. Ignorantes Falsarios Infelices/ Imbéciles Funcionarios Gente de la cultura Honorable público Ustedes los aquí presentes. Hacemos esta obra de la que esperamos algo pero no somos capaces de nada. Caemos tan abajo como podemos. Muy preferible entonces un teatro de réplicas lo suficientemente mediocre como para obtener un éxito inmediato. Sin cuerpos sin muerte. Ésta es una cuestión de asco. El penoso espectáculo de la culpa (...)*

Luego de pronunciar su discurso, el Autor era sometido a una sesión de tortura (se le practicaba “el submarino”, esto es, se le metía la cabeza en un balde de agua casi hasta ahogarlo, realmente, sin actuar la situación) y recibía luego unos billetes, antes de que el torturador lo sacara de escena definitivamente. De esta manera, el Autor asumía el rol del inflamado fiscal que condena el derrumbe moral generalizado para luego terminar aceptando el dinero que le destina el administrador del poder. Cano reflexiona acerca de la escena que se reservó a sí mismo: “A mucha gente no le gusta que le digan lo que yo dije allí porque creen que la cultura es un valor importante. Yo no quise ridiculizar a nadie con ese discurso: lo que decía es parte de mi pensamiento”. Completa su pensamiento otro fragmento de su diario:

*“Algunos están muy sorprendidos. sinceramente no sé de qué, pero se sorprenden al escuchar lo que pienso. es un poco bochornoso para ellos, y para mí también. es una perorata bastante difícil de decir, pero es parte, o al menos una parte contradictoria de mi posición. pienso que es necesario decir estas palabras por más que al decirlos no tengan mucho sentido, por más que se las recorte y se las parcialice, y se las traduzca a pensamientos chiquitos. (...) Hay una actitud mía como autor de salir a decir, a pesar del malentendido. el discurso, el des/ahogo en el balde de agua, la coima que acepto del teatro san martín por decir exactamente eso que digo, que me coimean. volver a decirlo. tengo que exponerme a leer eso en público para molestar con algunas ideas. ideas fijas, una situación contra la que choco yo, donde choco contra mí mismo”.*

# El periférico de OBJETOS

*"Una máquina de hacer teatro"*

MAGDALENA VIGGIANI



Escena de "Zooedipus"

*Una de la compañías teatrales que más se destaca en el mundo es el El Periférico de Objetos. Después de presentar sus últimos espectáculos en Europa ellos estrenan en Buenos Aires **El suicidio**, una inquietante mirada sobre la Nación Argentina.*

ALEJANDRO CRUZ / desde Capital Federal

**Tres escenas periféricas elegidas (casi) al azar:**

**Escena uno:** Año 1990, en Babilonia. Quince minutos antes de la función de **Variaciones sobre B...** los periféricos miran insistentemente el reloj. Los espectadores no llegan aunque el espectáculo arrasó en el Festival de Nuevas Tendencias Escénicas, La Movida, cosechando excelentes críticas. Allí se convirtió en un objetito de culto para los amantes del buen teatro. Sin embargo, la cosa no pinta fácil. Las funciones hay que parirlas hasta último momento. De todos modos, a esa especie de Bronx porteño llegan 15, 20 ó 30 cómplices y el rito se inicia y convence. Sacude. Emociona. "El público es bueno esta noche", decía una voz en off durante el espectáculo.

**Escena dos:** Año 1999, Festival de Avignon. En la extensísima historia del Festival más prestigioso de Europa, sus organizadores deciden presentar la retrospectiva de un grupo de teatro y el elegido es El Periférico de Objetos. Por allí andan, del escenario (una antigua iglesia) al bar de enfrente donde venden succulentas pizzas y baguetes en medio de una ciudad ganada por el teatro. Allí volvieron este año para presentar **El suicidio**, el último trabajo del grupo más importante de la escena argentina. Y como había ocurrido en la ciudad de los Papas hace 3 años, el grupo fundado y dirigido por Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese acaparó la atención de la crítica. ¿Ejemplos? "Un grupo argentino impacta en Avignon al describir su país como un gran matadero" tituló en una elogiosa crónica el diario **El País**, de Madrid. El matutino español **El Mundo** dijo: "La obra propone una reflexión sobre el suicidio —un suicidio individual que se decanta entre la vida y la libertad que ofrece la muerte— de una muchacha que ingiere cierta dosis de veneno. Su intención será experimentar durante unas horas la sensación de estar muerta. En otro nivel, la gran

vaca de ficción que se esconde en el escenario, camino del matadero, es clara metáfora de un país que también parece abocarse a un suicidio colectivo".

Entre los críticos y la crema de la crema de los teatristas estaba la exquisita Marilú Marini. "Terminé de verlos y quedé extenuada, casi sin poder emitir palabra", dice semanas atrás en un bar de Buenos Aires antes de estrenar **Las criadas**, esa otra maravilla de Jean Genet.

La gira periférica también incluyó el estreno de **La última noche de la Humanidad**, en el paquete Festival de Viena. Allí, como la prensa española, el espectáculo basado en la pieza del austríaco Karl Kraus recogió excelentes comentarios. "...la sociedad argentina, representada en el escenario por cuatro actores esterilizados en blancas vestimentas, es a la vez expropiada, aislada, manipulada e inducida a una guerra de todos contra todos. El blanco brillante de esta habitación, en donde los personajes son degradados a un número, no es suficiente para iluminar la oscuridad de este mundo desesperanzado...", dijo **Die Presse**. O sea, como en **El suicidio**, la Argentina otra vez.

**Escena tres:** estreno de prensa de **Máquina Hamlet** en El Callejón de los Deseos. Sobre las paredes de ladrillos se escupen imágenes que están saliendo a la luz. El mazazo de Heiner Müller en manos periféricas encuentra una sintonía sumamente personal y de una fuerza escénica que, con el tiempo, se convertirá en un punto de bisagra para la trayectoria del grupo. Si hasta esa noche de 1995, el reconocimiento "*a lo grande*" resultaba un tanto esquivo, con **Máquina Hamlet** se produce un salto cuantitativo de enorme repercusión interna dentro del grupo y hacia fuera. La maquinaria teatral da sus frutos: Llegan las invitaciones para los festivales más importantes, llega el gran público (desde los *fans* a aquellos que acuden por puro esnobismo cultural),

### >> “Un proyecto realizado”

¿Qué es El Periférico de Objetos para mí? “Un proyecto realizado más allá de lo previsible –apunta Ana Alvarado en charla con **Picadero**–. Es más, con el tiempo me di cuenta que también soy muy periférica. Como le pasa a Daniel o Emilio, me interesa el proyecto, me excita el proceso, me apasiona lo grupal. De alguna forma, me gusta el sufrimiento de la producción en conjunto, el esfuerzo que tenemos que hacer para ponernos de acuerdo. En todos estos años he tenido la posibilidad de hacer otras cosas pero siempre vuelvo al tipo de trabajo periférico. No sé cuanto durará todo esto pero El Periférico significa un proyecto realizado y concreto; algo que, en un país como el nuestro, no es poca cosa”.



Escena de “El Suicidio”

llegan los productores extranjeros... Es más, casi por elevación, la obra de Müller dispara a que muchos otros teatristas locales comiencen a tender un rico vínculo con el teatro alemán. Y, casi como contrapartida, los programadores germanos caen seducidos por el teatro argentino.

### DEL PARAKULTURAL A AVIGNON

De la primera escena a la segunda pasaron 12 años y 10 espectáculos. Podría haber más números (los hay) pero ni hacen falta si se trata de poner en claro que en estos años saltaron de la periferia al centro de la escena mundial. En el camino entre Buenos Aires y Europa, ellos paran la pelota. “Preferimos decir que estamos en el Atlántico, en viaje hacia algún lado”, decía Daniel Veronese en la revista **Teatro**, que edita el San Martín. Y entre Europa y Argentina están los pasos de **El suicidio** que parece ser la obra más nacional, por así decirlo. O, por lo menos, allí está –casi de manera omnipresente– una vaca, la pampa y esos cuerpos desarticulados de una sociedad que perdió determinados signos vitales y decide jugar con la muerte.

“Este espectáculo es nuestra patria (museo) argentina, y mientras miramos el mapa nos preguntamos ¿se podrá escapar de aquí? La vigilancia, con su lógica tan personal, ya nos está atravesando el cuerpo con sus disparos”, explica Veronese en un programa de mano de un festival que sucede lejos de este país en llamas, lejos de los disparos.

“Si habláramos de un individuo y no de una nación, creo que estaríamos frente a un caso con tendencia al acto suicida –explica el mismo Veronese a un medio europeo–. Creo que si hablamos de agotamiento y destrucción debemos hablar de Argentina. De esta suerte de melancolía que se siente desde hace años. Siempre escuché, desde muy chico: ‘Todavía no es el momento del país’. Crecí con ese pensamiento. Un eco de últimos días, de días fina-

les. Hay algo también de repetición. Repetimos moldes político sangrientos. Y por eso la incredulidad y la desconfianza son cada vez mayores. Vamos hacia algún tipo de muerte. Quizás haya que aceptar que la muerte puede ser parte de un proyecto también. Por otro lado, es terrible, necesito este país para hablar, para hacer teatro”, dijo el mismo director al diario **Clarín** en su edición del 24 de marzo de este año, fecha clave de la historia reciente de nuestro país, fecha clave también para la producción de este grupo que –indefectiblemente– en montajes como **El hombre arena**, versión escénica del cuento de Hoffmann, o **Máquina Hamlet**, de Müller, esa historia reciente estaba hecha carne, latía en ese mundo perverso, macabro que el grupo ha convertido en su más genial disparador. Porque, ¿cómo evitar pensar (sentir) que esos cuerpos/muñecos que desenterraban en medio de la polvareda de **El hombre arena** eran desaparecidos?

En estos 13 años, cambiaron muchas cosas (no sólo el país). En **Ubú Rey** (1990, Parakultural) los muñecos que usaron eran robados. En contrapartida, **El suicidio** fue producido por los Festivales más importantes de Alemania, Francia y Holanda más un aporte de Proteatro; mientras que **La última noche de la Humanidad** fue producido por el Festival de Viena. A principio de la década pasada, el búnker era Babilonia. Allí presentaron **Ubú Rey** (1990), **Variaciones sobre B...** (1990), **El hombre de arena** (1992), **Cámara Gesell** (1994) y **Zoedipus** (1998). Del Abasto pasaron al actual estudio que poseen en Palermo Viejo, diseñado a la medida de sus obsesiones. ¿Peligro de aburguesamiento? “El peligro está presente –decía García Wehbi en una nota que daba cuenta del estreno de **Monteverdi, método bélico**– Cuanto más éxito y reconocimiento obtenemos, aparecen más detractores que esperan que El Periférico dé un paso en falso (...). Por otra parte,

hay una especie de estética impulsada por el auge de los festivales internacionales que hace que estén dando vuelta casi siempre los mismos espectáculos. La pregunta es cómo posicionarse frente a esta realidad cuando el grupo por un lado se mantiene gracias al aporte de esos festivales y, al mismo tiempo, no quiere convertirse en un producto mecanizado. De todos modos, es un peligro al que estamos expuestos”.

Es cierto, están expuestos. Pero contra lo previsible, en cada nuevo montaje han redoblado la apuesta. La máquina denota vitalidad. Y si en **Variaciones...** el centro eran simples muñecos o una naranja, poco a poco hubo un corrimiento. Tanto que en **El suicidio** el actor comenzó a acercarse al centro de la escena. “Pero no es un puerto de llegada. Es una puerta de entrada hacia algo distinto para nosotros. De todos modos, siempre consideré que El Periférico era un grupo de teatro de objetos porque había actores *latiendo* en el escenario”, le gusta decir a Veronese. Un latido que a lo largo de estos años ha tenido infinidad de lecturas. Sin ir más lejos, cuando **Máquina Hamlet** se presentó en octubre de 2000 en la prestigiosa sala de la Brooklyn Academy of Music (BAM), el crítico del New York Times vinculó a la estética periférica con “el teatro de la muerte”, de Tadeusz Kantor. Lo cierto es que en todos estos años, supieron diseccionar el mundo de lo perverso y transformarlo en teatro en estado puro *latiendo* ante la mirada absorta del público. El nuevo desafío, para ellos –y para nosotros, como espectadores– se llama **El suicidio**, que se está ofreciendo en El Portón de Sánchez. O, como escribe el mismo Veronese: “Nuestra amada. Nuestro amado. Es la cabeza de nuestro amante extremo. Es un susurro seco. Una enunciación de caos irrefrenable. Nuestra justificación. El permiso intelectual para seguir hasta lo próximo. Pero a la vez nuestra desvinculación, separación total e irreductible del hecho”.

# Un recorrido antojadizo por los trece años de Punto T



Marcelo Allasino

*A mediados de año el director santafesino Marcelo Allasino dio a conocer en Buenos Aires su última producción, **La brusaròla**, un trabajo que tuvo muy buena recepción de crítica y público y confirmó el crecimiento de este joven creador.*

## MIGUEL PASSARINI / desde Santa Fe

Con **La brusaròla**, el director rafaélino Marcelo Allasino reconoce haber alcanzado cierta madurez artística. Sin embargo, este dato suena casi absurdo si se piensa en él en términos de edad. El creador tiene hoy 33 años, y 13 de teatro con un grupo propio: Punto T, y algunos más como actor y bailarín.

Allasino reconocía, años atrás, que el universo de la palabra en el teatro era para él “un terreno fangoso y desconocido”, cuando transitaba una etapa de teatro imagen que estaba directamente ligada a su formación con el maestro porteño Alberto Félix Alberto, y que tuvo su punto culminante en el 97, cuando estrenó **Algo de rojo en el gris** (presentada en el I Festival Internacional de Buenos Aires).

Sin embargo, su último trabajo –sexto de Punto T– **La brusaròla**, es la muestra de un realizador que hoy tiene sello propio y que si bien produce algo muy cercano a las estéticas del llamado *nuevo teatro argentino* hay en sus producciones una marcada identidad.

Marcelo Allasino nació y aún vive en Rafaela, una ciudad del norte de Santa Fe con alrededor de 80.000 habitantes “donde –explica–, a pesar de ser la tercera ciudad de la provincia, todavía persiste una mentalidad bastante pueblerina”.

El director tiene también a su cargo el espacio La Máscara, un centro cultural que concentra la atención de los rafaélinos interesados por el arte y la cultura, cuya puesta a punto ocupó los últimos años de trabajo del grupo, que del 97 al 2001 (año de estreno de **La brusaròla**) no presentó ninguna nueva producción.

Con seis obras estrenadas en estos años con Punto T, y otras tantas con el grupo La Máscara, una proyección nacional interesante y la posibilidad de trascender las

fronteras del país, Allasino eligió quedarse en Rafaela, porque allí está la gente con la que le interesa trabajar. En su ciudad como en otras, dicta también talleres de teatro, pero no vive de su vocación, sino que trabaja como diseñador gráfico.

Lo que sigue es la recopilación de largas charlas que reseñan, con algunos trazos gruesos, los años de existencia de Punto T.

## TRECE, SIN SUPERSTICIONES

“Lo positivo es haber transitado trece años como grupo, más allá de cualquier juicio de valor. Punto T fue en Rafaela el puntapié inicial para que el teatro tomara un camino diferente. Antes de nuestra aparición, el teatro de Rafaela estaba muy ligado a la concepción clásica. Eran propuestas que pasaban únicamente por el texto, con una desvalorización absoluta de otros códigos. Punto T rompe un poco con eso, porque también generamos un movimiento muy intenso en la ciudad con la apertura de La Máscara, que integra a otras disciplinas. Y desde esa sala hemos convocado a otros elencos para ver otras corrientes, otras realidades. Punto T surgió como un grupo independiente y lo sigue siendo. Con el paso de los años nos dimos cuenta de que necesitábamos un espacio propio y abrimos un taller hacia toda la comunidad”.

## LA FORMACIÓN QUE NUNCA CESA

“Mi formación fue bastante desordenada y caótica. Empecé haciendo talleres en Rafaela, luego, en el 91, empecé a tomar clases en Buenos Aires con Alberto Félix Alberto. Con él estudié dirección teatral hasta principios del 98. Él es la imagen más clara que tengo de un maestro. Es un tipo

que renovó absolutamente la puesta teatral argentina. La necesidad de crecimiento me motivó, también, a continuar con mi formación fuera de mi ciudad. En este momento estoy con una beca del Fondo Nacional de las Artes en la especialidad Danza, tomando clases con Carlos Casella (El Descueve) y Ana Garat (ex Nucleodanza), en Buenos Aires. Siento que es de vital importancia estar en contacto con lo que ocurre en los centros más importantes del país, como Rosario o Buenos Aires”.

## LOS PUNTOS DE INFLEXIÓN

“Un momento importante de mi formación se dio a partir del premio que ganamos en el 93, en la Bial de Córdoba, con **Noche de ronda**, que es mi primer espectáculo integral. Me otorgaron una beca para ir a estudiar tres meses a los Estados Unidos, como alumno *full time*, del Actor's Studio, la escuela de Lee Strasberg. Ésa fue una experiencia que me partió la cabeza.

Otro momento importante surgió a partir de **La brusaròla**, porque en la génesis de este trabajo sentí la necesidad de buscar y mostrar algo propio, más auténtico. Después de muchas funciones en Rafaela, y de haberla mostrado en Buenos Aires, Santa Fe y Rosario, creo que fue una buena elección tratar de meterme con las raíces de la cultura rafaélina, porque hasta que no confrontamos el espectáculo fuera de nuestra ciudad, temíamos que quizás sólo resultara atractivo para Rafaela. Por otro lado, nuestras propuestas anteriores fueron más herméticas. Por ejemplo: **Algo de rojo en el gris**, un espectáculo que sigo respetando mucho, estaba dirigido a una franja de público más pequeña. Después de esa propuesta estuvimos reflexionando bastante y llegamos a la conclusión de que nos interesaba, sobre

# Tétricos e irritantes lazos familiares

## La brusaròla

**Dirección:** Marcelo Allasino

**Grupo Punto T:** Marcela Bailetti, Gustavo Mondino, María Eugenia Meyer, Marcelo Gieco y Silvit Simondi.

Sumado desde su lugar de origen (Rafaela) a una tendencia de alcance nacional, que en los últimos años ha implicado directamente al teatro con las problemáticas familiares, Marcelo Allasino logra con **La brusaròla** un extraño equilibrio entre un teatro que se vale de viejos recursos y otro que va por los márgenes de las convenciones, tratando de encontrar nuevas referencias para elaborar un discurso propio.

Allasino muestra, ahora, un teatro de cierta marca regional, pero de incuestionable proyección.

Así, **La brusaròla**, trabajo que a primera vista permite una lectura accesible, pero que a la vez invita, desde sus cuestionamientos, a sondear en ciertos valores y códigos que en apariencia son correctos y están —en el marco del microclima en el que suceden— socialmente aceptados, describe con crudeza las líneas de relación y conflicto entre los integrantes de una familia peligrosamente matriarcal, estereotipo del asentamiento inmigratorio en su mayoría piamontés, de la zona del norte de la provincia de Santa Fe.

El director se vale de cinco personajes —la madre, un hijo oligofrénico, una hijastra sordomuda, la criada sometida y apesadumbrada, y el médico de la familia, un personaje que pivotea entre el adentro asfixiante y un afuera que nunca es revelado en su totalidad— para describir con una crudeza devastadora lo que acontece puertas adentro de esta casa. La obra, planteada desde la ruptura aparente del realismo tradicional, desenmascara lo rancio e incómodo, lo tétrico e irritante de los lazos familiares recurriendo a la disfuncionalidad familiar para hablar, en realidad, de otra cosa.

De este modo, la tradición y la herencia, como una pesada carga, aparecen soslayando cualquier otra intención de los personajes por escapar a un destino que los marca. Allasino, responsable de una impactante puesta en escena que se vale del hiperrealismo, pone atención en la tierra, un elemento que en el compendio de la inmigración, más allá de destinos y orígenes, representa la “salvación”. Aquí la tierra aparece casi como una esperanza, un sueño por cumplir, utilizando como recurso estético la metáfora.

Por su parte, los actores de Punto T logran momentos de verdadera sorpresa para el espectador, en particular por lo esperpéntico que se muestran, desenmascarando, con el



Escena de “La brusaròla”

desarrollo de la propuesta, cierta ternura propia de los monstruos, dado que, en el fondo, **La brusaròla** tiene, casi como un subtexto que pugna por aparecer a lo largo de todo el planteo, la estructura de un cuento clásico, resignificando todo lo que a primera vista podría representar el lugar común.

En la obra, en medio del caos que produce la aversión a la verdad, la precarización de los vínculos, y la tergiversación de lo sano por lo enfermo —en particular, en términos de la sexualidad de los personajes—, convive una malograda historia de amor con el deseo enfermizo de poder y la insanía general, donde no importan los medios sino los resultados, hecho que se convierte además en una fuerte metáfora de la Argentina actual. La puesta permite también otra lectura —más descarnada, mucho más realista y sin duda menos romántica— acerca del fenómeno inmigratorio, mostrando a una familia esencialmente patológica, donde valores, signos y símbolos fueron modificados como los destinos de los personajes, un hecho que, incluso, se revela desde el significado del nombre de la obra. Brusaròla significa “mariposa caliente”, mote que los piamonteses utilizaban para referirse al órgano sexual femenino, tanto en estado de excitación como de enfermedad, planteando el objetivo básico en el seno de una familia —o sociedad— donde placer y padecimiento pueden ser una misma cosa.

todas las cosas, hacer teatro para la gente. La intención fue abrir el juego y no quedarnos con la opción de la cosa experimental para unos pocos ni tampoco la cosa populista. Creemos que en este trabajo utilizamos un lenguaje accesible y no por eso debimos sacrificar ninguna postura estética o artística. Sentimos que nos reconciamos con un sector del público que antes no veía nuestras producciones. Eso es muy gratificante para un artista”.

## PERVERSOS VALORES FAMILIARES

“Con **La brusaròla** me interesaba reflexionar acerca de una sociedad como la nuestra, a la que siento enferma. Quería mostrar a la familia como célula inicial de esa enfermedad. La familia que aparece en **La brusaròla** presenta distintos tipos de patologías. Hay una madre que está postrada en una silla de ruedas, la hijastra es sordomuda y el hijo tiene algunas deficiencias mentales. Estos personajes y sus vínculos, son retratos de lo que es hoy la sociedad. También hay en esta puesta una lectura de los valores familiares que en la zona de Rafaela, de fuerte tradición piamontesa, están muy arraigados. Por muchas décadas, estos valores fueron exaltados pero sólo se mostró de ellos un costado. Creo que con esta propuesta mostramos la cara oculta y perversa de esos valores. La intención fue pintar un poco una parte de nuestra cultura. No contamos la historia de Rafaela ni la de su colonia de inmigrantes. Sólo mostramos algunas facetas para confrontarlas con la gente. Quizás por esto, los rafaelinos se sintieron muy identificados con el trabajo. Lo de pintar la aldea funcionó, aunque quizás debamos preguntarnos si en realidad, a través de esa pintura, podemos ver el mundo”.

## CUANDO LA PALABRA NO ES EL SIGNO

“Nuestro modo de trabajo es similar en casi todas las producciones. Arrancamos con un material de relaciones y situaciones que propongo a los actores. El texto se va escribiendo en forma conjunta. En el proceso creativo los actores aportaron muchísimo, y el texto sigue vivo. En **La brusaròla** hay algunos pequeños espacios de indeterminación que permiten a los actores jugar con la improvisación. El texto tampoco tiene una importancia fundamental, al menos en algunos momentos. Hay espacios en los cuales importa más lo que sucede que lo que se dice, no siempre la palabra es el signo. Nos importa reforzar otros códigos. Me preocupa la potencia de la imagen, del gesto y de la acción. También nos interesa una manera particular de iluminar y musicalizar las escenas que son complejas”.

## LOS PUENTES DE LA DANZA

“No vislumbro cuál es la tendencia. Lo que sí veo es que me gustan cosas diferentes, en los gustos soy ecléctico. Me interesan las búsquedas que tienen que ver con una indagación y una profundización en lo que el artista está tratando de decir, con sus códigos, parámetros y búsquedas. Me parece que los artistas no debemos dejarnos influenciar por tendencias que pareciera que son las que vienen. Lo nuevo está en cada uno. Lo mismo pasa en el terreno de la danza. Lo más importante es lo que tiene el artista para decir como una unidad personal.

Estoy convencido de que hay que reforzar esa búsqueda. Mis proyectos cambian en mi cabeza a cada rato, y hasta no empezarlos, divago muchísimo. Por ahora tengo dos ideas que serán lo próximo que voy a encarar. Por un lado, tengo un proyecto de danza que involucra a bailarines de toda la pro-

vincia: María Laura Citta, de Santa Fe; tres rosarinos, Ana Varela, Adriana Ananía y David Farías; Miguel Jaime, de San Nicolás, y yo de Rafaela. Creo que es una buena selección de gente, y es buena la idea. Pensamos que el proceso creativo se lleve adelante en las distintas ciudades, en las que realizaremos encuentros periódicos con los intérpretes, y luego cada uno seguirá trabajando desde su lugar, con sus cosas. Finalmente, cuando el montaje esté terminado, vamos a encarar funciones en todas las ciudades involucradas. Es un sistema de producción complejo pero necesario, al menos para mí, que necesito trabajar con gente con la que me sienta cómodo y que esté en la misma búsqueda que yo. Por otro lado, ya tengo algunas ideas para comenzar con un nuevo trabajo con Punto T, que será, seguramente, muy distinto a **La brusaròla**, y que estará situada a la vera de una ruta, en el medio del campo”.

## EN UN FUTURO CERCANO...

“Punto T llegó a un nivel de maduración que es interesante, al menos para nosotros. En estos trece años generamos un vínculo artístico muy fuerte y una relación director-actores que ahora está dando sus frutos. Sin embargo, no sé qué pasará con el futuro. Simplemente puedo expresar que tengo un poco de miedo por él. He invertido y estoy invirtiendo muchas energías para sostener mi proyecto y, obviamente, tengo miedo de que no genere los frutos necesarios como para llegar a una edad en la que pueda producir más tranquilo. Tengo 33 años, y no sé cuánto más me van a durar las pilas. Con esto quiero decir que después de trece años con mi grupo, todavía no consigo, ni veo la posibilidad, de vivir de esta actividad a la que le dediqué, hasta el momento, mi vida”.

# LA MÁSCARA PIRANDELLIANA en tiempos santiagueños

*El director Rafael Nofal estrenó, en Santiago del Estero, “El gorro de cascabeles” de Luigi Pirandello. Su puesta buscó conectar el mundo grotesco del autor italiano con el ambiente provinciano.*



Rafael Nofal

**CARLOS PACHECO / desde Capital Federal**

El Teatro de la Universidad Nacional de Santiago del Estero (TUNSE) estrenó esta temporada **El gorro de cascabeles** de Luigi Pirandello, con dirección del tucumano Rafael Nofal. Siguiendo cierta tradición en esta compañía, un texto clásico fue el elegido para ser confrontado con una sociedad como la santiagueña, algunas de cuyas particularidades parecen conectarse —y mucho— con la trama del escritor italiano.

Seguramente cuando Luigi Pirandello concibió esta pieza, en 1916, no imaginó que varias décadas después su historia tendría vigencia. Lo cierto es que **El gorro de cascabeles** se presentó con éxito durante dos meses y a partir de marzo del año próximo el TUNSE se apresta a reestrenarla y realizar una gira por distintas provincias del norte argentino.

La historia es pequeña pero muy contundente. Ciampa es un pequeño burgués que cree en la respetabilidad. Sabe que su mujer lo engaña con Fiorica, su jefe, pero simula no saberlo y exige que se salven las apariencias. La mujer de Fiorica, Beatriz, busca un pretexto para descubrir a la pareja infiel, no lo logra pero aún así promueve un escándalo. Ciampa entonces se vería obligado a usar el gorro de cascabeles de la burla. Ya no puede seguir fingiendo. Para renovar su honor debería matar a su mujer y a su jefe. La sangre le produce horror. Y encuentra otra posibilidad: demostrar que Beatriz está loca y lograr que se ponga el gorro de cascabeles de la locura. De esa forma ella seguirá gritando la verdad pero nadie le creerá y la respetabilidad de Ciampa quedará resguardada.

“En primer lugar —cuenta Rafael Nofal— elegimos este texto porque uno de los objetivos del Teatro Universitario es dar a conocer obras importantes de la dramaturgia universal. Por otro lado, nos pareció que esta pieza de Pirandello es muy cercana a la realidad santiagueña. Los personajes cobran vida con mucha fuerza. El autor era siciliano, una región que tiene mucho que ver con esta realidad agreste de Santiago del Estero. Ese ambiente, seguramente, debe determinar un modelo de conductas y por eso las nuestras se conectan con el mundo pirandelliano. Aparece esa cuestión de la máscara, de la doble cara, de lo real y lo aparente, lo verdadero y lo falso, cosas que en sus textos conviven permanentemente”.



Escenas de "El gorro de cascabeles"



—Este doble juego da origen, además, al grotesco

—El grotesco precisamente aparece en esta pieza a partir de la doble cara. Hay como una convivencia permanente del odio con el amor, lo verdadero y lo falso. Y esto está muy ligado con el accionar santiaguense. En general, de la gente del interior, pero sobre todo del Norte. En estos individuos asoma una forma de actuar en la que conviven lo real y lo aparente.

—¿Cuáles son las características de la puesta de este gorro de cascabeles?

—En principio acerqué el texto a Santiago del Estero. Hice una versión. Incluso encontré una cercanía con el nombre de Ciampa. La champa en Santiago, en quichua, es una leña de poco valor que se quema rápidamente. Quitó unos personajes y valoricé a la Morena, la mujer que entreteje toda la historia y muestra la mentira escondida y da la posibilidad de reflexión a Ciampa. El público está muy cerca de los actores. Eliminó la platea, trabajamos sobre el escenario. El público está en el escenario, no hay elementos escenográficos. Lo único que usamos es un tapete que van desplegando los actores y un gorro de cascabeles, que en realidad no aparece nunca en la versión original. Pero para nosotros, aquí en Santiago, ese elemento adquiere una significación particular. Los intérpretes están sentados entre el público, incluso actúan desde sus butacas. Esto posibilita una interacción permanente entre el espectador y el actor donde el espacio espectadorial y el actoral conviven de forma permanente.

—¿Qué sucede con los espectadores cuando descubren que forman parte de la representación?

—Opinan, la gente habla permanentemente. Por ahí hasta dicen cosas que le están pasando al personaje. Y como un actor contesta del lado de ellos, ellos también responden. En las funciones pasan cosas que van transformando la puesta.

—Luigi Pirandello es un autor poco transitado en nuestro teatro y hoy pareciera adquirir una vigencia muy interesante

—Tengo la sensación de que algunos sienten que Pirandello está envejecido y no es así. Hoy hay que revalorizarlo más que nunca. Más allá de lo que significó **Seis personajes en busca de autor**, como

un hito dentro del teatro universal, lo que plantea ideológicamente el autor es muy interesante. Él trabaja desde historias muy pequeñas y personales que no tienen que ver con la grandilocuencia de una pieza de alto contenido social. Precisamente, a partir de esa pequeñez de la historia es donde uno tiene que inferir lo que pasa en la sociedad a la que pertenece. Creo que en este momento hay que revalorizar lo pirandelliano porque lo que es necesario rescatar es el grotesco, que está tan presente en nuestra vida actual. Uno puede leerlo en la actitud de los políticos, permanentemente, en el gesto y en la respuesta de nuestros personajes públicos; en esto de mostrar algunas cosas y ocultar otras. La máscara cubre el rostro y oculta el dolor o la verdad y en realidad esta convivencia promiscua entre la verdad y la mentira es lo que está presente en Pirandello y sobre todo en esta pieza donde todo se explica a partir de una historia muy pequeña y personal, pero que después posibilita inferir lo social.

#### TEATRO POLÍTICO

Rafael Nofal tiene una larga trayectoria dentro del teatro político. Algunos de sus montajes más importantes, en los últimos años, han resultado expresiones bien determinantes de esta forma dramática.

Este material de Luigi Pirandello parecería alejarlo de esa corriente, aunque en verdad no es así. También **El gorro de cascabeles** le posibilita realizar una investigación sobre el tema.

—Aunque tengo mucho trabajo hecho dentro del campo del teatro político —aclara el director—, lentamente voy cambiando cierta óptica. Voy buscando historias pequeñas porque creo que ahí uno puede encontrar la raíz de muchas cosas”.

—En este momento muchos espectáculos están mostrando historias individuales, pequeñas y sensibles.

—Es un momento de historias individuales. Si uno ve cómo se está contando desde lo posmoderno, creo que está más vigente que nunca esta cosa del relato fragmentado, de la pequeña historia mezclada. Ahora más que nunca hay que partir de ahí para empezar a contar algo.

—Uno de sus últimos montajes fue **Galileo, de Bertolt Brecht**. ¿Encuentra puntos de contacto entre esa historia y la de **El gorro de cascabeles**?

—Si uno puede leer lo brechtiano que está implícito en Pirandello, esta pieza se hace más interesante. Una de las cosas que hice en mi puesta fue revalorizar la idea de lo contado, esta sensación de lo épico, porque una de las cosas que me parece interesante es cómo **El gorro de cascabeles** está contada desde dos personajes, desde la Morena, que es la que cuenta la historia y reflexiona acerca de lo que va pasando, y de Ciampa. En Luigi Pirandello siempre hay ciertos elementos brechtianos que andan formando parte de la estructura.

—En su trabajo sobre textos clásicos hace unos años también montó **Ricardo III de William Shakespeare**. ¿Esa historia se conectaba con la realidad de Santiago del Estero?

—Tenía que ver con la historia de Santiago, con esa cosa dura y maquiavélica, pero a la vez profundamente familiar del poder. La idea fue contar una historia *shakespeariana* con claras reminiscencias hacia esa provincia, una sociedad chiquita gobernada por un caudillo que tiene el poder absoluto. Un poder ligado con lo familiar y donde la intriga es permanente. Hay un pueblo, por otra parte, que no participa de esa intriga, pero la conoce.

—¿Hoy Santiago del Estero está más próxima a Luigi Pirandello?

—Puede ser La Rioja o Catamarca, lugares donde la gente se vive ocultando, donde hay una verdad para la calle y otra para la casa. Allí hay algunas cosas que se pueden decir y otras que no, pero todo el mundo las sabe. Hasta hay explicaciones concretas que justifican el ocultamiento. En estas condiciones es indudable que para poder vivir se necesita de una máscara. Ciampa, el protagonista de **El gorro de cascabeles** dice: “¿Qué cosas hay que ocultar para poder seguir viviendo?, ¿qué cosas puedo saber pero no digo que las sé porque sino no puedo seguir viviendo?”. En este sentido cualquier sociedad que tiene esa actitud ante la vida es pirandelliana.



Stephan Suschke

## Los cordobeses crearon su “**MANUAL PARA HABITANTES URBANOS**”

GABRIELA HALAC / desde Córdoba

Esta vez fue el director alemán Stephan Suschke quien llegó a nuestra ciudad para desarrollar una instalación escénica, basada en la propia historia de Córdoba, y que tuvo por protagonistas a los mismos cordobeses. **Manual para habitantes de ciudades** de Bertolt Brecht —diez poemas escritos en los años veinte— fue el componente poético que dio origen a esta performance a la que Suschke tituló **Manual para habitantes urbanos**. “Los poemas de Brecht —dice Suschke— fueron el punto de partida para hablar sobre la vida de los cordobeses a comienzos de este milenio. Los textos no ocuparon el centro de la puesta, lo esencial fue lo que cada protagonista, cada habitante de esta ciudad, contó a los otros de su propia vida”.

Para Stefan Suschke estos textos de Brecht están “casi despojados de ideología y fueron escritos a partir de ciertas vivencias individuales del autor”, sin embargo puede encontrarse en ellos un profundo contenido político. “Aunque no son textos que traten de dirigir el pensamiento hacia una determinada dirección. Lo importante es que Brecht no asume la postura de aquel que tiene un mensaje a transmitir. Los mensajes son patrimonio de los políticos y la mentira con la que intentan engañarnos es algo que no sólo sucede en la Argentina. Éste es un momento interesante para plantear preguntas y describir situaciones”.

La idea básica de la que partió Suschke, fue la de un trabajo planteado como una instalación escénica montada en un espacio público de Córdoba y en otros cuatro o cinco lugares cercanos, lo que permitió a los espectadores hacer un recorrido a pie. En el marco del Festival de Teatro diez cordobeses leyeron poemas de Brecht. “Todos los días, personas distintas, gente común: un policía, chicos de la calle, amas de casa, prostitutas, empleados de una fábrica. Mi idea fue hacer un corte transversal en la sociedad. Paralelamente quisimos preguntarle a la gente cómo vive y hasta alguien relató como es un día en su vida. Convocamos, también, a personas de diferentes clases sociales para que tomen fotografías de sus familias, sus casas, una calle, un objeto o juguete preferido. Queríamos que mostraran, a través de las fotos, cómo es la escuela o el trabajo al que concurren. Luego esas fotos fueron expuestas y través de grabaciones o textos escritos, se fueron mezclando con los textos de Brecht. Mi función fue organizar y darle forma a esos contenidos. Fue importante que en esos diez días el centro de la escena estuviera en las experiencias que contaron y compartieron los mismos cordobeses”.

Si bien en una conferencia dictada en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, Suschke dijo que después de la caída del Muro, Brecht era un perro muerto, durante la entrevista defendió y reactualizó su vigencia en países aparentemente tan diferentes como Alemania y la Argentina.

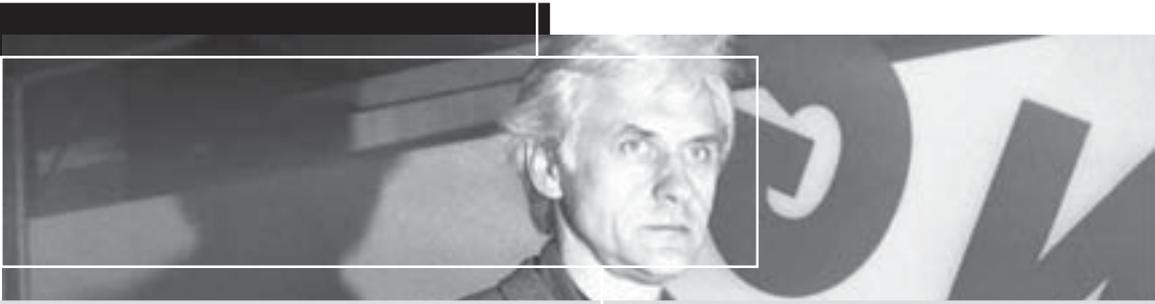
“Hoy resulta fácil observar la actualidad que Brecht puede tener en Alemania o la Argentina. La última vez que estuve aquí, hace unos dos años, la Argentina parecía un país más o menos próspero. Cuando en los años 20 ó 30 Brecht escribió sus principales piezas, la explotación en Alemania podía observarse a simple vista. Mientras que hace unos cinco años en la Argentina, o unos diez o quince en Alemania, la cara malvada del explotador prácticamente había desaparecido.

Desde la caída del Muro de Berlín, Alemania volvió a mostrar su verdadera cara y ahí es cuando Brecht vuelve a hacerse necesario, porque aparece algo que él había descrito con mucha claridad. Hace diez o quince años no se podía poner a Brecht en escena y si se lo hacía, la forma de vida de los alemanes no era tan directa y real como el dramaturgo la describía en su obras. Ahora todo es distinto”.

### ENTRE EL PASADO Y EL FUTURO

Stephan Suschke propone rescatar, reconstruir y poner en escena la memoria como parte del pasado y exponer un pensamiento que se proyecte hacia el futuro. “En **Manual para habitantes...** la búsqueda que nos permitió unir esos dos extremos, nos llevó a visitar tres escuelas. Una de ellas ubicada en un barrio muy pobre de la periferia, a la que concurre gente marginal. Otra a la que va la clase media y una tercera que nuclea a los de clase alta. El objetivo de estas visitas fue documentar cómo viven esas personas. Les pedimos a los chicos de cada uno de esos sectores sociales que imaginaran la ciudad dentro de veinte años, intentando descubrir a través de esa relación cuál es el deseo que ellos proyectan hacia el futuro. Luego visitamos los archivos de uno de los diarios más importantes de Córdoba — **La voz del interior**— para ver qué ocurría en esta ciudad, en los años 20, cuando Brecht escribió sus poemas. Confrontar lo que ocurría en uno y otro país fue muy estimulante. Armamos un espacio con esos diarios y esto permitió que la gente confrontara su realidad con lo que sucedió en esa época. También localizamos películas filmadas en 8mm en Córdoba, en las décadas del 40 y el 50”.

*Como lo vino haciendo en los últimos años, el Instituto Goethe de Córdoba, continúa invitando a directores alemanes, cuyas propuestas escénicas relacionadas con el teatro conceptual, tienen por protagonistas a los mismos cordobeses. El espectáculo se hizo en escenarios al aire de libre y fue presentado en el Festival de Teatro del Mercosur. .*



– Desde hace algunos años los argentinos estamos preocupados por recuperar parte de nuestro pasado, pero al mismo tiempo resulta complejo poder imaginar el futuro.

– Eso es difícil porque es una sociedades que vive en el presente. Es un problema que se manifiesta en la mayoría de los países desarrollados de Occidente. Son sociedades que viven de hoy para mañana y no tratan de aprender del pasado. Hace diez o doce años la Argentina vivió un proceso similar al actual y me parece terrible el olvido y la incapacidad de aprender de ese pasado para poder construir el futuro. Ese aspecto está íntimamente ligado a los problemas económicos y es algo que también observo en mi trabajo diario. Cuando trabajo en Alemania debería relacionarme más directamente con lo creativo, sin embargo me la paso pensando y resolviendo tareas relacionadas con el dinero. Es un acto de vampirismo, de proceso fantasmagórico. Hace unos días, en Córdoba, tuve que cambiar dólares por pesos. Cuando llegué a la casa de cambio, el dólar estaba a 3,77. Mientras hacía el trámite en el mostrador la cotización había subido, según lo que marcaba la pizarra, a 3,80. Eso significaba el empobrecimiento automático de muchísima gente y al mismo tiempo la ganancia de unos pocos, que sacan sus propios beneficios de este momento de la historia.

Ésta es la técnica aplicada por los países ricos. Mientras haya genocidios en Latinoamérica, en África, en los países pobres de Europa o en donde fuere, la riqueza de los grandes países de Europa o los Estados Unidos está asegurada.

Suschke es un artista multidisciplinario que se permite cuestionar la realidad desde una mirada creativa. ¿Qué es el teatro y cuáles son sus fronteras para un artista que está acostumbrado a trabajar en un país del primer mundo?. Lo concreto pareciera ser provocar rupturas y dudas a partir de lo que él denomina 'instalación', por eso el suyo más que un planteo cerrado permite abrir nuevos interrogantes a los espectadores. Pone el acento en la puesta en escena de experiencias y visiones de personas comunes que se transforman momentáneamente en personajes, rescata documentos del pasado y perspectivas del futuro de los ciudadanos de Córdoba, fragmenta el espacio de la representación y dispone una lectura cuyo orden azaroso trastorna la idea de obra completa.

Sobre los lugares de encuentro con la teatralidad, el director aclara que "el espectáculo se realizó durante la noche. Como la ciudad misma posee una fuerte teatralidad, mi intención fue presentar los resultados de esa investigación de manera teatral."

Durante diez días los cordobeses que participaron como actores o espectadores de **Manual para habitantes urbanos** fueron interrogados sobre su pasado y su futuro. En ese aspecto Suschke fue cuidadoso en su planteo: "No hubo demasiadas reglas a la hora de proponerle a la gente que produzca, quisimos ver lo que ellos mismos proponían, de lo contrario hubiéramos ejercido una nueva forma de colonización."

#### EL BERLINER ENSAMBLE: UN ESCENARIO BURGUÉS

Stephan Suchke estuvo muy vinculado al Berliner Ensemble y fue uno de los pocos que tuvo el privilegio de trabajar con Heiner Müller, el autor de **Hamletmachine**. A partir de esa experiencia de su pasado, se le preguntó ¿cuál es la postura política que ha asumido el Berliner Ensemble a partir de la caída del Muro?

–Es complicado poder explicar eso con claridad. Sí es interesante observar cuál es la función política real que cumple hoy el Berliner Ensemble. En las décadas del 40 y el 50, cuando se trataba de construir el socialismo en Alemania Oriental, el Berliner cumplió una función esencial, desarrolló sus trabajos de mayor calidad, fue una isla de pensamiento y creatividad.

Con la caída del Muro perdió su posición porque antes era un espacio en el que tenían lugar las utopías. Las formas de comunicación se modificaron y el público del Berliner también cambió. No puede comparárselo con la situación Argentina, aunque creo que va a necesitar un tiempo para poder adaptarse a esos cambios. Por el momento la delantera política del teatro en Alemania, la ha tomado el "teatro popular", que en este momento es el teatro más político de Berlín.

No hay que olvidar que el teatro en Alemania tiene una total dependencia. Todas las salas producen mediante un sistema de subsidios. El teatro recibe dinero del gobierno o de los municipios de las ciudades a las que pertenecen y por eso hay una mayor necesidad de divertir, entretener, en definitiva, se trata de poder ganar más dinero. Sin intención de ser polémico, me parece que en estos momentos lo que al Berliner Ensemble le interesa es convertirse en un buen teatro burgués.

#### UNA MIRADA SOBRE EL TEATRO ARGENTINO

"Conozco el teatro de Daniel Veronese y de Ricardo Bartís— afirma Stephan Suschke—, que tienen un valor artístico muy alto. Córdoba me asombra por su variada riqueza teatral y la inteligencia de sus creadores. Puede decirse que esa necesidad imperiosa de trabajar con muy poco dinero, genera un crecimiento de la creatividad. Parece cínico, pero eso de trabajar con muy poco es un punto de partida para la libertad. A mi se me ocurren muchísimas más propuestas estando en este país, que en Alemania".

"En la Argentina se me hace necesario pensar de otra manera, tratar de hacer todo más sencillo y más simple y eso no quita que las propuestas sean muy comunicativas. En este país se pueden lograr trabajos que en Alemania con la misma cantidad de tiempo y dinero serían imposibles de hacer. Que un pueblo inteligente y orgulloso esté en condiciones de superarse a sí mismo con lo poco que tienen, es una cualidad fantástica. Si el pasado a la vez se convierte en una nueva vía de reaprendizaje, me permito decir que lo más terrible y oscuro está superado. Uno tiene que aprovechar el día para buscar leña para hacer fuego y entonces la noche siguiente no será tan oscura", afirma el director alemán.

#### LA ACTUALIDAD DE BRECHT

Sepárate de tus compañeros en la terminal.  
Entra a la ciudad de mañana, con la chaqueta  
abrochada,  
busca alojamiento, y si tu compañero golpea la  
puerta:  
no le abras, de ningún modo;  
es más:  
borra toda huella

Si te encuentras con tus padres en la ciudad de  
Hamburgo o en otra parte  
pasa de largo como un extraño, dobla a la esquina, no  
los reconozcas,  
baja el ala del sombrero que ellos te regalaron,  
no muestres la cara, de ningún modo;  
es más;  
¡borra toda huella!  
Come toda la carne que tengas. ¡No ahorres!  
Cuando llueva, entra en cualquier casa, siéntate en  
cualquier  
silla que veas.  
¡Pero no te quedes sentado! ¡Y no olvides tu sombrero!  
Yo sé lo que te digo  
¡borra toda huella!

Digas lo que digas, ¡no lo digas dos veces!  
Si encuentras que otro tiene tu mismo pensamiento:  
¡niégalo!  
El que no puso su firma, el que no dejó su foto  
El que no estuvo presente el que no dijo nada:  
¿cómo va a ser atrapado?  
¡Borra toda huella!

Cuando decidas morir, asegúrate  
de que no te pongan una losa que delate dónde yaces  
con escritura clara, que te denuncie,  
¡o el año de tu muerte que puede ser usado como prueba!  
Una vez más:  
¡Borra toda huella!

(Esto me fue enseñado)

B. Brecht de *Manual para habitantes de ciudades*

Patrice Pavis: "Se califica según el lector y el medio para el que se trabaja"

MAGDALENA VIGGIANI

# LA CRÍTICA EN EL BANQUILLO DE LOS ACUSADOS



*El investigador francés dictó a fines del año pasado, en el Cervantes, un seminario invitado por el Departamento de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Picadero aprovechó esa oportunidad para consultarlo acerca de un tema siempre polémico: la crítica teatral.*

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Capital Federal

En las últimas tres décadas, el espacio y el papel que ocupa la crítica ha tenido un lugar importante en las discusiones y los debates. ¿Qué tipo de discurso es el discurso crítico? ¿Cuántos tipos de crítica hay? ¿Hay una crítica académica y una periodística? De haberlas, ¿en qué se parecen y diferencian? ¿Qué relación mantienen estas críticas con el objeto-texto en cuestión? Éstas han sido algunas de las preguntas que internacionalmente han comenzado a circular y nuestro país no es la excepción. Anualmente y de forma reiterada se ha buscado, en distintos lugares de la Argentina, que se establezca un debate, una mesa redonda, en el que un grupo de críticos exponga sus ideas, modos de trabajo, condicionantes, etcétera, ante un público integrado en su gran mayoría por artistas.

La preocupación que históricamente existió acerca de cómo se construye una obra de arte (que había encontrado eco en congresos, festivales y mesas variadas en las que los críticos entrevistaban públicamente a los artistas) ahora comenzó paulatinamente a verse invertida: ¿Qué es y cómo se hace una crítica? ¿Quiénes son los críticos? ¿Son artistas frustrados?

Por supuesto no podremos responder a todas estas preguntas, aunque sí pensar potenciales respuestas guiados por uno de los críticos más reconocidos internacionalmente: el francés Patrice Pavis, responsable de múltiples y variadas publicaciones, aunque su obra más popular y utilizada por teatristas, investigadores y críticos es el **Diccionario del Teatro**. A través de sus opiniones, Pavis nos llevará a conocer la situación que se vive en Francia en relación a los distintos puntos de vista que hacen a la crítica, entendida como una problemática global.

## BREVE REPASO HISTÓRICO

Es válido hacer un breve repaso histórico para observar qué sucedió en el mundo para que la crítica se convierta en un importante tema de reflexión. Durante décadas la crítica ha buscado diversas formas de desarrollo, pero siempre tuvo un marco contextual propicio para legitimarse, más allá de sus formas o procedimientos internos. Por ejemplo, una crítica inmanente que se dedica pura y exclusivamente a analizar elementos internos al propio texto, o una crítica social desarrollada por un especialista que siguió los consejos brechtianos, acerca de que el crítico debe mostrar cómo los procedimientos artísticos (teatrales en nuestro caso) producen configuraciones ideológicas del mundo. Otro tema clave dentro del lenguaje que reflexiona sobre este tipo de ejercicio (¿artístico, periodístico o académico?) es el de su objetividad o subjetividad. Analizar algunos de estos conceptos nos permite ir deduciendo posibles respuestas acerca de por qué necesitamos (críticos y artistas), saber más sobre el funcionamiento de la crítica.

>>

MAGDALENA VIGGIANI

El romanticismo produjo claramente un tipo de crítica subjetiva, que consistía en una valoración emocional del texto criticado, teniendo sus mejores exponentes en los críticos—escritores que podían producir un nuevo texto artístico criticando a otro. Superado el romanticismo entramos en una esfera en la que la búsqueda de la objetividad se convirtió en una meta caprichosa y peligrosa. Formalismo, estructuralismo, neo—estructuralismo y cuantas escuelas puedan surgir buscaron encontrar formas de análisis (no ya de crítica) que pudiesen tener algún tipo de estatuto científico y lo hicieron aferrándose a la lingüística, que había dado interesantes pasos desde la aparición de Ferdinand de Saussure, en adelante. En la actualidad hay quienes continúan negando esa subjetividad implícita en el trabajo crítico, así como también existen los críticos menos radicales que aceptan que se puede reducir a un mínimo la subjetividad, recurriendo a procedimientos hermenéuticos o deconstructivos de interpretación.

Algunos de los conceptos vertidos forman parte de la historia de la crítica. Historia que encierra sus propias divergencias en cuanto a los procedimientos, los métodos y objetivos que pueden ser sociales, artísticos, pedagógicos, políticos, etcétera. Pero resultan válidos para aclarar ciertos vaivenes sufridos por los críticos a través del tiempo (y más explícitamente en el siglo XX), oscilando en torno a si la crítica debe dar sentido al texto, debe analizar su estructura, socializarla, o si debe explicarle al lector todo eso con un lenguaje didáctico. Esto último equivaldría a eliminar los silencios de la obra, aplacar su opacidad. De ese modo, con la colaboración del crítico, la obra mediaría entre el artista y su público.

Si bien esos tipos de análisis pudieron ser considerados válidos en determinados momentos de la historia, en la actualidad se vuelve una posición compleja y polémica, porque podría arribar a la hipótesis de que, en alguna medida, la crítica ha perdido su lugar.

## LA MUERTE DEL FUNDAMENTO

Friedrich Nietzsche (y luego Martín Heidegger) firmó el *certificado* de defunción de Dios y con eso produjo dos grandes acontecimientos: la inauguración o acto fundacional del postmodernismo filosófico (no el artístico) y la aniquilación del fundamento. Dios había sido el fundamento de todo acto humano, sin él, el hombre carecería de destinador y de destinatario. A partir de allí distintos filósofos plantearon la diversidad de ámbitos en los cuales ya no era posible sostener “científicamente” un discurso. Y ante esto se alza la crítica aceptando ciegamente ese “nuevo fundamento” del fin del fundamento, o rechazándolo radicalmente.

Tanto en la aceptación como en el rechazo, comenzó a percibirse el carácter claramente efímero del discurso crítico, en tanto imposibilitado de seguir emitiendo verdades, porque su guía, su maestra y promotora, la ciencia (humana) también había perdido ese lugar. La crítica se desbarraña y debe buscar un nuevo espacio desde el cual ejercerse. En algunos casos hereda el poder que en el mundo contemporáneo tienen los medios y vuelve a convertirse en inapelable e incuestionable.

En otros casos penetra la estructura académica y busca su consolidación a través de la producción de verdades rígidas. El dogmatismo es el nombre de este pecado, la relativización es el de su opuesto. El resultado inevitablemente es instalar la prescindibilidad de la crítica como discurso y como institución.

Por todo esto, que no es más que una síntesis apretada de distintos fenómenos (posmodernos), es que creemos que la crítica se encuentra hoy sentada en el banquillo del acusado, donde jueces, testigos, víctimas y culpables no

encuentran un método desde el cual fundamentar su propio discurso. Eso condujo a una escisión importante entre la crítica académica y la periodística (algo que no ocurre por ejemplo en el caso de la literatura. Con sólo observar los principales suplementos culturales de los diarios más importantes de la Argentina encontramos: a)Escritores que reseñan a sus propios pares, b)Académicos que reseñan a los escritores y c)Escritores que reseñan a los académicos o investigadores de la literatura). En el campo teatral son muy pocos los casos en los que se produce un cruce interesante entre ambas textualidades.

## LA CRÍTICA EN FRANCIA

Patrice Pavis ofreció para **Picadero** una mirada vivencial acerca de lo que ocurre en Francia entre la crítica teatral y su objeto: el teatro. Entre el crítico como sujeto y el teatrista como creador. “Creo que en la mayoría de los países —sostuvo Pavis—, el diálogo entre el crítico y el creador es producido desde lugares muy distantes uno del otro”. A continuación afirmó que “sólo los estudiantes de teatro podrían llegar a ejercer ambas funciones, la del investigador y el crítico. Esto no sucede en el campo del teatro y de la crítica profesional, donde hay mundos que corren por vías paralelas, aunque lamentablemente acaban por desconocerse el uno al otro”.

### —¿La crítica pierde valor si no llega a los teatristas?

—Creo que si se pudiera producir un diálogo sería más fructífero para ambos. Aunque no me parece que sean necesarios los cambios de roles, que el artista sea crítico, y que el crítico sea artista. Me parece bien que cada uno produzca desde lugares diferentes siempre y cuando puedan encontrarse en algún punto. Los investigadores tenemos mucho para aprender de los creadores y ellos a su vez del investigador. Ha sucedido muchas veces que un teatrista ha comenzado a ejercer la crítica académica y los resultados siempre fueron los mismos: o se introduce plenamente en lo académico, que por ser tan exigente acaba por absorberlo y alejarlo de la creación; o se dedica a la creación y no alcanza el nivel teórico y de conocimiento profundo, convirtiéndose en un profesor mediocre. Sí hay que señalar que los mejores resultados artísticos suelen provenir de un trabajo de investigación, pero eso es algo circunstancial y momentáneo. El artista investiga, analiza y profundiza en función de un determinado trabajo que está llevando a cabo, pero lo hace desde el lugar de la especialización. El crítico en cambio, por su propio oficio —y más aún el que se desempeña en un medio periodístico, que el académico—, necesita conocer de todo porque tiene que producir discursos sobre las más diversas formas artísticas. Esto exige un conocimiento muy amplio, aunque en su mayoría poco profundo porque la situación por la que pasa hoy su oficio no se lo exige. Los determinantes a los que se tiene que someter el crítico periodístico pasan más por la legibilidad y el estilo periodístico, por el entretenimiento y la síntesis que por el producir un discurso fundamentado. Estos determinismos han ubicado a este crítico en un lugar distinto, de menor respeto, al que tenía antes. Es una lástima, porque muchas veces el texto que finalmente se publica no da cuenta de la profesionalidad y seriedad de ese crítico.

### —¿Cree que esta dificultad para el diálogo tiene como base el hermetismo desde el cual el crítico académico produce su discurso, del mismo modo que las determinaciones espaciales y temporales llevan al crítico periodístico a producir un texto más subjetivo y superficial?

—Tal vez tenga que ver eso. También creo que hay mucha desconfianza, porque el artista teme que el teórico y el crítico vayan a destruir su trabajo, no en el sentido de una mirada equivocada, sino desde el hecho que ese discurso

quite o elimine la dimensión mágica y vital que posee el discurso artístico.

### —¿Comparte esa forma de pensar del artista?

—No, creo que son prejuicios. La investigación teatral no es artística en sí misma, aunque pueda serlo según la pluma y el talento de quien la produce. El discurso teórico o crítico es paralelo al artístico. Surge de la obra de arte pero en algún punto se independiza, e intenta entender cómo se produce esa dimensión mágica que uno encuentra en el arte, pese a que sepamos el carácter altamente constructivo del mismo y mucho más aún el del teatro con su importante apelación a recursos técnicos. Por eso me parece interesante un diálogo profundo entre ambos universos discursivos. Lo lamentable es que se da en muy contadas oportunidades. En alguna medida puede ocurrir por esta síntesis que has hecho bajo la denominación de posmodernismo, aunque también, depende de los países, porque hay críticos que han abusado de su poder mediático.

### —¿Qué relación existe en Francia entre la crítica periodística y la académica?

—Muy poca. Como decíamos antes, son dos mundos distintos que intentan dialogar pero la mayoría de las veces no pueden hacerlo. Es necesario enfatizar que, como en el resto del mundo, el espacio que los medios le dedican al teatro es cada vez menor. En ese caso no creo que sea necesario un diálogo más cercano, porque son claramente dos discursos con objetivos y metodologías diferentes. El campo académico permite al crítico detenerse sobre un texto o un autor el tiempo que sea necesario. Se le permite que vaya gradualmente avanzando en su proceso de investigación, mientras que el crítico periodístico ve un espectáculo hoy y mañana tiene que publicar su crítica, eso hace que sea menos profundo, reflexivo y lógicamente más subjetivo. Es muy fácil para el académico cuestionar al crítico periodístico y acusarlo de superficial o de no formado, pero habría que ver qué sucedería con él si tuviera que hablar semanalmente de tres o cuatro estrenos que obedecen a estéticas, textualidades y géneros diferentes. Lo mismo se podría decir del artista, que a veces por diversas causas encuentra demasiado acotado su discurso y sus posibilidades artísticas y expresivas.

### —¿Qué relación existe en Francia entre los teatristas y los críticos periodísticos?

—No existe ningún tipo de vínculo. Me parece sano que no se involucren demasiado uno con el otro, porque la función del crítico de medios es en alguna medida evaluar el trabajo, no colaborar con él. Si tenemos en cuenta que la crítica periodística aparece casi simultáneamente con el estreno, tenemos que entender que el teatrista aún está demasiado involucrado con su propia obra como para aceptar una lectura crítica desde afuera y con cierta autoridad. La crítica académica tiene más suerte, porque se produce generalmente tiempo después, cuando el artista está sumergido tal vez en otro proyecto, permitiéndole a él tener una perspectiva mayor para asimilar una lectura sobre su propia obra y en ese sentido puede llegar a enriquecerlo.

### —¿No cree que sería más beneficioso para el crítico periodístico y el teatrista conocer mejor el proceso de creación que cada uno realiza?

—Por supuesto que creo que sería muy bueno, pero para eso necesitaríamos vivir en un mundo ideal. El crítico habla para el lector que consume el medio en el que trabaja. Por lo tanto analiza, valora y califica según el lector al que se dirige. El artista, por lo general, espera una buena calificación u opinión que le sirva como publicidad. Si entendiésemos y reconociésemos cuál es la función de cada uno, el diálogo y el enriquecimiento mutuo sería más fácil.



Oscar **Fessler**

# “El Teatro se nutre de la vida”

*Shiku. Oscar Fessler, biografía de un sembrador es el nombre de un film documental del realizador Ernesto Torchia, que se dio a conocer este año en la Fiesta del Teatro y luego se estrenó en Buenos Aires. Esta producción cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, la Embajada de Francia en la Argentina y el Fondo Nacional de las Artes. En esta nota, el realizador cinematográfico, muestra aspectos desconocidos de la vida del maestro franco-rumano.*

Produce asombro —una vez más— observar la sustanciosa cartelera teatral que se nos ofrece a los habitantes de este inefable país, considerando que estamos atravesados por uno de los desastres morales y económicos más ásperos de nuestra historia.

Esta ineluctable verdad —a punto de convertirse en un lugar común— se nos presenta como un interrogante cuya respuesta más ensayada suele ser “ y... el teatro siempre aparece para llenar el vacío espiritual a que nos somete el poder...”. Hasta aquí lo aceptado.

Sin embargo, conviene tomar en cuenta que en algunos países de buen pasar la actividad teatral es floreciente y en otros, con destino adverso, la misma brilla por su ausencia. ¿A qué obedece este fenómeno, entonces, en nuestro país? Acaso haya que buscar en sus polifacéticos orígenes sociales y culturales. Allí donde el teatro nace y evoluciona no sólo como distracción sino como un arte necesario, con aptitud para analizar realidades difíciles de soportar, representarlas, sublimarlas y poder, entonces, explicarlas. De allí su tenacidad y su persistencia.

No está de más recordar la estrecha relación que une al teatro con la vida, toda vez que su materia es el comportamiento humano. No abriremos otro interrogante al respecto.

Sólo recordaremos que desde hace muchas décadas la gente no sólo acude a los espectáculos, sino que asiste a cursos y talleres en innumerables escuelas, ya sea para formarse con fines profesionales o simplemente incorporando la actuación a sus vidas como una actividad recreativa y apasionada.

Mucho de este fenómeno tiene que ver con el aporte que hace algunas décadas realizaron algunos maestros de teatro, que llegaron a estas tierras con nuevas pedagogías y la intención de instalar la actividad teatral como un movimiento bienhechor para la sociedad.

Amantes insobornables de la verdad escénica que pusieron en su lugar, con didácticas innovadoras, teorías y pareceres intuitivos que circulaban por entonces, aprovechando —con sabiduría— las potencialidades de los actores profesionales y formando nuevas generaciones de artistas de la escena.

Oscar Fessler fue uno de ellos. Ciudadano francés de origen rumano, llegó a Buenos Aires en 1956, invitado por las autoridades del Teatro IFT para dirigir **El triste fin de Aman** de Henri Sloves, cuya puesta en escena habían visto en París realizada por el propio Fessler con gran éxito.

Estrenó esta obra en 1957 y en el mismo año **El diario de Ana Frank** que constituyó un suceso nacional y por el que recibió el premio anual de los cronistas teatrales.

Posteriormente dirigió a Luisa Vehil y Eva Dongé en **María Estuardo** de Schiller en el teatro Liceo y numerosas puestas más.

Pero acaso sea la actividad docente la que ubique a este prestigioso maestro de teatro en la categoría de pionero. Basta con mencionar la puesta en marcha y el diseño del plan de estudios de I.T.U.B.A. (Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires), institución de la que fue director hasta el golpe militar de Onganía.

Por entonces había dejado instalada en la provincia de Santa Fe la Escuela de Teatro de la Secretaría de Cultura

provincial, intervenida y clausurada posteriormente, claro está, por otro militar.

### ENTRE STANISLAVSKY Y BRECHT

Más allá de las adversidades propias de la realidad argentina de todos los tiempos —a la que nos referíamos al comienzo— la tarea de Oscar Fessler trasciende por su emplazamiento ético y estético derivados de las teorías y prácticas de Bertolt Brecht, (a quien conocía personalmente) y de Constantin Stanislavsky, cuyo discípulo directo, Alexis Granovski, había sido su maestro en Berlín en la década del veinte.

De esta impronta dan cuenta sus discípulos: Pepe Soriano, Juana Hidalgo, Francisco Cocuzza, Hugo Midón, Livia Fernán, Juan Carlos Gené, Alberto Segado, Víctor Bruno, Rudy Chernicof, Walter Soubrié, Julio Baccaro y Victor Laplace, entre otros. Reconocen en él a su maestro y lo evocan con admiración y respeto.

Sus alumnos, los famosos y los que no lo son tanto, llevan siempre un sello de prestigio y seriedad que desciende de Fessler. Una marca, una señal. Aluden con frecuencia al postulado mayor, al emblema fessleriano: **El teatro se nutre de la vida.**

Con más semejanzas que desacuerdos abordan principios que los han guiado como luces confiables en su trayecto actoral: la obligación de la verdad, conocer la propia naturaleza y conocer profundamente a los seres que se quiere representar. Tener presente la responsabilidad social del actor, aceptando que el arte no es un fin en sí mismo y sabiendo que los logros individuales sólo se legitiman con el éxito grupal. Hacer siempre una segunda observación de la realidad, que es la que más nos revela de una persona, no tanto lo que muestra, sino lo que ésta oculta. Es lo que permite atender, valorar y atesorar los detalles para poder desarrollar una línea general de acciones y que de nada sirve lo uno sin lo otro.

Saber lograr un equilibrio entre el saber y el sentir, ubicándose tan lejos del endurecimiento racional como del derroche de sentimiento.

Buscar armonía entre la naturalidad y el estilo, no confundiendo naturalidad con estilo naturalista, entrenándose para readquirir en el escenario la naturalidad que se tenía en la vida, para darle luego la expresión estilística deseada. Decía Fessler: “Querer pasar enseguida al estilo, sin estudiar primero la naturaleza, el comportamiento natural del hombre, sería como querer pintar un estilo definido sin saber dibujar”.

Era apasionante cuando se remitía a la profunda humanidad de las obras de Brecht, de quien decía que reflejaba la realidad de su época y de su país como autor y director. En este sentido aclaraba las cosas y ponía en su lugar al famoso “distanciamiento”, con frecuencia tan mal entendido. Brecht creó la distancia en sus obras, por ejemplo ubicándolas en China o el Cáucaso, para permitirnos descubrir aspectos de la realidad que nos rodea muy de cerca y en consecuencia estamos demasiado acostumbrados a ver.

Explicaba que más allá de puestas en escena y estilos, no había que confundir la creación apasionada del

actor —que no debe ser cerebral y fría— con excitación mecánica y artificial, puesto que el mundo estaba sufriendo las consecuencias de un superexcitado: Hitler.

Él mismo sabía de que se trataba al citar el prólogo de **La excepción y la regla:**

*...Les rogamos no encontrar natural lo que sucede comúnmente. Que nada sea considerado como natural en éstos tiempos de confusión sangrienta, de desorden organizado... del arbitrio planificado. De humanidad deshumanizada.*

*No consideren todo eso como natural para que nada de eso se pueda considerar inmodificable.*

Los alumnos de Oscar Fessler aprendían y sentían que podían y era gozoso modificarse a sí mismos y que valía la pena luchar para modificar la sociedad injusta en la que vivimos. Esto daba sentido a su existencia.

Este hombre les había cambiado la vida. Sin embargo nada sabían de él, por su personalidad enigmática, a veces irónica, a veces agresiva, que dejaba, para una segunda observación, el descubrimiento de una naturaleza tímida.

No sabían que había nacido el 14 de noviembre de 1912 en Vatra Dornei un pueblo perteneciente a la Bucovina, por entonces territorio del Imperio austro-húngaro. Que había quedado huérfano a los seis años y que a los diecisiete, al terminar la escuela media, daba clases de filosofía para pagar su pasaje a Berlín y estudiar teatro con Max Reinhardt y con Erwin Piscator. Que perseguido por los nazis huyó a Copenhague para unirse a una compañía teatral y que por un pelo se salvó de ser secuestrado como sus compañeros. Que posteriormente llegó a París y se convirtió en un ascendiente actor con su propio elenco, dejándolo todo para enrolarse como voluntario en el ejército republicano español, siendo capturado por los franquistas y, a punto de ser fusilado, salvó su vida milagrosamente por un proverbial intercambio de prisioneros a último momento.

No sabían tampoco sus alumnos que a su vuelta a Francia se unió al ejército regular y que cuando los nazis entraron a París pasó a la clandestinidad, se incorporó a la Resistencia. Haciéndose pasar por ciego detectaba colaboradores y a la vez realizaba tareas de inteligencia debido a su capacidad de observación.

Ignoraban sus alumnos que gustaba mucho a las mujeres y que había sido un *picaflor*.

Tampoco imaginaban que en 1975 tendría que emigrar de la Argentina amenazado por las AAA y continuar su siembra en Costa Rica durante cinco años y volver a Francia para dar clases y dirigir algunas obras teatrales.

Pero mucho menos imaginaban que en 1996 volvería a la Argentina, donde tenía tantos amigos que lo esperaban y moriría al mes de llegar.

Lo que sí saben es que este gran maestro que dio todo de sí sin pedir nada a cambio sigue marcando la huella a través de sus discípulos y que esta vital efervescencia teatral a la que hacíamos mención al comienzo sea —en parte al menos— el fruto de aquella siembra. Vale la pena creerlo. Vale la pena seguir intentándolo.



Escena de "Semillas de memoria"

*Discípula de Julia Varley y radicada desde 1997 en Dinamarca, la actriz argentina Ana Woolf participó con su espectáculo **Semillas de memoria**, en el Festival Internacional de Autores y Poesía, que se realizó entre el 11 y el 31 de agosto de este año en Mostar, Bosnia y Herzegovina. Como si fuera un diario de viaje, Woolf cuenta su propia experiencia y la de aquellos que viven el teatro como una necesidad en medio de un país devastado por la guerra.*

## El teatro de los Balcanes

# Resistencia e identidad durante la guerra

ANA WOOLF / desde Dinamarca

La fortuna de hacer teatro para mí está relacionada con los viajes. Con la *incerteza* que me enfrenta a la visión de paisajes que ignoraba y con la incomodidad de ser puesta, la mayoría de las veces, en conflicto.

En 1997 tuve la fortuna de encontrar un nuevo maestro, en este caso una maestra: Julia Varley (el primero había sido Julio Baccaro, con quien tuve el privilegio de compartir 10 años de vida). Y como creo que a un maestro/a hay que seguirlo/a porque este tipo de encuentro es un privilegio que nos concede la vida, no fue —y fue— difícil atravesar el océano, llegar a Europa. Desde ese año Dinamarca es mi nuevo hogar.

Con Varley construimos un espectáculo llamado **Semillas de memoria**, ella como directora, yo como actriz. Tal vez porque un viaje siempre diseña, corta el espacio en un allá y un acá; tal vez porque la distancia en la cual me sumergió este primer viaje despertó en mí la memoria de mis ausencias —mis vivos y mis muertos— nació esa obra, que habla de la ausencia: de un padre, de un cuerpo al que darle sepultura y de personas desaparecidas. Pero es esta misma ausencia la que fue generando su contracara: resistencia, presencia e identidad.

### HERIDAS DE MISILES

En junio de 2000 llegué por primera vez con **Semillas...** a Yugoslavia: a un festival internacional que se realiza cada año en Novisad, cerca de Belgrado y posteriormente viajé a esta última ciudad para participar en el conocido Festival Biteff. Ahí me enfrenté por primera vez con los efectos de una guerra. Los impactos de misiles sobre las construcciones de una ciudad (la central de TV, los puentes destruidos de Novisad). Los cuerpos marcados de la gente que había vivido el constante bombardeo de la NATO.

A partir de aquel momento vuelvo allí cada año y lucho contra el hábito del olvido. Contra la tendencia de ver que éstos son edificios derrumbados y sólo eso.

Hace unos meses viajamos con Julia Varley por primera vez a otra parte de la historia: a Bosnia, a una ciudad llamada Mostar, a dos horas en auto de Sarajevo.

Estábamos invitadas al 23º Festival internacional de teatro. En Mostar dimos un seminario juntas sobre la presencia de la voz y del cuerpo. Julia hizo dos demostraciones de su forma de trabajo: **El eco del silencio** y **El hermano muerto** y presentó sus unipersonales **Las mariposas de Doña Música** y **El castillo de Holstebro** y yo hice **Semillas de memoria**.

El Festival es organizado por Mostarski Teatar Mladih (Teatro Joven de Mostar). Un grupo fundado en 1974 por el bosnio Sead Djulic, cuyo foco —como dice el programa de presentación—, ampliado luego con las conversaciones cotidianas— es la educación teatral de niños y adolescentes. Este festival sigue la línea de trabajo de la compañía. Está orientado más a la organización de seminarios y talleres de formación, que a la presentación de espectáculos. Lo asombroso es imaginar este encuentro de maes-

tros (como el mítico Zygmunt Molik) en una pequeña ciudad al sur de Sarajevo. Para quien llega de universos distintos (como una ciudad no golpeada ni destruída por la guerra) el festival en sí mismo adquiere desde el primer momento de recibirse la propuesta de participar en él, una dimensión que sobrepasa lo artístico.

### UN VIAJE, OTRA HISTORIA

El avión llega al aeropuerto de Sarajevo, alguna vez llamada: la París de los Balcanes y mosaico ella misma y toda Bosnia y Herzegovina de religiones y etnias (población de origen eslava dominada por romanos y turcos desde hace 400 años y austro-húngaros otros 40, que vivieron el gran sueño de Tito de la Gran Yugoslavia Unida y la pesadilla de la Gran Serbia 1992 – 1995). Con una lengua común, la eslava, a dos horas de Sarajevo se encuentra Mostar, una ciudad pintoresca, rodeada de montañas, que tiene por corazón un río color esmeralda: el Neretva.

De antiguas mezquitas musulmanas, puentes turcos, cafés y callecitas medievales con construcciones de piedra gris. De habitantes eslavos de diferentes rostros: musulmanes (en su mayoría), serbios y croatas. Ciudad en donde su sultán en 1566 y a pedido de la población había construido una obra maestra de arquitectura: the Old Bridge (el Puente Antiguo).

Compuesto de un solo arco, en forma de arco iris que se extiende a uno y otro lado del Neretva, hoy esa construcción es un símbolo caído, luego de cinco días de ataques constantes bajo el comando de Slobodan Praljak un director de teatro que trabajó con el Mostar Youth Group y puso en escena obras de Brecht y entre el 92 y el 95 formó parte de la milicia bosnia croata y actualmente es un exitoso hombre de negocios en Zagreb.

Sarajevo y Mostar y la terrible comprobación de que una vez más, lo que nos llegó/a a través de los medios son interpretaciones, simulacros de historias de vida, de guerra que hemos llamado realidad. Y lo que es peor: conocimiento de una realidad.

Me contaron allí que el urbicidio en Bosnia y Herzegovina fue preparado en Belgrado durante largo tiempo en diversas instituciones, incluso la Academia de Artes y Ciencias Serbias, por la Asociación de Escritores, la iglesia serbo ortodoxa y el alto comando de la Armada, entre otros. Primero tuvo lugar en la cabeza luego a través de la propaganda de los *mass media*. El SDS (el Partido Democrático Serbio), la JNA (Armada Popular Yugoslava), el grupo paramilitar Chetnik y grupos terroristas (Águilas Blancas, grupos liderados por Arkan Seselj y Martić, terroristas de serbia y Monte Negro) se propusieron limpiar el territorio de todo indeseable residente de diferentes etnias. Luego la Armada crearía una zona de protección alrededor de los territorios conquistados. El plan implicaba un continuo bombardeo, acciones terroristas constantes, bloqueo del tráfico y *non stop* campañas de propaganda, ataques sorpresivos, destrucción de toda estructura cultural y vital. Purificación étnica (recordar los casos de Banja Luka, Foca, Srebrenica).



Escenas de "Semillas de memoria"

Deportación en vagones sin agua ni aire de población musulmana y croata, campos de concentración, violación, tortura. Destrucción de la memoria. "No nos dimos cuenta de que vivíamos una guerra, no nos dimos cuenta de que perdimos la guerra", nos dijo un alumno del taller, refiriéndose a marzo del 92, cuando Sarajevo se despertó paralizada por el bloqueo, que duró mil días. Para Mostar un poco más. Atacada desde lo alto (desde las montañas que la rodean) constantemente, primero por la milicia serbia luego por la croata. Sin electricidad, ni líneas telefónicas. Sin árboles debido a que en Sarajevo, fueron talados para calentar las casas durante el duro invierno. Al paso de una caminata por la calle principal la realidad nos toca: "No había agua. No había para comer. Bebimos el agua del Neretva. Comimos plantas del jardín, de la calle", dice Sead casi como continuando una conversación interrumpida largo tiempo atrás.

La ciudad deviene una necrópolis: no hay tiempo para enterrar a los muertos. Entonces el jardín de una iglesia o mezquita o iglesia ortodoxa, un parque, se transforman en cementerio. También un estadio de fútbol. La mayoría de las tumbas llevan escrito 1993 como fecha de muerte.

Hay una avenida al lado del hotel en el que vivíamos, que divide a bosníacos croatas (católicos) de los otros bosníacos (musulmanes) en la misma ciudad. Esa avenida se transformó en la línea de fuego: no hay un edificio, una casa que esté en pie. Luego de siete años el derrumbe continua. Se ven mosaicos diversos, pisos y paredes que permiten establecer el orden y la distribución de un pequeño mundo que ya no está: un hogar cuya gente no se sabe si vive o no. Lo que asombra de todo esto es que ahora la vida cotidiana se desarrolla de una forma normal entre estos escombros y entre estas ausencias-presencias de guerra.

El tiempo de guerra camina del brazo de este tiempo de paz.

### ENTRE TESTIMONIOS

El recuerdo aparece como comentario al pasar, de una manera normal y cotidiana, en medio de actividades normales y cotidianas. Estamos entrando la escenografía de Julia a una ex-sinagoga donada a la población de Mostar por la comunidad sefaradí. Una ex sinagoga transformada en teatro. Estamos subiendo las escaleras de acceso con el peso de esta carga. Joha (un actor del grupo de 32 años), Julia y yo. En ese momento por la calle pasan caminando tres soldados cuyas divisas llevan una bandera española, otra francesa, otra alemana.

Joha dice que "son los soldados de la NATO". Julia y yo preguntamos por su función. Joha responde: "Yo los tomo como turistas. Sacan fotos. Cobran sueldos de 4.000 euros que ponen en un banco en su país, luego se van y construyen su casa y su familia. Yo vivía en la otra parte de la ciudad, la parte croata. Vinieron a buscarme y los croatas me llevaron a un campo de concentración. Pasamos delante de ellos (los de la NATO) con los camiones. Les mostramos

que estábamos atados de manos y hacíamos señas para hacerles entender que nos llevaban a un campo. Ellos nos miraban y sonreían". El testimonio de Joha resulta sobrecogedor para Julia y para mí.

Termina la representación de **El castillo de Holstebro**. Estamos con Sead tomando una cerveza en un edificio reconstruido en su planta baja, que funciona como bar pero que en su plano superior derrumbado aún puede verse que antes fue un cine. Es tarde, Julia le dice a Sead, que si tiene que volver a su casa no hay problema, que conocemos el camino al hotel. Sead: "¿Mi casa? está del otro lado (croata) y ¡puf! quemada en un instante. Ahora es un estacionamiento de autos". Sead vive con su mamá de 72 años que no puede caminar y sufre dolores terribles en el cuerpo como consecuencia de haber estado un año en un campo de concentración croata. "No libros, no fotos de mis hijos... ¡puf!... el gobierno no da nada para reconstruir las casas". Sead no tiene casa. Vive en casa de un amigo que está exiliado pero está luchando por construir un teatro en un espacio donde se encuentran los famosos baños y la piscina de Mostar, aún llenos de escombros de la guerra. En ese mismo lugar funciona la oficina central del festival con una computadora en una habitación con techo a dos aguas—también en reconstrucción—y una fotocopiadora sólo alcanzable si se camina por una viga y se atraviesa un pequeño agujero en la pared.

### LA GUERRA, LOS CONCEPTOS

Bosnia y Mostar en particular son aún hoy, a siete años de terminada la guerra, un espacio en el que estallan las metáforas. El sentido literario de la palabra y de las palabras que aprendí a través de la lectura de textos relacionados con mi profesión. Un estado de guerra pone en estado de emergencia los conceptos.

Sólo tengo preguntas. Si para cada actor se debe inventar el ejercicio justo para cada época habría que inventar el teatro justo. Así fue Teatro Abierto 81, así será esta forma de hacer teatro para los artistas de Mostar. Sead dice que es algo difícil de explicar.

"Hacíamos algo que puede llamarse teatro, ensayos, terapia en tiempos de guerra y la gente empezó a mirar lo que hacíamos y se convirtió en una obra de teatro, **Pax Bosnensis**. El 13 de octubre se cumplirán diez años de su existencia. Es una obra con un solo texto hablado y pertenece a un poeta local (Mak Dizdar): "Estas manos te hablan de detenerte/ y de pensar en tus manos". Lo demás es silencio.

"Varios de mis amigos murieron en mis manos—dice el taxista que ahora me lleva de regreso a Sarajevo y que en tiempo de guerra fue también técnico de luces de **Pax Bosnensis**. Su inglés es duro, su tono frío, casi distante, carente de emoción—ellos directamente tiraban sobre los musulmanes. Ellos directamente nos mataban así (hace el gesto de disparar con la mano)".

Nosotros sólo podíamos intentar protegernos. No matamos civiles. Protegimos a los otros (ortodoxos—católicos) cuando algunos musulmanes dolidos por

la muerte de un familiar buscaban venganza. No. No podíamos sólo odiar y matar. No somos animales como ellos. Ellos estaban agazapados en las montañas y con un mirador esperaban a que alguien saliera, y siempre alguno salía, en algún momento hay que salir. ¿Qué hacer? No se puede estar dos años encerrado en tu casa. Hay que ir a buscar agua, comida. Ellos esperaban y luego disparaban.

Pero no nos mataban, no tiraban a la cabeza, tiraban a las piernas y cuando vos veías a la persona herida gritando de dolor ibas a ayudarla y aprovechaban y mataban a los dos. Cada una de estas personas hizo de una trinchera su teatro. "Nos atrincheramos ni bien creímos que habíamos podido aferrar un fragmento de vida". Se atrincheran para poder crear la ilusión de que este fragmento de vida puede ser afeerable. Se crean un ritual de fe que repiten cada día al caer la noche. Como los judíos, como los cristianos, como los musulmanes perseguidos, rezando escondidos en las catacumbas, repitiendo una y otra vez sus plegarias a Jehová, Cristo o Mahoma.

Realizando sus ejercicios cotidianos de purificación. Hacen algo que se puede llamar teatro pero que toca lo sagrado no por su calidad estética sino por el grado de profunda necesidad que lo impulsa. Que lo genera. Que lo hace nacer. Una fe que nace del vientre de Eros. Y en esta búsqueda de un nuevo cuerpo físico, social, diverso, de aquel vulnerable y mortal, es donde el encuentro con "esas personas que vienen a mirar" se produce.

Cada noche luego del toque de queda, con bicicleta, a pie a través de los pasadizos subterráneos de la ciudad, sin saber si se llegaba vivo o no, cada uno de los actores iniciaba su peregrinación hacia esa trinchera. "Llegábamos a la trinchera, nos sacábamos el uniforme de soldados y comenzábamos a trabajar. Habíamos conseguido un pase de la policía y como éramos actores podíamos circular. Durante el 92 y el 93 ensayamos **Macbeth**. Un día cuatro actores llegaron sin dientes, otro día el que hacía Banquo no vino. Tenía 23 años y había muerto de un ataque al pulmón en el ascensor de su casa." Una alumna a quien se le escapaba por los ojos las ganas de aprender y llena de agradecimiento cada vez que se le corregía su trabajo en nuestro taller, me contó una última historia antes de partir, acerca de una pequeña ciudad donde alguna vez vivieron sus abuelos. Esa ciudad se llamaba Foca y fue destruida y hasta quitada del mapa de Bosnia y con la esperanza de borrar los rastros del urcidio, se le cambió el nombre: Srbinje. Hay una historia que circula por las calles y dice que desde el lugar en el que estaba la mezquita Aladza y ahora todo ha sido nivelado por una topadora, uno puede oír el llamado de los musulmanes antes de comenzar sus rezos por la noche. "Cada noche los soldados allí instalados, invadidos por el miedo, comienzan a disparar hacia ese lugar ahora vacío, con el deseo vano de poder matar las voces de esos rezos. El llamado al rezo continúa siendo escuchado como las huellas indestructibles de todos esos seres llamados a rezar, como el espíritu de la ciudad de Foca y la tierra de Bosnia".

# Corrientes hace "teatro de Cuento"

*Narraciones éditas e inéditas fueron el punto de partida que dio forma a un Festival del que participaron varias agrupaciones teatrales correntinas. El encuentro no sólo movilizó a artistas y público, sino que generó una verdadera conciencia de lo que significa producir colectivamente.*



## ANDREA DE LOS REYES / desde Corrientes

Las últimas generaciones no conocen un acontecimiento artístico propiamente correntino que haya modificado las actitudes de los gestores de la cultura escénica local, tal como lo fue **Danza Libre** en la década del 80, una producción de estas tierras que llegó a tener carácter internacional. Lamentablemente este ciclo sólo quedó en el recuerdo colectivo dejando a cientos de artistas sin un espacio de participación desde que culminó el último festival en el 93.

En un contexto caracterizado por la desprolijidad en la organización, falta de respuesta del público, escasez de medios económicos y técnicos prosiguió la actividad, aunque esporádica y dispersa, hasta que comenzó a gestarse una corriente teatral nueva. Dicho movimiento surge hace 4 ó 5 años y se concreta con el nacimiento de Cenit, una coordinadora de actividades escénicas cuyo intento es que las agrupaciones independientes generen un cambio en su organización y producción.

La puesta del festival **Corrientes hace Teatro**, en mayo último, definió las ideas de cambio, cuando el Coliseo mayor del nordeste, el Teatro Vera, plétórico y renovado, presentó en su sala seis obras en dos días.

El formato de esa presentación teatral es lo nuevo para la zona, y para gran parte del país. Obras breves, aquí bautizadas como "teatro de cuento", con una duración menor a treinta minutos que fueron elaboradas desde cuentos, novelas, poemas o ideas. Éste fue el origen de las expresiones de 30 teatreros correntinos que intentaron exponer su arte con todas las restricciones que existen en el medio local.

"Lo más contundente de **Corrientes hace Teatro** fue su metodología, variedad en género y realización" comentó uno de los organizadores con más experiencia en el área.

Lo cierto es que no sólo las múltiples ofertas en género fueron el resultado del encuentro. La camaradería entre los participantes promovió un espacio diferente que permitió llevar adelante el festival, esto fue el corolario de la nueva metodología de trabajo que se utilizó. Quien dirigía una obra era protagonista en otra, consolidándose el intercambio y respeto mutuo entre los compañeros de tarea.

Con el efectivo sistema de cooperación y trabajo, el 18 de mayo se presentaron las obras **Serpientes** (dirigida por Silvia Rivero), **P.vs P.** (Karen de Micheli), **Breach Candy Hospital** (Ángel Quintela). Mientras que durante la siguiente jornada hicieron lo propio **De cuando un señor con alas enormes llegó a la casa de Pedro y Elisa** (Bernardo Alvarenga), **El cordero** (Aliné Godoy Prats) y **Sacrificio** (Alicia Fernández). Todas organizadas y coordinadas por Cenit, agrupación que promovió el cambio y la unión de los



trabajadores del teatro, quienes durante años anhelaron un trabajo concertado y que en **Corrientes hace Teatro** se hizo irrevocablemente real.

La propuesta de armar este ciclo nació de la mano de un curso dictado por el profesor mendocino Víctor Arrojo, mediante una asistencia técnica brindada por el Instituto Nacional del Teatro, cuando en septiembre de 2001 integrantes de diferentes grupos de teatro independiente se reunieron y decidieron remar para el mismo lado. La *autoconvocatoria* pudo establecer nuevos contactos entre los directores para desarrollar una acción en común, que les sirvió para desmitificar la falta de interés del público local por los productos correntinos.

En esta realidad los aportes de Cenit fueron importantes: por una parte se concretó el festival y por otra se creó una coordinadora que pretende generar espacios nuevos de trabajo, reflexión y capacitación.

#### PARA EMPEZAR

La tradición artística de la zona es amplia e importante, pero la mayoría de los correntinos no la conoce, situación que se intentó revertir a partir de **Corrientes hace Teatro**.

La falta de acompañamiento masivo siempre fue uno de los factores que mayor incertidumbre generaba en quienes decidían apostar por una realización local. Para conocer los deseos de este público impredecible, Cenit decidió y llevó a cabo un sondeo de opinión, esto responde a una de las tantas innovaciones para el medio a la hora de encarar las acciones institucionales por parte de la agrupación.

Gracias a los resultados de este sondeo la agrupación comenzó a cumplir uno de sus principales objetivos; acercar a la gente al teatro. Y el público empezó a ver obras que respondían a su interés, enterado de la realización de estos eventos artísticos gracias a la utilización de canales más efectivos de comunicación.

Para esta nota, bastante posterior al festival, integrantes del Cenit se reunieron y conversaron de cómo arrancó todo, cómo se desarrolló la fiesta, cómo seguir después del primer éxito, cómo congregarse más público y teatreros, pero sobre todo se habló de cómo *resistir* creando espacios nuevos y más representativos.

Dante Cena, personaje destacado del arte en la zona y el país, inició la charla haciendo hincapié en que "la actitud es resistir a todos los inconvenientes que obran contra los artistas y contra el pueblo".

Las disquisiciones de estos teatreros reunidos en un bar céntrico de la capital correntina manifestaban la necesidad de continuar el camino iniciado a pesar de las complicaciones que se fueron dando en el contexto nacional y provincial; que en lugar de amilanarlos los hicieron más fuertes.

Profundizaron también sobre la necesidad constante de espacios nuevos y organizados para presentar sus obras teatrales, además de la urgencia por construirse como un grupo representativo para la sociedad. "No es que en la zona no haya teatreros que trabajen intensamente, el problema se suscita en la falta de respuesta de otros sectores sociales".

En otro plano volvieron sobre el tema de la producción teatral en Corrientes. La tendiente renovación en los últimos tiempos responde, según Cena, a que hay un poco más de decisión, "hay un ritmo sostenido, desde hace un tiempo, generado desde el INT con subsidios para montajes o para asistencias técnicas, ésto —agregó— que se viene dando desde hace cuatro años nos quitó medianamente la sensación de desprotección y nos permite el proyecto grupal".

"Una faceta de este proyecto es Cenit, una agrupación que necesitábamos hace años, ahora se ha concretado y esperamos que se asiente y crezca" concluyó el viejo teatrero mirando a sus cómplices, varias décadas más jóvenes.

La situación multigeneracional que se vive en la coordinadora de teatro correntina es justamente uno de los fenómenos que más enriquece al grupo, donde se respeta y se aprende de la experiencia así como se respetan los nuevos enfoques.

#### LO QUE SE VIO

Es muy positivo, movilizador y formativo el hecho de concretar lo teatral a partir del cuento o relato. Las pequeñas historias perdidas por ahí, los grandes temas universales, los asuntos regionales o comarcanos, fueron definidos y asumidos como material de elaboración. Y esto redundó en la suma de nuevas adquisiciones, renovación en organización, en metodología de trabajo y elaboración, en concreción dramaturgica y en fin, en la convocatoria de un importante caudal de público que, por primera vez en años, acompañó un producto local.

Por todo esto el desarrollo del Festival pretende continuar marcando un nuevo rumbo en las realizaciones teatrales de la zona y tendrá su segunda edición el año venidero, intentando convertirse en una cita para todos los teatreros de la provincia, y a través de la convocatoria ya lanzada, el deseo es que se consolide como un acontecimiento de alcance nacional.





La Asociación Argentina de Mimo, la Dirección de Arte y Cultura de Morón y el Instituto Nacional del Teatro organizaron, en la ciudad de Morón, entre el 14 y el 17 de agosto, el **III Encuentro Nacional de Mimo**. Las actividades se desarrollaron en el Teatro Municipal Gregorio de Laferrère, en el auditorio de la Universidad de Morón y en la Casa de Retiro del Colegio Sagrado Corazón de Castelar.

## Los mimos de la Argentina se encontraron en Morón

PABLO DE LA CRUZ SABOR / desde Capital Federal

Del encuentro participaron algunas de las principales figuras de este movimiento en la Argentina y actuaron diecisiete grupos de diferentes puntos del país. También se dictaron cuatro seminarios: **Dramaturgia**, a cargo de Mauricio Kartun — que aportó toda su sabiduría para continuar con el camino propuesto por Luis Cano y Pablo Bontá en el primer taller de este tipo que se realizó en el Festival Nacional de 1999 en Mendoza—; **Dirección y Puesta en escena**, a cargo de Roberto Escobar e Igór Lerchundi, profesionales que remarcaron la importancia de la visión de un director en la dificultosa tarea del armado de una obra; **Interpretación avanzados**, por Rodolfo Sardú, taller donde los elencos del interior del país se contactaron con nuevas técnicas e **Interpretación principiantes**, a cargo de Willy Manghi, destinado a actores y personas interesadas en este tan particular arte. De estos seminarios participaron 130 personas.

Este **III Encuentro Nacional** fue la antesala del **10º Festival y Congreso Latinoamericano de Mimo** que se hará el año próximo, cuando se cumplan 30 años del 1º Festival, el de mayor envergadura que se realizara en Latinoamérica y de la fundación de la Asociación Argentina de Mimo —el 8 de septiembre de 1973— día en que esta entidad celebra el Día del Mimo.

La inauguración del encuentro contó con la presencia de José María Paoloantonio, Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro y de Alberto Sava, Presidente de la Asociación Argentina de Mimo. Asistieron además Martín Sabatella, intendente de Morón y Daniel Zaballa, secretario de Cultura de la comuna.

La muestra se abrió con el espectáculo del grupo ASP, de la ciudad de Buenos Aires. Ellos ofrecieron una interesante adaptación de **Acto sin palabras**, de Samuel Beckett, con las interpretaciones de Yasmín Barrera y Magalí Meliá, el diseño de iluminación y la asistencia de dirección de Adriana Estol, la manipulación de objetos de Alejandro Muñoz y el debut en el rol de director de Héctor Segura.

A continuación fue el turno del grupo pampeano Mimos—on, con la obra **Son mimos** y la interpretación a cargo de Darío Quiroga, Alejandro Haberkon, Alejandro Arias y Víctor Petruzzi, a quienes acompañaron Darío Vendramini en iluminación y sonido, la asistencia de Luis Maza y la dirección de Isabel Montesi.

El cierre de esa jornada estuvo a cargo del elenco bonaerense Sillados, con la obra **Sillados** a cargo de los actores Daniel Garibaldi y Rodolfo Pesa, con la asistencia de Daniel Elizancin y la dirección de Willy Manghi.

La jornada del 15 contó con una nueva experiencia de selección de cinco fragmentos de distintas obras. Ellas fueron: **Petrushka**, una adaptación en mimo—danza de la coreografía original de Vlaslav Nijinsky y música de Igor Stravinski interpretada y dirigida por el santafecino Juan José Vitale; **Urbanoides orates**, de Córdoba, a cargo del grupo El Teatro Urbano para adormecidos ciudadanos, con Carlos Bahamonde, Alejandro Carballo y Raúl Leiva y la asistencia de Franco Soria, Naria del Mar Fresneda y Omar Fernández; la también cordobesa **Big Bang** con la interpretación y dirección de Carolina Rossi y la asistencia de Ignacio Semería; **2000 y qué...!!!**, por los porteños de Los Cuerpos del Delito, Héctor Benítez, Florencia Borsini, Juan Ledesma, Alejandro Palacios y Alejandro Ostrovich, dirigidos por Paola Campitelli y Mariano Corlatti y finalmente **Cronología II – Al Gran Circo Argentino Salud!** del grupo Adentro y Afuera, del Frente de Artistas del Borda y la presencia de Jorge Pérez, Gustavo Cerrito, Luis María Drago, Héctor Ocles, Juan Carlos Muñoz y Gustavo Miranda, con la asistencia de Ximena Goldberg y la dirección de Martín Abregú.

A continuación de estas selecciones se presentó el Grupo Mimoco, de Entre Ríos, con el espectáculo **Mimo Viviendo**, con interpretación y dirección de Claudio Tischler. Cerró la jornada el grupo Sacaramuza, de la ciudad de Buenos Aires, con la obra **Despierta Latinoamérica** interpretada por Laura Meguira, Mario Vucetich, Verónica Zanone y Enrique Zárate, dirigidos por Rafael Zárate.

El viernes 16 participaron el grupo El Cisne, de Córdoba, y la obra **Declinación – El camino de los cuerpos** —interpretada y dirigida por Roberto Marcos Alasraki y Daniel Omar Cacharelli. Los rosarinos del Grupo Polifacético propusieron la obra **Autorretrato... mejor no hablar de ciertas cosas!** con Raúl Bruschini y la dirección de Liliana Barrale. El Grupo Escuela de Mimateatro, de Bernal, puso en escena en el Auditorio de la Universidad de Morón la obra **Antígona**, de Sófocles, con la adaptación y dirección de Rodolfo Luis Sardú y la interpretación de Francisco Suárez, Mariano Torres, Maximiliano Iglesias, Henry Cufre, Daniela Giménez, Eduardo Camerino, Xochil Sardú, Ayelén Sardú, Natalia Mazzía, Natalia Franzoso, técnico iluminador Marcelo Solís y Diana Briones como técnica sonidista.

El sábado 17, finalmente, se presentó el grupo La Persistencia Equipo Teatral, de Bariloche, Río Negro, exponiendo su obra **El Hado de Pistacho**, de Héctor Pesa, con las actuaciones de Adrián Marré y Paddy Pereira. El Grupo Terrafir-

me de la localidad de Moreno presentó su obra creada, interpretada y dirigida por Dante Armando Leal, **El sombrero vacío**. La Compañía Argentina de Mimo de Buenos Aires subió a escena con **Enigma 20 años después** a cargo de Marcos Cécere, Yamil Chadad, Lucas Maiz y Diego Saldaña y la dirección de Ángel Elizondo.

El cierre de este encuentro tuvo a los sanjuaninos del grupo Círculo de Tiza con la obra **Sueño anterior**, con la interpretación de Martín Rodríguez, Marcelo Villanueva Meyer y María Luisa Mareca, la asistencia de Guido Altamira y Claudia Azara y la dirección de Juan Carlos Carta.

A continuación, el maestro Ángel Elizondo dio una emotiva charla de clausura que él mismo tituló **¿Seguir con el mimo!?**, en la que comentó sobre la búsqueda de este arte desde sus comienzos hasta la actualidad. Destacó a la Compañía Búster Keaton dirigida por Pablo Bontá, quien viajará a Hannover, Alemania, para abrir el Festival Scena Festival Theatre & Religion, y continuará su gira por el COS (Festival de Mimo y Teatro Gestual) en la ciudad de Reus, cerca de Tarragona, en España. En ambos espacios ofrecerá **La liturgia de las horas**, obra con la que ganaron el **1º Festival y Congreso Nacional de Mimo** —Buenos Aires 1997— y el **Certamen Metropolitano de Teatro**, que los habilitó para participar de la Fiesta Nacional del Teatro que se realizó en Catamarca en noviembre de ese mismo año.

En un año de fuerte crisis, la decisión política del director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro —Sr. José María Paoloantonio— permitió la realización de este Encuentro, luego de tres años de sequía desde aquel **2º Congreso y Festival Nacional de Mimo** que se realizó en agosto de 1999 en Mendoza.

La comisión organizadora del **III Encuentro Nacional de Mimo** estuvo a cargo de Alejandra Sobico, Gustavo Bonessi, Víctor Hernando, Carla Giúdice y Alberto Sava. Como colaboradores estuvieron Pablo Hernando, Liliana Cobe y Pablo de la Cruz Sabor.

Estos encuentros y festivales promueven un importante mejoramiento en la calidad de los espectáculos, como así también los talleres formativos que se integran a sus programaciones. Como en otras oportunidades, los espectadores acompañaron la experiencia con una activa presencia. Solamente manteniendo una continuidad en la organización de estos festivales se podrán seguir viendo las nuevas búsquedas y tendencias. Éste es uno de los desafíos constantes que tenemos los que a pulmón intentamos difundir y desarrollar esta disciplina.

# "Uno habla de Grupos de Cien Actores y todos caen desmayados"



MAGDALENA VIGGIANI

*Adhemar Bianchi y Ricardo Talento dictaron durante el mes de septiembre un seminario gratuito sobre Teatro Comunitario, organizado por la delegación Capital Federal del Instituto Nacional del Teatro y destinado a personas relacionadas con el quehacer teatral y el trabajo social.*

*Ambos directores entienden el teatro popular como una valiosa herramienta de comunicación al servicio de la organización comunitaria. Es por eso que su rica trayectoria al frente de sus respectivos grupos de "vecinos-actores" ha servido para desarrollar experiencias similares en diversos barrios de esta ciudad y del interior del país.*

**PATRICIA ESPINOSA / desde Capital Federal**

Trabajan juntos desde hace tiempo, tanto en el plano docente como artístico. Ambos codirigieron **El fulgor argentino**, la obra que llevó al teatro comunitario a la primera plana de los diarios e hizo que este valioso fenómeno popular comenzara a ser reconocido aquí y en otras partes del mundo, tal como lo demuestra la extraordinaria recepción que tuvo este espectáculo en el Festival El Grec (Barcelona) del año pasado.

Pero Adhemar Bianchi y Ricardo Talento no parecen inmutarse ante estos logros, su entusiasmo sigue puesto en la tarea que realizan y en seguir siendo *vecinos*, cada uno desde su respectivo lugar de trabajo: Bianchi al frente del grupo Catalinas Sur, en el barrio de la Boca, y Talento, al frente de Los Calandracas, Circuito Cultural Barracas.

Los dos dicen pertenecer a "una generación que creyó en un mundo más justo y solidario" y esos ideales son, precisamente, los que siguen alentando su actividad.

"El teatro que hacemos es un teatro de la comunidad, para la comunidad, donde lo colectivo se impone a lo individual", explica Bianchi.

Al escucharlos, resulta imposible no entusiasmarse con sus proyectos y con su metodología de trabajo. Aunque al principio asusta un poco el criterio colectivo de sus emprendimientos teatrales y su elevado número de integrantes, para ellos no se trata de megaproyectos sino del producto de un trabajo grupal y solidario.

**—¿Qué tipo de fantasías suelen aparecer en los talleres y seminarios que dictan aquí y en todo el país?**

**Ricardo Talento:** No es tanta la fantasía que trae la gente, sino que se asusta. Porque en teatro uno está acostumbrado a trabajar con grupos chicos, entonces, cuando uno habla de grupos de cien actores todos caen desmayados.

**Adhemar Bianchi:** Y si además les decís que no son actores sino vecinos de todas las edades, el impacto es todavía mayor.



MAGDALENA VIGGIANI

Ricardo Talento

**–Además de técnicas teatrales ¿qué es lo que espera de ustedes la gente vinculada al trabajo social?**

**R.T.:** Éste es un momento en que la gente está pidiendo herramientas de socialización y de red. En casi todos los barrios se están formando comisiones culturales dentro de las asambleas de vecinos y muchos de esos grupos terminan llamándonos a nosotros, o a otra gente que también está trabajando en teatro comunitario, porque nuestra experiencia les resulta útil. Somos una especie de hermanos mayores y les brindamos el asesoramiento que nos piden sin ningún criterio de colonización, porque cada grupo tiene su realidad y su forma de trabajo. Igual se pegan sus buenos topetazos contra las paredes, pero al menos ya saben de qué lado se los van a pegar (se ríe).

**–¿No creen que a veces circula la fantasía de que ustedes son poseedores de algún tipo de fórmula o receta infalible?**

**A.B.:** Nosotros no inventamos nada. Lo que recuperamos son viejas tradiciones y cosas que ya estaban, después la práctica nos fue enseñando.

**R.T.:** Porque recién ahora aparecemos en los medios y la gente nos empieza a preguntar por el teatro comunitario, pero el teatro comunitario existe hace veinte años. Lo que nosotros hicimos fue quemar las naves y apuntar para este lado. Porque uno puede tomar infinidad de instituciones, sociedades de fomento o clubes y todos hacen teatro. ¿Pero cómo lo hacen? Toman una obra ya estrenada, ya hecha, se juntan un grupo de diez vecinos que hacen de actores y la montan. Acá es distinto, son grupos de vecinos que, por principio, quieren ser protagonistas de un hecho cultural y empiezan, no sólo a hacer una obra de teatro, sino a armar toda una estructura de producción que les permite hacer algo juntos e incluso crear una nueva forma de organización vecinal. Entonces, los productos que salen de allí también son distintos, porque empiezan a hablar de la historia del barrio o aunque hablen de otra cosa, siempre están hablando desde la comunidad para la comunidad. Nosotros trabajamos con vecinos que tienen sus trabajos... Bueno, los que todavía lo conservan, pero es

gente que en su tiempo libre decide juntarse y comunicarse a través del teatro.

## EL MUNDO BARRIAL

**–¿En medio de esta terrible crisis que aqueja al país, han surgido nuevas necesidades en los barrios? ¿Qué tipo de ayuda les piden a ustedes?**

**A.B.:** Nosotros no somos otra cosa que un grupo de teatro de vecinos y así nos hemos definido. Lo que pasa es que el teatro en sí es algo que le sirve muchísimo a la comunidad para tratar sus distintas problemáticas. El grupo Los Calandracas, por ejemplo, trabaja sobre violencia familiar, prevención de salud, chicos de la calle... y nosotros, en Catalinas, hemos hecho cosas similares con nuestra murga (La Catalina del Riachuelo) en relación con el sida. Básicamente es una forma de resistir en esta sociedad comercial y globalizada que ha reventado. Frente a este estado de cosas nuestro mensaje es éste: hagamos cosas juntos y en vez de consumir, produzcamos. Nuestra actividad sigue teniendo que ver básicamente con el teatro pero siempre "de" y "para" la comunidad, no como un pasatiempo, ni como era antes que uno se sacaba las ganas de hacer teatro organizando un par de cuadros filodramáticos.

**R.T.:** Es cierto, se trabajaba desde un concepto casi colonialista, los vecinos más cultos decidían qué hacer o es el caso de las comisiones de cultura de ahora que te anuncian: "Vamos a llevar teatro al barrio", como si los barrios fueran tierra arrasada, sin conocimiento de nada. Ésa es la diferencia con lo que hacemos nosotros. Además de talleres de plástica, títeres y música hay que incluir la tarea de acomodar las sillas, barrer el piso o armar el espacio escénico. Todo eso crea una sensación de pertenencia y más aún en estos momentos.

Hay mucha gente joven que participa de estos proyectos que va entendiendo que sin disciplina no hay producto artístico. Los chicos entrenan, cumplen un horario, cuidan su voz, por si tienen que cantar o actuar... Es decir, forman parte de una organización. Si no tuvieran este

tipo de proyectos quizás ellos estarían ahora en la esquina tomándose una cerveza o vagando por ahí sin saber qué hacer de sus vidas.

**–Pero esta debacle económica ¿no tuvo un impacto muy fuerte dentro de los grupos?**

**R.T.:** Se siente a un nivel, diríamos, estadístico. Me acuerdo que este año cuando se incorporaron 86 personas nuevas al teatro, empezamos a preguntar en qué trabajaba cada uno y creo que 70 de ellos eran desocupados. Y no son sólo de Barracas, también viene gente de Lanús y Avellaneda, porque ésta es una zona de entrada a la Capital. Pero, por otro lado, es muy bueno que la gente, ante la crisis total, reaccione y se reúna a hacer teatro. Nosotros vamos a resistir desde lo cultural.

Acá adentro no influye tanto lo que está pasando ahora porque desde hace tiempo encaramos esta crisis desde un lugar distinto. Nunca dejamos de juntarnos y de organizarnos para todo. Acá no era como en otros lados donde la gente creía que con la tarjeta de crédito y con el shopping tenía la vida solucionada. De golpe desapareció todo y el país quedó en bolas, pero para la gente que ya estaba adentro del grupo, y que no creía en esas cosas, el cambio no fue tanto.

**A.B.:** No, adentro, no, pero el cambio se siente en el afuera, en la ayuda que nos piden. En lo interno todo es más estable, pero cabe aclarar que nuestros dos grupos ya están afiatados y responden a otra filosofía y en ella no hay lugar para el individualismo.

**–¿Cuáles son las preguntas que reciben más frecuentemente en sus seminarios?**

**R.T.:** El gran miedo de los que empiezan en esto es ¿cómo se hace para montar una obra de teatro? ¿cómo se hace para tener un galpón? ¿cómo juntar unos pesos y hacer una producción? Porque todo está tan desmembrado a nivel social que a la gente ya ni siquiera se le ocurre hacer la propuesta de poner un peso cada uno y empezar con ese mínimo o hacer una chorceada, un baile o una rifa...

**A.B.:** No, antes de hacerla ya te dicen ¿quién me la va a comprar? El otro día, un pibe nos decía: "Pero en los barrios ya están los centros culturales y no te da pelota nadie". Ya estaba dando por fracasado algo sin ni siquiera haberlo intentando. "Con ese pesimismo seguramente no vas a lograr nada", le dije (se ríe).

**–Hay una pregunta que ustedes siempre toman de base "¿cómo elegir un barrio?" ¿Qué respuesta dan a eso?**

**A.B.:** Uno lo elige por varias razones, por el sentimiento de pertenencia, porque conoce su historia o porque le interesa algún aspecto en particular, pero siempre hay de base una relación afectiva. El teatro de la comunidad sin lo afectivo no existe.

Ayer, por ejemplo, estuve en Berisso por una función de **Venimos de muy lejos** y volví con la certeza de que en algún momento voy a hacer ahí una historia sobre los mata-

deros, porque ése es un rasgo tan poderoso de ese lugar que me interesó muchísimo.

—¿De qué manera las necesidades de la comunidad condicionan o afectan los proyectos teatrales que ustedes realizan?

**R.T.:** Te voy a dar un ejemplo. El otro día hablaba con un espectador que me recriminaba que cómo podía yo, como director, permitir que bajara un éxito como **Los chicos del cordel** que hicimos con los vecinos de Barracas. Y le dije: “Mirá, en el teatro tradicional vos tendrías razón, pero en este tipo de teatro tenés que evaluar otras cosas. Este espectáculo iba los domingos a las tres y media de la tarde y eso nos obligaba a juntarnos desde el mediodía hasta las siete de la tarde. Y ya hacía tres años que las familias no tenían un domingo libre, tenían derecho a un descanso, sino me iban a matar” (se ríe).

### EXPERIENCIAS CRUZADAS

—Ustedes han trabajado en diferentes ciudades del interior e incluso asistieron a un grupo latino, en Washington. ¿Qué opinan de las experiencias teatrales que vienen realizando en Córdoba diversos artistas y directores alemanes, que trabajan con gente de la zona (ajena a la actuación) a partir de temas, mitos o problemáticas locales?

**A.B.:** Esas cosas tienen que ver con las fundaciones y con los organismos que hacen contacto. Son acuerdos de estructuras culturales con cierto poder adquisitivo. No vi ninguno de esos trabajos en Córdoba, pero aquí vino un inglés a trabajar con chicos de la calle.

**R.T.:** Sí, esos ingleses hicieron un trabajo muy interesante, yo lo vi. Pero el problema vino después ¿quién se hacía cargo acá de lo que habían generado? A los que habían ido a hacer un seminario con los ingleses les fue bárbaro, pero yo veía a todos esos chicos con los que habían trabajado diciendo: “Bueno, ahora vamos a seguir”. Pero uno ya sabía que no iba a ser así, porque una vez que se fueran los ingleses no iba a ver más apoyo y

esto puede llegar a generar mucha angustia y descreimiento en la gente.

**A.B.:** Eso es un poco lo que pasó con los grupos de teatro antropológico de Eugenio Barba. Él vino a Buenos Aires y dio varios talleres estupendos, pero a diferencia del que él fundó en Dinamarca, esos grupos no tuvieron continuidad. Porque esas cosas nacen apoyadas si no ¿cómo hacés para encerrarte con un grupo de veinte personas a experimentar durante un año?

**R.T.:** Para que este tipo de proyectos funcione hay que ver quién se hace cargo de llevarlos adelante. No se trata de ir a un barrio, dar un taller y te vas. ¡Nooo! Te quedás a vivir ahí, porque tus tareas no se limitan a hacer teatro, terminás siendo referente de un montón de cosas para el barrio. Esto no es fácil, ni es broma, hay que trabajar para sostenerlo.

**A.B.:** Cuando estas cosas se arman arriba, por más estuendas que resulten, es lógico que después no haya quien las continúe, porque no derivan de una necesidad que salió de la gente, sino del diagnóstico de alguien al que se le ocurrió hacer algo con la gente del lugar y lo hace. Y por ahí cumple con su cometido, pero de repente no logra que eso se haga carne en la gente.

**R.T.:** Tampoco conozco estas experiencias de los alemanes, pero por ahí el que viene de afuera es un buen disparador o transmite una buena técnica para hacer ese tipo de trabajo y después algún cordobés puede hacerse cargo y contribuir a que ese trabajo se siga desarrollando y quede en el lugar.

**A.B.:** Pero es difícil que la experiencia prospere cuando no nace de una necesidad del lugar mismo. A nosotros, por ejemplo, nos llamó un grupo de El Bolsón que viene funcionando hace tiempo y que ahora quiere empezar a trabajar sobre la memoria. Lo que nos piden es que les demos una mano, pero la necesidad es de ellos, nosotros sólo les damos algunas herramientas.



Adhemar Bianchi

MAGDALENA VIGGIANI

—Ustedes adhieren al teatro popular pero reniegan del teatro psicológico. ¿Cómo es eso?

**A.B.:** Cuando hablamos de teatro popular reconocemos como génesis el circo, la zarzuela, la opereta, la revista, es decir, todas las líneas de teatro popular. Por eso también reconocemos a Shakespeare, Molière y la Commedia dell'Arte.

—¿Nunca dirigirían una obra de Tito Cossa o de Carlos Gorostiza?

**A.B.:** Nosotros no rechazamos a ningún autor, porque toda obra puede tener más de una lectura. A **Hamlet**, por ejemplo, lo podés agarrar por el complejo de Edipo, por la ambición de poder o por muchas otras facetas. Lo que ocurre es que dentro del teatro comunitario, la lectura que hacemos siempre es desde *el nosotros* y no desde *el yo*, de allí que no haya mucha cabida para el teatro psicológico.

**R.T.:** Además es muy difícil hacer algo desde *el yo* partiendo de cien personas ¡Son cien yo! Así que *el nosotros*, sale casi automáticamente (risas).

### DOS HISTORIAS PARALELAS



El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo

Adhemar Bianchi nació en 1945, en Montevideo, Uruguay. Allí se inició como actor, docente y director. Más tarde los avatares políticos de su país lo trajeron a Buenos Aires y decidió asentarse en el barrio de La Boca. Desde 1973 está al frente del Grupo de Teatro Catalinas Sur, además de coordinar y dirigir grupos y talleres de teatro comunitario en todo el país.

El Grupo Catalinas Sur nació de una chorceada organizada por la Mutual de Padres de una escuela del barrio y después continuó de manera independiente, siempre manteniendo sus actividades comunitarias. Además de **El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo**, que codirigió con Ricardo Talento, Bianchi ha dirigido varios espectáculos de neto corte popular que abrevan en la historia del barrio, como **Venimos de muy lejos**, otro de los grandes éxitos del grupo, muy relacionado con la inmigración.

A su actividad en diferentes provincias se suma una interesante experiencia con el teatro hispano Gala, en Washington (Estados Unidos), donde puso en marcha una obra sobre la problemática de los habitantes de los barrios latinos.

Ricardo Talento (1948), dramaturgo y director del grupo de teatro Los Calandracas y de la murga Los descontrolados de Barracas, fundó el Circuito Cultural Barracas en 1996. Su espectáculo callejero **Los chicos del cordel** se convirtió en otro fenómeno del teatro popular, ya que a través de él y utilizando el propio barrio como espacio escénico (casas, balcones y calles), Talento desarrolló una conmovedora historia relacionada con los chicos de la calle, que puso sobre el tapete un tema del que nuestra sociedad se avergüenza y que, en general, trata de evitar.



*/ PICADERO*



INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO

XVIII FIESTA NACIONAL DEL  
**TEATRO** 2003

*Del 26/03 al 06/04*  
MENDOZA • ARGENTINA



Organizan:



INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO



Cultura  
MINISTERIO DE CULTURA  
GOBIERNO DE ARGENTINA

Funciones • Talleres • Conferencias • Actividades especiales