



/ PICADERO



INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO

08

# Sainete - Grottesco

## Un Reencuentro con la Tradición



**MERCOSUR:**  
Festival de las  
Tres Fronteras

Juan Carlos Gené, Miguel Guerberof,  
Copi, Patricia Zangaro, Osvaldo Pellettieri

**INTERCULTURALIDAD:**

Luisa Calcumil (Río Negro),  
Marylin Granada (Chaco), La Comparsa (Catamarca)

**Producción interprovincial:**

Cheté Cavagliatto (Córdoba),  
Alejandro Finzi (Neuquén)

CUANDO LAS CULTURAS SE CRUZAN

Picadero N° 8 propone en sus páginas diversos cruces culturales: el mundo de los inmigrantes de comienzos del siglo XX con este presente; las culturas ancestrales de los wichis y mapuches atravesadas por las miradas de creadores o investigadores de grandes ciudades; excluidos del entramado social que a través del arte logran una fuerte reincursión en la comunidad a la que pertenecen. Todos ellos son capturados por diferentes procesos teatrales –más tradicionales ó más vanguardistas- y dan forma a un mapa escénico que también está dominado por los cruces.

En la Argentina siempre el teatro ha promovido ese tipo de intercambios. Las giras que los grupos realizan continuamente, los docentes que a través de las asistencias técnicas llevan sus experiencias profesionales a otras regiones y la Fiesta Nacional del Teatro, el máximo espacio de exposición que anualmente programa el INT, resultan proyectos más que ejemplificadores.

Pero este año también el Instituto Nacional del Teatro comienza a desarrollar una propuesta que busca cruzar nuestras estéticas con las de teatristas de otros países del Continente Latinoamericano. El **Festival de las Tres Fronteras**, que se realizará en mayo, en Puerto Iguazú (su programación estará integrada por espectáculos de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay), y el **Festival de la Puna**, que tendrá lugar en junio en Salta y Jujuy (participarán experiencias de Argentina, Chile, Bolivia y Perú), se han puesto en marcha con la intención no solo de dar trascendencia a nuestras representaciones, sino la de consolidar un camino que posibilite otras búsquedas y divulgar a un "ser creativo" con todo lo que este conlleva internamente: su historia, su sociedad, su cultura.

Estos proyectos además vienen a formalizar un proyecto de mayor trascendencia, el del Mercosur, que hasta ahora asomaba ante nosotros solo como un conjunto de acuerdos políticos y económicos.

El Mercosur cultural es hoy una realidad y estamos inmersos en ella.

Pero estos nuevos objetivos no harán que el INT se aparte de aquellos proyectos que ya tenía planteados. Y por eso estamos presentando la Editorial **INTeatro** que ya lleva publicados cuatro volúmenes (**De narradores y dramaturgos, El teatro, qué pasión!** de Pedro Asquini, **Obras Breves** y **De escénicas y partidas** de Alejandro Finzi) y que continuará editando ensayos de investigación, obras teatrales y manuales relacionados con el área Teatro y Educación.

A las ediciones de **Picadero** se agregarán los **Cuadernillos de Picadero** que divulgarán la labor de creadores de distintas disciplinas y siempre bajo un eje temático. El primero llevará por título **La dirección teatral en la Argentina** y su aparición está prevista para el mes de mayo.

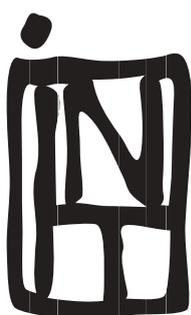
Ha finalizado también la producción de los primeros videos de Educación a distancia: **Espacio escénico** a cargo de Héctor Calmet, **Producción teatral** de Gustavo Schraier y **Cooperativas teatrales** por Carlos Massolo.

Mientras continúa emitiéndose por Canal 7 el Ciclo de Teatro y Televisión, el equipo audiovisual del I.N.T. prepara un *magazine* que saldrá al aire semanalmente a fines de abril.

El Instituto Nacional del Teatro se ha posicionado con fuerza en la comunidad teatral argentina y comienza a proyectarse al exterior con toda su experiencia .

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

staff



INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

**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 3 - N°8**  
 ENERO/FEBRERO 2003

**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, Rodrigo Fierro, Juan Carlos Arévalos, Martín Giner, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes

**Dibujos**  
 Oscar Ortiz

**Colaboran en este Número**

Gabriela Borgna, Nélica Buscaglia, Julio Cejas, Olga Cosentino, Alejandro Cruz, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Martín Giner, Gabriela Halac, Federico Irázabal, David Jacobs, Carlos López Mena, Pedro Rossel, Edith Scher, Halima Tahan, Clara Vouliat.

**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  
 Humboldt 1803  
 Tel. 4777-9177  
 Buenos Aires  
 Argentina

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.

# Stéfano, ese inmigrante que aún nos conmueve



Escenas de «Stéfano»



FOTO: GENTILEZA TEATRO NACIONAL CERVANTES

*Diversos teatristas argentinos se acercaron en el último año a materiales relacionados con el sainete y el grotresco. Esos textos aún expresan una fuerte vitalidad y a través de renovadas puestas, el mundo privado de aquellos personajes, tan característicos de comienzos del siglo XX, resulta provocador para el espectador de hoy.*

**OLGA COSENTINO / desde Capital Federal**

Tras el éxito de dos temporadas conquistado por su puesta de **Stéfano** en el Teatro Nacional Cervantes, Juan Carlos Gené reflexiona acerca de lo que considera un fenómeno curioso, más allá de las virtudes del espectáculo. Estrenado en setiembre de 2002 con Luis Brandoni en el papel protagonista, la valoración unánime de la crítica no alcanza a explicar, en opinión del director, la entusiasta respuesta del público. "Después del estreno, muchas noches me dediqué a observar lo que sucedía en el patio de butacas. Inicialmente no entendía por qué era tan numerosa la concurrencia de público joven, algo que no es habitual en la tradición del Cervantes ni frente a un texto clásico de la dramaturgia criolla como es éste de Armando Discépolo. La cantidad y calidad de la convocatoria era un tema cotidiano de conversación con el elenco".

**- ¿A qué conclusión llegaron?**

- Creo que hay algo en esta historia sobre el desdichado destino de un inmigrante napolitano en la Argentina de 1928 que tiene fuertes resonancias para la sensibilidad contemporánea. Hoy, el tema de las exclusiones, marginaciones y degradaciones sociales está muy presente, aunque a veces de manera inconsciente, en la mayor parte de la gente. Y muy especialmente en los jóvenes.

**- ¿Cómo llega a convertirse en un clásico una obra tan puntualmente ubicada en una localización geográfica y temporal como ésta, para la que el autor pide expresamente al comienzo: "La acción en Buenos Aires, época actual"?**

- Un autor nunca escribe con vistas a convertirse en un clásico, no escribe para la posteridad sino para sus contemporáneos. Y esta obra fue escrita en 1928. Discépolo no escribió **Stéfano** para mí sino para mi padre y para mi abuelo, ya que en 1928 yo acababa de nacer. Así, sus interlocutores eran dos o tres generaciones de hombres y mujeres que vivieron cuando el siglo XX ya estaba bien avanzado, cuando faltaba un año apenas para la gran crisis del 29. Los espectadores a los que se dirigía eran los jóvenes y los adultos de la edad de mi padre y sus mayores que, como mi abuelo, habían nacido alrededor de 1870. Tal

vez hubiera también entre su público quienes vivieron la batalla de Caseros, por ejemplo.

**- ¿Y cuál es la diferencia entre aquel espectador para el que escribió Discépolo y el actual?**

- La sociedad argentina de la época en que se escribió **Stéfano** veía el fenómeno de la inmigración como algo todavía incomprensible y hasta terrorífico, persecutorio. Hay testimonios culturales del pánico que generaba la llegada masiva de inmigrantes por parte de todos los sectores sociales del país, particularmente entre las clases altas pero también entre sectores populares. Las matanzas de gringos, demostraban el miedo con que la sociedad se asomaba a esta nueva realidad. Hoy, en cambio, esto es natural. Nosotros somos eso. Venimos de esos gringos y de no haber estado nuestros abuelos en aquellos barcos hoy no estaríamos acá.

**- ¿El de la inmigración era un asunto sobre el que le interesaba trabajar teatralmente? ¿Por qué eligió hacerlo puntualmente con este texto de Armando Discépolo?**

- **Stéfano** es algo con lo que me crucé de manera impensada; no fui en su busca. El Teatro Cervantes, a través de su director Julio Baccaro, tuvo la gentileza de convocarme para hacer **Stéfano** con Brandoni como protagonista. Ésa era la idea inicial de la producción. Y confieso que me costó bastante entrar en ella, no estaba en mis planes para nada.

**- ¿Tal vez porque en los últimos años su labor como director estuvo casi excluyentemente dirigida a montar sus propios textos?**

- Es probable. Pero además, en ese momento estábamos en pleno ensayo de **Copenhague**, y se volvía todo muy complicado. Me costó entrar, debo decirlo, pero cuando entré fue como descubrir un inmenso repositorio de vivencias, de recuerdos familiares, de testimonios, de pasiones históricas que pude expresar con la ayuda de un elenco al que entusiasmó mucho mi modo de leer y traducir escénicamente la obra.



Escenas de «Stéfano»



FOTOS: GENTILEZZA TEATRO NACIONAL CERVANTES

## EL GRAN DESARRAIGO

Juan Carlos Gené reconoce que para el espectador del tercer milenio, puede resultar legítima una lectura de **Stéfano** que vea en su puesta referencias a nuevas migraciones, no exclusivamente geográficas sino también sociales, como lo está siendo este tránsito violento de grandes sectores de clase media a la categoría de excluidos. Porque verdaderamente la pieza de Discépolo es una galería de excluidos. Empezando por Stéfano, que en la historia es cruelmente arrojado fuera de su sueño de convertirse en compositor de ópera. Pero también sufren otras formas de exclusión el sensible y disminuido mental Radamés; Margarita, la mujer de Stéfano, que se siente no querida por sus suegros, quienes, a su vez, soportan la desdicha de saberse lejos para siempre de su añorado 'paese'. De algún modo, en ese abanico el autor parece haber abierto el drama humano de la anécdota a futuras y para él imprevisibles expresiones de lo mismo. El director admite que no lo pensó cuando llevó a cabo la obra aunque entiende que el espectador de hoy vea allí la metáfora de otras migraciones y el dolor de otros desarraigados, no sólo de la patria, el idioma o las costumbres sino de la propia identidad y de la dignidad de la persona humana.

- ¿Con qué criterio marcó a los actores en la construcción de sus personajes?

- No marco. Sugiero, oriento o hasta pido, pero no marco. Hay algo que aprendí con los años y es que en la piel de los actores hay una sabiduría mucho más profunda que todos los conceptos que el director pueda tener. Sobre todo cuando uno ha acertado al elegirlos. Ya que, como dice Peter Brook, si uno acierta en la elección de los actores tiene el 70% de la batalla ganada. Cosa que a la mayoría de los directores a veces nos resulta difícil reconocer, pero es así. Y lo cierto es que aunque Brandoni no fue elegido por mí, ya que su protagónico formaba parte de la propuesta del Cervantes, debo subrayar que trabajar con él me deparó momentos de verdadera felicidad artística. Ya desde mis primeras conversaciones con él sobre la obra hasta la pasión que puso en su excelente trabajo, que lo condujo hacia la creación de una densidad dramática enorme. Es por esto que cuando me preguntan por mis maestros —que los tuve, sin duda— tiendo a pensar más bien en los maestros de la vida, en la gente con la que se encuentra, sobre todo, en mi caso, con la gente con la que comparto el trabajo sobre el escenario. Allí se da un aprendizaje colectivo y el saber deja de ser patrimonio de una persona sino que pertenece a ese encuentro de intuiciones y voluntades. En este sentido guardo una enorme gratitud por todo el elenco. Del mismo modo que la sensibilidad con que Guillermo de la Torre respondió a mis necesidades en la puesta para concretar ese mundo es algo con lo que estoy en deuda.

- Salvo Brandoni, ¿todos los actores fueron elegidos por usted?

- Sí, aunque Beatriz Spelzini vino a ofrecerse y me felicito de haber contado con ella. En su papel de la sufrida mujer de Stéfano, realizó la hazaña casi imposible de soportar semejante carga de dolor explícito a lo largo de dos horas. Fue muy impresionante para mí. Pero cuando un actor logra descubrir ese mecanismo de verdad que lleva adentro, suele revelar a su personaje con una luz que ni el director y a veces ni el mismo autor sospechaba de sus criaturas. Me ha pasado también como dramaturgo: a veces, un actor me reveló cómo era realmente el personaje que yo había construido.

También respecto del resto del elenco, Gené subraya la satisfacción de haber encontrado a quienes mejor tradujeron la peripecia de los personajes. Incluyendo el muy buen trabajo del joven Esteban Pérez, cuyo Radamés tiene luz propia y ninguno de los clichés o convenciones a que suele recurrirse para la composición de un débil mental. "A Esteban lo tomé en una audición y ese resultado es mérito que le pertenece. A los actores no los inventa el director. El personaje es un acto íntimo de alumbramiento, como el de la madre y un hijo. Los de afuera son de palo. A lo sumo si hace falta, el director puede oficiar de comadrona".

## AGGIORNAR UN GROTESCO

- ¿Qué significa montar un clásico? ¿A qué prefiere atenerse, entre la opción de respetar el criterio conservacionista y hacer una puesta de repertorio y la de transgredir el original para que la obra muestre su vigencia y actualidad?

- No cualquier obra llega a ser un clásico, pero cuando lo es, esa condición tiene que ver con su capacidad de volver a decir una y otra vez su discurso poético de modo tal que pueda ser escuchado por los oídos de cada generación. Un clásico es un organismo vivo, algo que permanece activo, en constante crecimiento. En el caso de Discépolo, sobre todo de su grotesco, se trata de un discurso que está unido a una esencia nacional como es la inmigración. Haber retratado la desolación y la inadaptación permanente y esa suerte de supuesta vocación de fracaso de nuestra sociedad ha hecho de él un clásico. Y de hecho, en cualquier momento de la historia del país, siempre va a haber un público cuyos antepasados bajaron de los barcos junto con los protagonistas. Ésa es una de las razones por las cuales es un clásico.

- ¿Y esa condición de clásico lo condiciona a la hora de tomarse ciertas libertades en la puesta?

- Cada día me convengo más de que los más inadecuados transgresores de los clásicos son los que pretenden respetarlos. Porque, ¿qué significa respetar un clásico? Hay que desacralizar todo eso. Y la manera más rotunda de desacralizar es compararse. Yo, que también soy dramaturgo, me comparo y pienso en lo que pasa en el proceso de trasladar un texto mío al escenario. Y he comprobado que cuando la obra se hace carne, lo que está en el papel cambia. Hay un

proceso alquímico del paso de una realidad a la otra; o mejor, de una total fantasía literaria a una realidad encarnada cuyo trecho no es una cuestión cuantitativa. Es algo sustancial. Y bien, si me permitía compararme es para observar qué me pasa a mí como autor, cuando compruebo que las palabras terminan teniendo muy poca importancia porque no son lo esencial. Lo esencial es la acción que impulsan.

- Su puesta de *Stéfano*, si bien introduce elementos visuales de moderna tecnología, como la proyección amplificada de imágenes, mantiene la ubicación temporal de la acción según lo pide el autor. ¿Cuáles son los límites a la hora de incorporar códigos contemporáneos a una obra clásica?

- Partamos de que los clásicos lo son precisamente porque son de su tiempo. Nacieron en un tiempo determinado y están rodeados de estructuras formales que pertenecen a su tiempo, a las necesidades de su público, hasta a las características de la arquitectura teatral de cada tiempo. Hay características de la tragedia griega que no se entienden en un teatro a la italiana o en un teatro alternativo. Las obras de Shakespeare terminan con un desfile de todos los muertos porque de alguna manera había que sacar los cadáveres del escenario, ya que el teatro isabelino carecía de telón. Ahora bien: no hacer el desfile final, ¿significa no respetar a Shakespeare? Es una tontería total. Las resonancias para nosotros de clásicos descomunales como pueden ser Shakespeare o Esquilo creo que no se cumplen acabadamente si el texto no es de alguna manera roto. Pero cuidado, roto no quiere decir arrasado. Sí, interpolado con las resonancias, en nuestra conciencia contemporánea, de esa profunda indagación en el ser humano que es un gran clásico. Si una puesta no logra esas resonancias el texto no es respetado aunque reproduzca hasta la última coma del original, sino que es inmerecidamente traicionado.

- ¿Cuáles reconoce como las mayores libertades que se permitió en su montaje de *Stéfano*?

- La modificación fundamental — si es que puede hablarse de alguna modificación — es que la puesta comienza con algo que no está en la obra: el entierro de Stéfano. Y en él, la extraña circunstancia de que la oración fúnebre de su hijo sea un fragmento de las *Bases* de Alberdi. Un texto que por supuesto no soñó incluir Discépolo, pero al que le tengo particular afecto porque le da a la obra un marco de contención histórica e ideológica muy precisa. Ayuda a entender qué llevó a ese hombre al fracaso y a la muerte. Porque si no, Stéfano corre el riesgo de ser visto como la historia de un fracaso personal, el fracaso de alguien sin talento que soñaba con ser artista. Cosa que también está en la obra. Pero todo lo que a Stéfano le pasa, le pasa porque es un inmigrante. Un inmigrante que se creyó el cuento de la Argentina maravillosa. ¿Cómo puede un hombre con vocación musical operística y verdiana creer que en la Argentina de entonces iba a poder desarrollarla? Por



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Juan Carlos Gené

supuesto que aquí se vivía la fantasía de que en un ratito el progreso iba a derramar bienaventuranzas para todos. Pero es una historia que, hoy lo sabemos muy bien, sirvió para sostener muchas ficciones argentinas. Y ese pobre hombre entró en esta mezcladora de sueños de los que imaginaban construir con un cemento inalcanzable, y claro, fue triturado. Y le pasó justamente porque era un inmigrante.

**- La escena de la muerte al comienzo ¿no le hizo temer por la pérdida de la intriga?**

- Me lo planteé, pero llegué a la conclusión de que no había peligro de que pasara tal cosa. Cuando inventamos esta introducción, esta suerte de prólogo que en realidad es el epílogo de la historia, me pregunté hasta qué punto el público podría llegar a sentirse desconcertado. Hoy creo que ese desconcierto ha resultado de una gran fertilidad.

**- ¿Por qué?**

- La liturgia de ese entierro ocurre apenas a tres metros del comedor de la familia. Esa vinculación geográfica imposible entre la mesa y la tumba siempre me fascinó. Y —en este mismo momento en que lo digo lo estoy descubriendo— se trata de una continuidad topográfica que me remite a una experiencia que viví en 1974, cuando visité en Jerusalén la iglesia del Gólgota y encontré que el Santo Sepulcro está, dentro de la misma catedral, a tres pasos del altar, bajando por una escalera hasta el sitio en que Santa Elena, la madre del emperador Constantino, descubrió por intuición que allí habían estado los lugares santos y la Iglesia lo aceptó para siempre. En aquel momento, y más allá de la comodidad que esa ubicación suponía para el turista, la proximidad entre la mesa del altar y el sepulcro me resultó asombroso. Y creo que aquella fue una imagen que estuvo en mi inconsciente cuando diseñé la acción de esta puesta.

**- ¿No cree que en su puesta y en particular en la escena inicial del entierro de Stéfano, hay cierta resonancia pirandelliana? ¿Esa irrealidad de la fosa junto a la mesa familiar no remite a otras duplicidades como las aludidas por Pirandello entre persona y personaje, o entre la vida y la muerte?**

- No lo sé. Pero es muy posible, casi inevitable diría, ya que siendo Pirandello una de mis veneraciones teatrales (creo que **Seis personajes en busca de un autor** es una de las cumbres del siglo XX) es probable que su influencia aparezca. Siempre me atrajo esa capacidad de Pirandello —como de tantos otros artistas y pensadores— de interpretar la tragedia de la Italia del siglo XX. El modo como pasa por la aventura fascista tratando de recuperar un supuesto pasado de gloria imperial para terminar transformada en la nación prototípica del triunfo burgués, tanto en su política como en su economía y en su razonable organización social. Por eso creo que Pirandello está entre quienes de un modo o de otro siguen filtrándose en mi inconsciente creativo. Por lo que, aunque no lo piense, es inevitable que aparezca por algún lado.

EL SAINETE & EL GROTESCO

## INVESTIGAR EL MUNDO DE LOS INMIGRANTES

Para realizar esta puesta de *Stéfano*, Juan Carlos Gené realizó una profunda investigación sobre la vida de los inmigrantes en el Buenos Aires de principios del siglo XX. "Recurrí al Museo de la Inmigración del Hotel de Inmigrantes —cuenta el director—, donde recibí una gran colaboración, particularmente por parte del profesor Jorge Ochoa de Eguileor, su director. Allí encontré casi todas las imágenes que se proyectan en escena. Pero quiero destacar que la experiencia de entrar al Hotel de Inmigrantes fue muy fuerte".

**- ¿Por los materiales hallados o por la misma construcción?**

- Porque es una obra descomunal, de una concepción increíble aun para nuestra época. Estaba allí todo pensado y calculado: el portón del desembarcadero de dársena Norte daba directamente al jardín del Hotel; el edificio era entonces la última palabra en lo referido a la arquitectura funcional masiva. Todo muy impresionante, sobre porque llegó tarde, como de costumbre. Porque durante el gran período inmigratorio, por ponerle unos límites convencionales, desde 1850 hasta 1914, cuando llegan al país millones de inmigrantes, éstos se alojan como pueden en sitios sumamente precarios brindados por el Estado y las provincias. Y pasan decenios de reclamos y denuncias pidiendo un lugar apropiado para un país con política inmigratoria. Las obras para el Hotel se inician finalmente en 1906. Porque se venían los festejos del centenario, claro. Empieza por ser, una vez más, una obra de vidriera. Las obras se terminan en 1911, un año después del Centenario, que es cuando empieza a funcionar realmente. Tenía capacidad para alojar a 15.000 inmigrantes simultáneamente, dándoles de comer y atendiendo su salud. Las cocinas podían preparar 8.000 comidas cada 40 minutos. Algo fabuloso. Y resulta que cuatro años más tarde, a partir del comienzo de la Primera Guerra Mundial, prácticamente se corta el proceso inmigratorio. Llega un momento, creo que alrededor del 30, en que la mayor cantidad de personas que estuvieron alojadas simultáneamente fue de 1.500, es decir el 10% de la capacidad. Hacia fines de esa década quedaba sólo una familia polaca. Y después se cerró. Una vez más, eso fue un testimonio de la política que se niega a sí misma. Porque se diseñó una política inmigratoria a partir de la avidez de tierra de los agricultores desplazados de Europa. Se los trajo y no se les dio tierra. Se los amontonaba en los conventillos de Buenos Aires. Y no es por nada que —esto es un dato que generalmente se oculta— cuando se recurre a ese lugar común de que la Argentina es un crisol de razas no se dice que la mitad de los inmigrantes que llegaron terminaron volviéndose ante la imposibilidad de sobrevivir. Los que se quedaron pagaron un durísimo precio y los escasos que llegaron a hacer fortuna saben ellos qué tuvieron que hacer para lograrlo.

**- Cuándo supo que iba a montar Stéfano, ¿imaginó que la obra de Discépolo le daría ocasión de reflexionar y expresar un drama social tan nuestro y tal actual?**

- La investigación en que me sumergí me apasionó. La obra testimonia las consecuencias del proyecto de la Generación del 80, que fue la que concibió el país que tenemos, con sus defectos y virtudes. Y tengo claro que si algo estuvo equivocado —en el mejor de los casos, cuando no guiado por la mala fe—, fue la política de tierras de la Generación del 80, porque estimuló la especulación y el latifundio y creó un país de excluidos y marginados cuyos frutos envenenados estamos recogiendo hoy.



FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI

“El teatro es una situación que se repite hasta el infinito”



Escena de «El Retrato del pibe»

PATRICIA ESPINOSA/ desde Capital Federal

Dentro del ambiente teatral argentino, Miguel Guerberof es considerado “el” especialista en Beckett. En los últimos años, también se ha dedicado a versionar —junto a un grupo de actores— algunas de las obras menos difundidas de Shakespeare, entre ellas, **Cuento de invierno** (con la que participó en el Festival Shakespeare-Neuss de Dusseldorf, además de realizar una pequeña gira por Alemania), **Todo está bien si termina bien** y **Para todos los gustos** (*As you like it*, en el original).

El director mendocino es un experimentador incansable que se apasiona ante el juego actoral y busca reinventarlo en cada una de sus puestas, sirviéndose del cruce de géneros con la soltura de un artista que descrece de teorías y no se ajusta a ningún rótulo.

El mismo confiesa: “Cuando dirigí **Cuento de invierno** mi idea era seguir a Beckett, quien ya había hecho una magnífica relectura de la tragedia **Rey Lear** en su **Final de partida**. Quedé muy impresionado con esa lectura y cuando finalmente monté la obra decidí mezclarla con rasgos provenientes del grotesco, pero sin la intención de hacer un teatro rioplatense”.

**-¿Por qué se opone a la división en géneros teatrales?**

-La división por géneros o estilos me parece una especie de locura, en cualquier rama del arte. Cuando un tipo pinta lo hace de acuerdo a sus obsesiones. Después, que se diga de él que es un impresionista, por ejemplo, ya me parece que es una cuestión de los marchands que siempre van a tratar de englobarlo de alguna manera.

Por culpa de estas famosas divisiones, un gran novelista como Raymond Chandler queda reducido a escritor de novelas policiales, cuando su talento va mucho más allá de ese género. Tanto él como Dashiell Hammett escribían sobre lo que les pasaba y vivían. Hablaban de un estado de corrupción, de jueces venales, de mujeres que no eran del todo fieles, de hombres que no eran del todo viriles y, en el medio, tenían como pretexto el *plot* policial para explicar un determinado estado de cosas. Volviendo al teatro, veo que pasa lo mismo, la división en géneros teatrales me parece errónea, casi una estupidez. Creo que el lenguaje no tiene ningún valor si no está referido a una determinada situación de vida, ya que las palabras cambian de sentido con el suceso o el acontecimiento dramático.

Los investigadores insisten en clasificar el teatro por géneros, señalan si aquello es grotesco y esto no... Cuando lo que sostiene Beckett es que, en realidad, existe un solo hipergénero.

**-¿Cuál es su visión, entonces, del sainete y el grotesco?**

-Volviendo al teatro argentino, no soy un conocedor profesional de lo que fue históricamente el sainete. Leí muchísimas de esas obras pero vi muy pocas porque es un género que casi no se representa, debido a que los grandes actores fueron muriendo y no dejaron una herencia de actores especializados en este tipo de dramas. Por otro lado, también cambió la situación social. El sainete creció en el país de la “gran aldea”, anterior al Centenario y a la llegada de la Infanta Isabel, cuando la oligarquía argentina ocupaba un lugar de poder absoluto. Las grandes corrientes inmigra-

En la temporada 2001, Miguel Guerberof estrenó en el Teatro del Pueblo una novedosa versión de *El retrato del pibe* de José González Castillo. Esta pintoresca pieza en verso de 1908 sirvió de soporte a un original tríptico, montado al ritmo del sainete, el grotesco criollo y el absurdo beckettiano. Su puesta reflotó con muy buenos resultados dos géneros fundantes del teatro argentino; sin embargo, el director afirma que “clasificar el teatro en diferentes géneros es poco menos que una estupidez”.



Horacio Acosta y María Ibarreta

torias que, entre otras cosas, trajeron el anarquismo y el socialismo hicieron que la conformación social de nuestra ciudad se transformara. Y al transformarse, el acontecimiento teatral que nos representa también cambió sensiblemente. El grotesco aparece reflejando un estado de cosas totalmente diferente. Aparecen también otros saberes y otras líneas estéticas.

El gran tema que aporta el grotesco es el conflicto de esta clase inmigrante que al llegar a nuestro país, primero debe luchar por subsistir y luego por adaptarse a convivir en esta nueva sociedad. Siguen los mismos conflictos pero con una mirada diferente.

**-Se dice que el grotesco tuvo su apogeo entre 1920 y 1935 y su eclipse durante las décadas del 40 y 50, más un posterior resurgimiento (“neogrotesco”) a partir de los años 70, a través de autores tan disímiles como Griselda Gambaro y Roberto Cossa.**

-Para mí hay varios acontecimientos esenciales que marcan esa época. Por un lado, la llegada de Irigoyen al poder y por otro, dos sucesos muy cruentos, ocurridos en dos puntos geográficos muy distantes: la Semana Trágica en Buenos Aires (desatada a raíz de una huelga de obreros metalúrgicos) y la Patagonia rebelada, con la consiguiente matanza de obreros en el sur. Estos cruentos episodios ocurrieron durante un gobierno, supuestamente muy democrático, como el de Irigoyen. Todo esto genera una terrible fractura en la mirada de la gente, porque a partir de ahí se traicionaron grandes líneas de pensamiento.

**-¿Existe una determinada posición ideológica detrás de cada género teatral?**

-Pensar que todo acontecimiento estético responde a un acontecimiento político nada más, es absurdo. Pero negarlo es peor. Hay que ver que el sainete existe antes de la gran revolución de los soviets. Eran ideas que ya circulaban por acá. Ahora estamos acostumbrados —con esta estupidez de la globalización— a creer que vivimos las cosas más inmediatamente que antes y no es así. Leí por primera vez a Beckett a fines de los años 50, en Mendoza, que queda a no sé cuántos miles de kilómetros de donde se estrenó **Esperando a Godot**. El mundo siempre anduvo rápido. La gran desilusión frente a la explosión nuclear de Hiroshima y Nagasaki nosotros no la vivimos inmediatamente, pero los resultados morales e ideológicos los sufrimos al poco tiempo. Esa aldea global de la que se habla ahora ya existía cuando yo era joven.

El ser humano acostumbra a pensarse al unísono. No es que hay un tipo en Mendoza y otro en París pensando de distinta manera. Si alguien reflexiona sobre el existencialismo siempre hay otro tipo, en las antipodas que también puede pensar en eso.

Estos errores conceptuales hacen que se desvirtúe la tarea creativa, que siempre está inserta en este tipo de mecánicas y comportamientos sociales. Hemos recibido muy malas influencias al punto de que, muchas veces, los directores nos pensamos artísticamente al margen de la gente que va y compra el boleto. Y eso es absurdo.

**-¿Qué lo llevó a combinar, en *El retrato del pibe*, tres géneros canónicos?**

-Fue una especie de cabalgata de estilos que les propuse a los actores como un juego posible. Y, además, me interesó ver cómo uno se adecuaba a los supuestos estilos que estaban en juego, de lo que yo supongo que es el sainete, el grotesco criollo y el sinsentido de nuestra estética contemporánea. Partí de un comentario de Beckett que dice que el teatro es una situación que se repite hasta el infinito. La idea de la repetición está en toda su obra, son ciclos que nunca terminan, sus piezas se reciclan en sí mismas. Además, él siempre planteaba que a sus obras había que hacerlas dos veces: una muy ligero y la otra más ligero todavía. No quiero ser reiterativo, pero siempre encuentro en Beckett un referente y lo leo desde los 17 años. Para mí ha sido la gran revolución del siglo XX como autor.

**-¿Cómo aplicó estas enseñanzas a su puesta?**

-La idea era hacer una especie de recorrido que mostrara tres o cuatro alternativas. En primer lugar quería que a través de la misma obra de teatro se vieran tres comportamientos sociales totalmente diferentes.

El primer episodio mostraba un país ingenuo con fracturas y con desencuentros, como lo hemos tenido siempre. Lo festivo aparecía en escena como consecuencia de los faustos del Centenario. Era una mirada fresca, donde el humor campeaba todo el tiempo sobre la situación dramática.

En la segunda versión aparecen la amargura y el resentimiento que la gran crisis del 30 ha producido en el país. Es allí cuando el tango sale del prostíbulo, se va al salón de

## TRES MIRADAS SOBRE UNA MISMA HISTORIA

**El retrato del pibe** narra en un estilo entre pícaro e ingenuo las desventuras de Juana, una mujer de la calle que lucha por liberarse del maltrato de un marido-cafishio. Pero el recuerdo del hijito que ambos perdieron los lleva a reconciliarse.

La puesta de Miguel Guerberof, estrenada en 2001, con **Horacio Acosta** y **María Ibarreta** en los roles protagónicos, planteaba tres versiones sucesivas de la obra.

En la primera campeaba un tono, a la vez poético y gracioso, tal como se supone fue montada en su época. La siguiente variante, transcurría en un ambiente quebrado por el dolor, la desilusión y las pasiones desbordadas. El estilo interpretativo fue inspirado en los viejos films de Enrique Romero “para llegar a un lenguaje, más actual, exasperado y cruel”. En la tercera situación aparecían segmentos de la obra “como si fueran retazos nostálgicos de la memoria”. La pareja protagónica llegaba al final transformada en un dúo de autómatas girando en un espacio vacío.

baile y empieza a hacerse canción. En este tramo las relaciones personales son mucho más ásperas. Es cierto que el tipo golpea a la mujer en las tres versiones, pero son tres momentos completamente diferentes. El primero es casi una especie de situación paródica y divertida, donde apenas le pega unas nalgadas. En el segundo gran momento del grotesco, hay una violencia incontenida donde la mujer es verdaderamente torturada y golpeada. El tipo es casi un represor más que un marido. La parte divertida ya casi no existe, es una reflexión amarga y casi siniestra de las relaciones entre un hombre y una mujer. Y la tercera reflejaba nuestro mundo contemporáneo como un gran vacío, porque si hay algo que caracteriza a nuestra época son las consignas vacías de contenido. Las palabras parecen girar sobre sí mismas, desligadas de conceptos más profundos y los humanos no se hacen cargo de lo que está pasando.

**-La tercera versión reflejaba, también, una absoluta pauperización en el campo ideológico**

-Algo así. Al final, ellos parecían dos muñecos inanimados, muy cercanos a los personajes beckettianos. El hombre que describe Beckett es así: un tarado que está sentado en un cruce esperando que se dé esa situación mesiánica que él mismo detesta y critica profundamente.

**-En este esquema de trabajo el argumento importa muy poco.**

-Esa sería para mí la línea de trabajo más interesante, en la que el *plot* (el argumento) ya no tiene la menor importancia. Lo importante es lo que acontece en el escenario, aquello que va a impresionar al espectador como sujeto que asiste a la representación. Pero esto es sólo posible una vez que la obra está desentrañada, que el espectador sabe lo que pasó y está viendo un verdadero suceso dramático, sin preocuparse si la mujer se va o se queda o si el hombre es bueno o malo.

**-¿Su idea era llevar la obra a su mayor punto de abstracción?**

-Claro. Mi intención era mostrar un suceso en su estado puro, me parece que el teatro está basado en eso. Y fue un gran desafío hacer algo así, porque el público siempre busca apoyarse en el argumento. Pero aquí tuvo una reacción extraordinaria: se dio cuenta del juego, que no es poco. Amo **El retrato del pibe** y amo lo que nos pasó a los actores y a mí con esta puesta. Pocas veces los intérpretes pueden salirse del marco de esa maldita psicología de personajes, pocas veces pueden recurrir a esta explosión interna que les permite vincularse con un drama, prescindiendo de las explicaciones sobre la conducta. En general, nunca ves en teatro la conducta en estado puro, mientras que en **El retrato del pibe** no podías dejar de verla, sino no veías la obra.

Creo que el teatro es fundamentalmente el arte de la representación. Hace más de 30 años que estoy tratando de investigar sobre cómo hacer posible la poesía en un escenario. De eso se trata el teatro y no de construir sendas para que el actor se sienta seguro. A mí eso no me interesa.

El conventillo de la Paloma

# Realidad y vigencia de un clásico



Escena de «El conventillo de la Paloma»



*El Taller de Teatro de la Universidad de La Plata está presentando con éxito, desde hace dos temporadas, **El conventillo de la Paloma** de Alberto Vaccarezza. El espectáculo, cuya dirección es responsabilidad de Norberto Barruti, está interpretado por algunos de los más destacados actores platenses.*

**NÉLIDA BUSCAGLIA / desde La Plata**

Chubutense en su origen, Norberto Barruti llegó a La Plata hace unos años y transformó una antigua casa en ruinas en un taller de teatro universitario. El espacio cuenta con dos salas y una importantísima biblioteca que lleva el nombre de uno de sus maestros, el uruguayo Alberto Mediza. Barruti se formó en Buenos Aires con el "excepcional Raúl Serrano". Hijo de una madre actriz, su paseo por los camarines comenzó a los ocho años, con un hermano trapealista y él haciendo las presentaciones y juegos de magia. El circo y el teatro moldearon a este hacedor de vida sobre el escenario. Hace dos temporadas estrenó **El conventillo de la Paloma** de Alberto Vaccarezza y se dispone a entrar al tercer año de representaciones.

"Tal vez el género sea ese lugar donde el teatro encuentra su poesía...", reflexiona Norberto Barruti, director del Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata, dispuesto a una charla sobre el sainete. "El género es la forma, más allá de la temática. El sainete es una de esas formas fuertes, decididas, definitivas, provocadas por ese fenómeno excepcional que los inmigrantes aportaron a esta Argentina".

Tantas culturas acompañadas de tantas lenguas, en un solo lugar -hay fotos que registran hasta inmigración india, bajando de los barcos con sus turbantes y atuendos- dieron cuenta de un fenómeno donde nada podía quedar inmune. El teatro, como corresponde, se hizo cargo.



El sainete, heredado en parte de los españoles, rescató, con un fuerte carácter propio, la convergencia de idiomas, lo que imprimió otra identidad al incipiente acento argentino que la masiva inmigración, a su modo recuperó a la vez que hizo su aporte. El sainete argentino es argentino. Los hechos transcurren en el patio del conventillo. El drama, la trama, la historia, ocurren en el patio, un lugar abierto. Y allí hasta aparece un matiz festivo que no descuida un fondo doloroso. El sainete es muy moral. Los finales dejan una moraleja, a modo de enseñanza, allí convergen los más variados valores humanos.

La comicidad del sainete argentino está fundada en el encuentro y cruce de esas distintas lenguas. Turcos, polacos, gallegos, italianos, judíos. Todos juntos, conversando. Con costumbres diversas, tratando de entenderse, jugando un poco a los acertijos acompañados siempre de lo gestual, inevitable para vivir. A toda esta babel había que sumarle nuestro lunfardo interpretado a piacere por estos recién llegados.

Lo codiciado, lo deseado en la puesta de un sainete está en su propio texto. El plus aumentó con el talento, la habilidad y el ingenio de Alberto Vaccarezza.

## ENTRE JUEGOS

Barruti reconoce facetas que lo acercan al autor: jugadores ambos... "mi primera pasión fue el juego –cuenta–, los naipes, las fichas, los dados, los caballos, el fútbol, siempre por plata... Como ahora no puedo jugar, hago teatro." Vaccarezza tuvo mucha relación con estos personajes, a través del juego, de la calle, supo captar toda esa riqueza. No fue bien mirado por la *intelligenza* de la época que despreciaba su escritura teatral. El diario **La Nación** dijo en 1929, año del estreno de **El conventillo de la Paloma**: "ese hombre con ese ingenio debería dedicarse a escribir sobre cuestiones más nobles".

En contrapartida, sus obras tuvieron gran éxito de público. "**El conventillo de la Paloma** es la obra más representada del teatro nacional. Las compañías siempre la tenían preparada, si la boletería de la pieza que estaba en cartel no andaba bien, subía **El conventillo...** y la taquilla crecía y se recuperaba", recuerda Barruti.

El encuentro de esa Argentina inmigratoria, está presente y se reactiva en **El conventillo de la Paloma** donde muchas de nuestras familias están presentes. Asoman nuestros ancestros. Ver una función implica juntarse con el placer –displacer–, alegrías, reclamos y todo lo que hace a la convivencia.

"Eso nos pasó –dice el director– están viniendo los padres, los hijos, los abuelos, está viniendo todo el mundo a ver a su familia, se encuentran con su pasado y hasta se ven cuando eran chicos. Algunas cosas que puse en el espectáculo no son relevantes, **El conventillo de la Paloma** tiene un peso propio, lo mejor que uno puede hacer es tratar de seguirlo a Vaccarezza y hacerle la obra. Pero aporté, por ejemplo, los juegos de chicos: el aro, el rango, la bicicleta, las nenas que jugaban a la pelota, que se mezclaban con los varones –eso me lo contó mi papá–. Una abuela con su nieta, la nostalgia, el exilio, un judío y una orquesta son parte de mi puesta".

## UNA CASA, UN ESPACIO MÚLTIPLE

La gente se encontraba con el barrio, sí, el conventillo era casi un barrio. Pensemos que un conventillo común albergaba a quinientas o setecientas personas. Uno de los más chicos tenía alrededor de ciento sesenta personas. Hacinamiento, problemas con el agua, serias dificultades por convivir todos apretados. La gente muy pudiente cuando vio la urgencia de vivienda que demandaba la inmigración aprovechó para hacer su negocio y convirtió su casa grande

en conventillo. Dividió piezas para crear nuevos espacios y a la vez, los que venían, agregaban más piezas. A veces las construían con chapa o cualquier otro elemento. Trataban de vivir, como podían. Así eran los conventillos de Villa Crespo, Barracas o el centro. Los de la Boca, eran contruidos por los mismos italianos, según un estudio realizado sobre la arquitectura de los conventillos. Entre esas paredes confluían las más diversas pasiones.

Alberto Vaccarezza dice: "Hay que hacer el conventillo y luego contar la historia con dieciséis personajes". El contador de historias populares, sufrió con la llegada del movimiento peronista, fue relegado, y murió en 1959 en la absoluta pobreza. El sainete todavía sigue siendo considerado un género menor. "En lo personal –cuenta Norberto Barruti–, me encontré con un género muy difícil. He realizado obras de corte intelectual (Tennessee Williams, Franz Kafka), pero el sainete es lo más difícil que se me ha presentado como texto. Creo que cuando se alcanza lo popular es que antes ha habido una conceptualización muy compleja. Llegar a una síntesis es complicado. Al sainete hay que ponerle algo del corazón y el espíritu atorrante del que hablaba Roberto Arlt. Son muy difíciles los tonos y los gags, los chistes. Deben ser contados muy bien, con el tiempo exacto porque si no pueden perderse".

"El sainete es musical. Uno debería disfrutar el texto con sólo cerrar los ojos, y esto también es complejo porque la imagen, a veces, engaña. El sainete debe tener mucha musicalidad. No es tan fácil encontrar las voces para lograrlo. Yo tuve un poco de suerte, trabajé con actores formados en el radioteatro, algunos en el circo y saineteros. Conocen el género Pablo, Nico (Strático), Susana, la gallega Mabel. Y salí ileso".

Todo esto es contado, detalladamente por Norberto Barruti, que disfruta de un merecido éxito, en una puesta que incluye 30 personajes, en el patio de un conventillo escenográfico impecable, realizado por Catalina Oliva.

## ENTRE SAINETE Y GROTESCO

El conventillo albergaba al sainete y al grotesco, pero en el último, el autor mira y plasma el drama que ocurre dentro de la pieza, con toda la dureza que implicaba sobrevivir como se podía al sueño de "hacer I'América". No hay patio, donde se cuidan las apariencias. En la pieza se vive la parte trágica del sainete.

Los dos géneros se prestan sus tonos, lo tragicómico los abarca, sobre todo en el lenguaje.

Lo cómico y lo trágico en el sainete, son parte de su esencia como género. "Es maravilloso, es poesía –acota Norberto Barruti–. Los argentinos siempre estamos frente a algo perdido, somos nostálgicos".

"Qué buen sainete se podría hacer ahora –agrega– deberíamos trabajar con eso, con lo perdido. Y hay tanto que contar, comparar, movilizar, en esta Argentina siglo veintiuno".

Nuestros autores parecieran necesitar del tiempo para elaborar una estética. La decantación y el cuidado están presentes en nuestro teatro. Cabría preguntarse si con el transcurrir de tantos "factos" la autocensura y la represión no nos han ganado por varios trancos. Reconociendo que para el artista es una dificultosa y arriesgada tarea recoger lo que sucede en la calle y darle una categoría estética. Sin embargo, en los comienzos del siglo veinte, nace el sainete y el grotesco, con autores que trabajan sobre el momento, viviendo en los lugares que describían. En los boliches, las calles, el conventillo, estaban con personas que luego transformarían en personajes, escribían lo que ocurría, y lo que escuchaban. El teatro era parte de la vida de esa Argentina inmigratoria –matinée, tarde y noche–, donde miles de compañías usaban el lenguaje de la calle. La gente y el teatro intercambiaban sus historias.



Norberto Barruti

FOTO: JUAN CARLOS ARÉVALO

La influencia mayoritaria del teatro italiano en las formas y en la actuación es fundamental en la comprensión de este fenómeno que significó la inmigración. El grotesco, género italiano, que tiene a Luigi Pirandello como uno de sus mentores, se instaló en la Argentina.

Se abandona ese grotesco comedia para contar las miserias de una inmigración que venía a América con un proyecto económico difícil, casi imposible. Llegaron engañados y aquí tuvieron que quedarse. Así se narra parte de nuestro nacimiento como Nación. Frustraciones de padres e hijos, el ganarse la vida como sea, padres italianos o gallegos nostálgicos del lugar que habían dejado e hijos porteños que trataban de adaptarse a la lengua y al lugar donde habían nacido. Muchos grotescos muestran el quiebre de la familia. El hacer "I'América" se transformaba en hijos 'chorros' o hijas prostitutas y padres de rodillas que terminan preguntándose "¿qué hice mal?".

**El conventillo de la Paloma**, sainete de Alberto Vaccarezza, premiado con el **Pepino el 88** de oro, es un espectáculo que no concede nada, a la vez que reivindica lo festivo, entra en el 2003, en su tercer año, en el Taller de Teatro de la Universidad de La Plata. Un éxito de público, a platea llena. Un título que convoca. Algo pasa, se recuerda, se conoce, se oyó nombrar. Y la gente que concurre no es la que normalmente "va al teatro", hecho llamativo para los tiempos que corren. El sainete sigue siendo el género que convoca a la familia.

Se realiza en un ámbito de la Universidad, con actores profesionales, y en un conventillo que no tiene nada de minimalista. Está todo: los dos pisos, las escaleras caracol, las canillas con agua, el piso de baldosas realizado especialmente... "Esta escenografía no nos permite salir de gira, el que quiera ver **El conventillo...** tiene que venir a La Plata", sonríe Barruti.

# Copi frente a una sociedad que se devora a sí misma

*Su nombre verdadero fue Raúl Natalio Damonte Botana. Murió en París en 1987. Entre su producción teatral, en la que conviven el absurdo, el policial y la comedia negra, figuran tres piezas que pueden clasificarse como un neogrotesco oscuro y provocador: Cachafaz, Eva Perón y Una visita inoportuna.*



Escena de «Cachafaz»

FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI

JUAN CARLOS FONTANA/ desde Capital Federal

**Cachafaz** fue representada en Buenos Aires, con enorme éxito. Dirigida por Miguel Pittier, con Gabo Correa y Carlos Durañona, en los papeles de Cachafaz y Raulito, el travesti, se dio durante varias temporadas en El Club del Vino y en Belisario y se convirtió, tal vez, en uno de los mayores exponentes del neogrotesco.

Su contenido provocador, grotesco y rebelde, la convirtió en una feroz y brutal parodia satírica rioplatense, sobre la marginalidad y la corrupción que desde principios de siglo hasta hoy, tiñen las turbias aguas del Río de la Plata.

Nieto de Natalio Botana, director del viejo diario **Crítica** (en el que trabajó Roberto Arlt), Copi, cuyo nombre verdadero fue Raúl Damonte Botana, se formó en los Estados Unidos y en la Argentina, había nacido en 1939 y murió en París, en 1987.

Se calcula que escribió **Cachafaz** en 1981 y la montaron en París Jorge Lavelli (en el 93, en el Teatro de la Colina) y Alfredo Arias.

Copi, que acostumbraba a escribir sus obras en francés, sólo redactó dos de ellas en castellano, **La sombra de Wenceslao** (montada por Lavelli, en el teatro La Tempestad del bosque de Vincennes, en París - Ver revista **Picadero** N°1) y **Cachafaz**.

Si bien en su producción coinciden una multiplicidad de géneros, es tal vez en **Cachafaz**, **Eva Perón** y **Una visita inoportuna**, en las que aparece más claramente un neogrotesco rioplatense. Aunque no sea precisamente ésa la lectura que los europeos podían otorgarle a la producción del autor de la historieta **La mujer sentada** –que Alfredo Arias convirtió en un espectáculo teatral–, en el que veían influencias, totalmente acertadas, del policial y las comedias del cine negro francés y norteamericano de la década del 50, el absurdo y el folletín.

Definida como “tragedia bárbara” en dos actos y en verso, en **Cachafaz** conviven la amoralidad, las pasiones desbocadas y la antropofagia de una sociedad que se devora a sí misma, en un torbellino de violencia y de sueños imposibles.

La acción de la pieza transcurre en un conventillo de la ciudad de Montevideo. Allí en esas *casas chorizo*, con una hilera interminable de piezas, en las que la intimidad se convertía en un hecho colectivo, conviven sus dos protagonistas: Cachafaz, atorrante y vividor, y Raulito, su amante *quejoso*, dos homosexuales que se debaten entre pegarse o copular.

A ellos se sumarán a modo de coro y seres del más allá: una intolerante mujer gallega, que sueña con tener un hombre con plata y un *cotorro* (una habitación, o vivienda); la madre de Raulito –a la que se escucha en off–, y dice ser nieta de un mamboretá, vecinos y policías.

Raulito, un travestido ridículo, tierno, feroz y tendencioso, es quien mantiene a Cachafaz, hasta que la miseria arrinconada a los dos, igual que al resto del conventillo, y deciden encabezar la propia rebelión de los de su clase.

Convertidos en una especie de asesinos seriales, más tarde terminarán, en confabulación con el vecindario, consumiendo y vendiendo la carne de sus víctimas. Es la revancha de

una inmigración, la de los años 20, que perdió la perspectiva de unos derechos que jamás conoció y se encuentra navegando a la deriva, entre la culpa y la miseria, al mismo tiempo que se convierten en hijos de la indiferencia y la negación.

Irónico y provocativo Copi siempre se valió de un humor mordaz, lúcido y de una inteligencia exquisita para mostrar los hilos que mueven los mecanismos de una sociedad injusta con las minorías.

En esta pieza en la que conviven las “mujeres sin pito”, “los hombres sin vagina” y policías que firman libretas de cambio de sexo, surge el grito ahogado de un hombre que busca su redención a través del amor con otro hombre, como una forma de revalidar su propia identidad perdida.

## LAS INFLUENCIAS

En **Cachafaz** Copi produce una fecunda depuración de su lenguaje, podría decirse que lo destila hasta conseguir un mosaico de situaciones, en las que el conventillo es el nido de contradicción máxima de una Argentina que se pelea entre el afán de querer y no poder.

Es la contradicción de un universo orillero, marginal y pendenciero, cuyas influencias literarias pueden encontrarse en **El matadero** de Esteban Echeverría y en el poema **La resbalosa** de Hilario Ascasubi. Lo mismo que utiliza el octosílabo del mismo modo que José Hernández lo hace en su célebre **Martín Fierro**.

La obra de Copi pareciera querer decirnos hoy que de aquellos dramas satíricos de Esquilo, llamados “comedias vulgares”, nada ha cambiado demasiado en el paisaje urbano de esa mitología tan tanguera como nuestra.

En oportunidad de su estreno habíamos comentado que “el director Miguel Pittier, quien ya había estrenado **Las viejas putas**, sobre otros personajes de historieta de Copi, había conseguido con **Cachafaz** –que lamentablemente no se volvió a reponer– una puesta en escena vibrante en el entramado de su contenido.

Como si fueran personajes de un *variété* decadente, las criaturas de Copi, se yerguen iluminadas por las candilejas de un circo que ya fue.

Pittier consiguió guiar a sus actores por los extraños y fascinantes abismos de un estilo, en el que se mezclan el sainete y el comic, la iconografía tanguera, con la comedia negra y el resultado son actuaciones de sólidas vertientes tragicómicas. Gabo Correa hizo de su Raulito, un ser trascendente por su irracional y mezquino comportamiento, mientras que Carlos Durañona más extravagante y compadrito, es capaz de convertirse en el arquetipo de un tanguero traicionado por su propio destino.

Figura ideal de un humor corrosivo y desencajado Jana Purita, adquiere valiosos y conmovedores momentos de lirismo y poesía. Lo mismo ocurre con Carlos Acosta y el músico Mario Bulacio, quien acompaña con su voz y su guitarra el devenir de los personajes.

La violencia y la sangre es lo único que sobrevive al terminar esta magistral pieza de Copi, cuyo título **Cachafaz**, en el lunfardo rioplatense, quiere decir “desenfadado y atrevido”.

# EL SAINETE & EL GROTESCO

## EXTRAÑOS PARENTESCOS

Si bien los personajes de Raulito y Cachafaz, pertenecen a otra generación, son *rebeldes* y *amorales*, y parecieran no guardar ningún parentesco con el Stéfano, de Discépolo, si se observa mejor se va terminar descubriendo que son familiares directos.

Es interesante citar a Luis Ordaz, cuando en su libro **Historia del teatro argentino** dice: "Los antihéroes del 'grotesco criollo' creados por Armando Discépolo se llaman Miguel (de **Mateo**), Saverio y Felipe (de **El organito**), Stéfano, don Nicola y Cremona (de **Cremona**), Daniel y Bautista (de **Relojero**). En ellos se observa la preocupación de Discépolo por registrar la realidad, el contorno en el que está inmerso y vive y, como síntesis amarga, capta el absoluto fracaso de los sueños y las esperanzas que los protagonistas de sus obras tenían al viajar hacia América, Argentina, Buenos Aires".

Si bien **Cachafaz** también abreva en las raíces del sainete, no obstante pareciera estar más cerca del grotesco, o mejor dicho, como se señaló antes de un "neogrotesco".

Es bueno volver a citar a Ordaz, para aclarar algunas definiciones. "El 'sainete porteño' refleja una realidad no muy agradable por cierto, pero que, en la mayoría de los casos, se enfoca de manera superficial y desde el punto de vista meramente bufonesco, gracioso. El jugueteo y el colorido, primordiales en el género popular, son bastardeados y desvirtuados por caretas estereotipadas para la burla y por escenas ridículamente payasescas. Con el 'grotesco criollo' se ahonda, en las individualidades no tenidas en cuenta hasta entonces –se refiere a los años 20– y, cavando en la carne, en las palabras, en los gestos (que pueden seguir siendo risibles por los contrastes), quedan al descubierto las angustias, los padecimientos, las frustraciones y los fracasos que muestran en profundidad a un pobre ser indefenso, acosado y en conflicto, que, sin proponérselo alcanza el nivel de lo tragicómico, lo grotesco".

## UNA EVITA INOPORTUNA

La crítica de teatro francesa del canal TF-1, Dominique Darzacq, en su artículo **Un arte de la sensibilidad** (publicado en los cuadernillos de **El público**, Centro de documentación teatral), señala que el primer espectáculo estrenado, en 1970, en París por Arias fue **Eva Perón** de Copi. "Ése fue un personaje que impresionó la vida y los sueños adolescentes de Arias, al igual que las estrellas que invadían las pantallas y los anuncios publicitarios. "Se la veía –a Eva– en el cine lanzar regalos a la muchedumbre. Para mí era Disneylandia", decía Arias. Una mitología irrisoria y fascinante que en el escenario sólo podía recibir un tratamiento al estilo épico. Copi, atraído por las pesadillas burlescas, hace la caricatura de una Evita que habla como un camionero, muere de cáncer y está harta de las jaquecas de Perón. Aquella mujer, arpía y diosa, a la vez, sólo podía ser interpretada por un actor. Al dar el papel de Eva Perón a un hombre, Arias se vinculaba con el teatro Noh, del que Roland Barthes afirma "no enseña a la mujer, la sugiere". En sentido opuesto a las transgresiones que provoca el travesti de cabaret. Facundo Bo, con una peluca rubia de flecos, un ceñido vestido de noche, cuyo escote no disimulaba un pecho velludo y sin relieve, daba más la idea de una Evita sansulpiciana, bienhechora y monstruosa. Pero en la sala del Théâtre de l'Épée de Bois en la que se estrenó, el público no acudió de inmediato. Hasta que una noche un grupo de extrema derecha francés fue a destrozar los decorados y a pegarle a los actores. Aquel inesperado homenaje a Eva Perón hace que el público comprenda la fuerza original y subversiva del espectáculo".

De **Una visita inoportuna**, la última pieza de Copi, Lavelli opinó que "es una obra-testamento. Él la escribió en el hospital durante su enfermedad. Como todos sus trabajos es muy divertida, porque Copi siempre supo tratar de manera muy humorística las cosas más terribles, y en esa pieza lo hace con la enfermedad y la muerte, un tema que le era muy querido. En la obra, pone en escena un actor, un farsante que va a morir. Eso le sirve para confrontar el mundo del teatro con el mundo real, el cual siempre trató con un humor y un escarnio de los que nada se salva".



FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI

Carlos Durañona y Jana Purita

## LOS ACTORES DE "CACHAFAZ"

A Carlos Durañona que hizo el personaje de **Cachafaz** le atrajo el costado peligroso que encierra la historia. "Lo exaltado, malhablado y canallesco de ese personaje, me atrapó de entrada" destaca el actor.

"Mientras hacíamos la obra –agrega Jana Purita, que hacía el papel de la gallega del conventillo–, en varios momentos nos preguntaron qué relación encontrábamos entre la sexualidad y el contenido político implícito en la obra. La sensación nuestra es que el autor pone esos elementos como pantalla para hablar de un tema que sí le preocupaba que es el hambre".

"Otra idea esencial que atraviesa el texto es el de desenmascarar lo oculto que hay detrás de ese tipo de personajes, si se quiere algo míticos. Cuando Raulito le decía a Cachafaz: 'ser un puto es una carga vos lo sabés como yo', está queriéndole decir que se saque la careta".

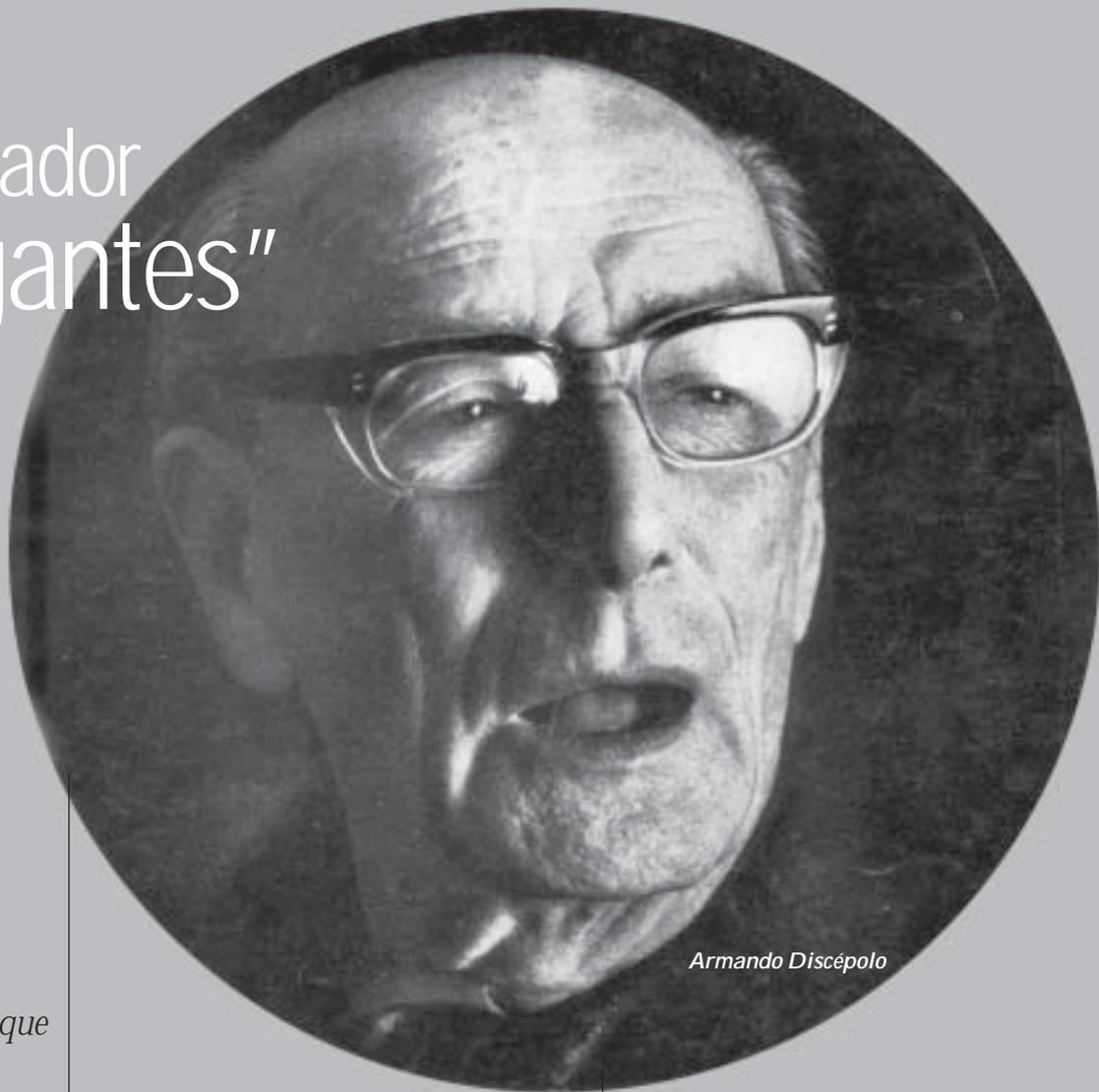
Sobre la forma de encarar el trabajo actoral, Durañona y Purita comentan que ensayaron durante dos años y jugaron con todos los estilos. "Hasta que un día Miguel (Pittier) nos dijo que pensáramos que éramos cómicos que mientras cambian la escenografía en el teatro de revistas, salen en el entreacto y delante del telón le cuentan chistes picarescos al público. En mi caso, inspirarme en lo que hacía Pepe Arias, creo que fue lo más acertado", afirma Durañona.

"Pittier también nos aclaró que teníamos que "tirar" el texto hacia el público, como si fuéramos actores de radioteatro que hablábamos frente a un micrófono", agrega Jana Purita.

"Cuando Alfredo Arias vino a ver nuestro espectáculo, le encantó, sólo que se puso como loco, cuando Gabo Correa le dijo que para él era un espectáculo de muchísima actualidad. En ese momento Arias nos dijo que a Copi no le interesaba la realidad. "Yo les explico –afirmó Arias que fue amigo personal del autor–, Copi se levantaba por las mañanas, se fumaba dos porros, se iba a un bar y leía un diario parisino similar al **Crónica** de acá. Le encantaba la prensa amarilla, luego se iba a su casa y se ponía a escribir".

PATRICIA ZANGARO

# "El Texto como propiciador de interrogantes"



Armando Discépolo

*En el marco del Foro de Dramaturgos Iberoamericanos que se realizó en el Teatro Nacional Cervantes, en noviembre de 2002, una de las mesas llevó el título "Desarrollo de la dramaturgia argentina: sainete, grotesco, realismo, naturalismo, surrealismo".*

*De ella participaron, Patricia Zangaro, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Carlos Gorostiza y Eduardo Rovner y la coordinación estuvo a cargo de Beatriz Mosquera. Se transcribe a continuación la ponencia de la autora Patricia Zangaro, quien propuso una fuerte reflexión sobre el grotesco criollo.*

Podríamos hablar de la dramaturgia argentina, proponer un recorrido por el sainete, el grotesco criollo, el realismo, el absurdo. Es curioso, cada uno de estos géneros tiene como referente un autor, un texto. Al cabo de los años es el autor dramático el que innova en nuestro país, el que crea un estilo. Y esto me parece importante porque tiene que ver con la fuerte presencia que tiene la figura del dramaturgo en el teatro argentino. Ya sea desde sus orígenes - el sainete, el grotesco - hasta incluso dentro de las nuevas dramaturgias. Pienso en nuestro autor dramático canónico, Armando Discépolo, que llega, justamente, a la cristalización de un género teatral propio, el grotesco criollo. Seguramente el único género teatral propio que hemos sido capaces de dar y que además ha dejado su marca en las siguientes generaciones de dramaturgos. En algunos autores esa marca está reconocida expresamente. Griselda Gambaro, lo destaca como una fuerte influencia en su obra. Y los que venimos después también vemos en el grotesco el germen de nuestra producción.

Podríamos pensar también en este autor, Armando Discépolo, como un autor canonizado en las bibliotecas y por otro lado poco frecuentado en el escenario. Pero como introducción a la mesa me parece importante plantear que una mirada sobre la dramaturgia argentina supone ubicarse como dramaturgo en la secuencia histórica y para ello debemos pensar la cuestión de la tradición. Siento que este punto de arranque es un tema que resulta muy revulsivo en un momento en que el discurso hegemónico ha instalado la idea del fin de la historia y que la cultura globalizada avanza sobre las distintas particularidades, identidades y tradiciones de las diferentes comunidades. Y me parece que resul-

ta más revulsivo y transgresor, en un país como el nuestro, hendido por el terror y la muerte, justamente en aras de aniquilar la historia, de amputar la cadena histórica, de borrar y hacer desaparecer la memoria. Sin embargo, esta pregunta por los orígenes, este tema de la memoria es como inherente al propio acto creador. *Poetizar es recordar*, decía Heidegger. En referencia a la pregunta por los orígenes el poeta dice que es el paso atrás necesario para todo salto hacia adelante, es la indagación en el pasado, en lo que el pasado alberga como posibilidad, como preñez de futuro.

Y también debemos decir que la memoria tiene como apropiación de la herencia la inscripción de la propia marca. Esta cuestión de pensar la tradición casi en el sentido cabalístico, la repristinización del texto. El texto como propiciador de interrogantes, de preguntas y esta cuestión de la inscripción de la propia marca. Y quiero recordar una frase de Holderling que dice: "El peligro de los peligros es que el lenguaje ya no hable para revelar lo original, sino que lo hablemos para exiliarnos del origen, para vivir como extranjeros". Vivir como extranjeros, vivir sin origen, en la anarquía, en el caos. Vivir como extranjeros, vivir en el desierto.

Nuestro género teatral canónico, el grotesco criollo, justamente se hace cargo del dolor de la extranjería, esta marca de la extranjería resulta fundacional en nuestro teatro. Es decir, la cuestión del inmigrante que tiene que borrar sus orígenes para poder sobrevivir, que rompe con el pasado. Y sin embargo hay un poeta individual que hace una transgresión creadora y justamente le da voz a ese dolor silencioso. El inmigrante y su fracaso, como decía Viñas, en el centro de la escena.



# La huellas del grotesco en el teatro argentino

FEDERICO IRAZABAL / desde Capital Federal

*Con la intención de profundizar en el grotesco criollo y aún destacar su continuidad en el teatro argentino, **Picadero** se encontró con el investigador y director teatral Osvaldo Pellettieri, profundo conocedor de la obra de Armando Discépolo. Entre sus conclusiones Pellettieri destaca: “El teatro que se recuerda, que sobrevive al paso del tiempo, es aquel que puede ser entendido como teatro social, aunque él mismo lo niegue”.*

**-¿Cuál es la lectura que has realizado a lo largo de estos años acerca del grotesco?**

- Habría que especificar en primer lugar a qué nos referimos cuando hablamos de grotesco. Porque lo podemos entender como una categoría estética que se produce regularmente en la cultura, o como algo vinculado al carnaval medieval (Mijail Bajtin). O también pensar en el “grottesco” italiano y en Luigi Pirandello o en el grotesco criollo. O, de manera más vaga aún, pensarlo como un conjunto de procedimientos, hallables en diferentes textualidades, tal como sería, por ejemplo, en el teatro argentino post-moderno.

**-Centrémonos en el grotesco criollo...**

- Para comenzar a pensar en el grotesco criollo habría que señalar en primer lugar el vínculo entre el teatro argentino y el italiano, entre el grotesco y el sainete...

**-¿Creés que son vínculos directos o explícitos?**

- Depende mucho de qué textos incluyamos como grotescos. En algunos casos hay vínculos muy fuertes con el italiano, y en otros la distancia es mayor. Si uno pone como ejemplo **Muñeca**, encuentra importantes puntos de contacto con obras de Pirandello o del teatro italiano de la época, pero no sucede lo mismo cuando uno toma otras obras de Armando Discépolo. Y por supuesto este vínculo no es casual. Hace falta simplemente observar los estrenos de la época para ver que el teatro de Pirandello y el grotesco italiano estuvieron muy de moda en la Buenos Aires de esa época. Podríamos mencionar, por ejemplo, el estreno de **La máscara y el rostro**, de Luigi Chiarelli en marzo de 1918; o en 1922 el de **Seis personajes en busca de autor**. Y no dejemos de señalar, además, que el propio Armando Discépolo tradujo y puso en escena diversas obras de Pirandello, tales como **Esta noche se recita improvisando**, **Enrique IV** y **Así es (si les parece)**, entre otras. Aclaremos aquí, en este punto inicial, que existen tan sólo cinco grotescos criollos: **Mateo** (1923), **El**

**organito** (1925), **Stéfano** (1928), **Cremona** (1935/50) y **Relojero** (1934).

**- ¿Cuáles serían algunas de las características más importantes de este grotesco?**

- Una de ellas es el de cierta concepción de lo vital muy interesante, ya que nos encontramos con personajes que están inmersos en una realidad que fluye, pero en la que ellos están fijados en el tiempo. Otro es el de la existencia de un personaje que reflexiona lingüísticamente, a la vez que actúa poco. Y el foco de su reflexión es un tercer punto importante: la relación conflictiva entre hombre y sociedad. La sociedad está mostrada como un organismo que no alcanza a comprender a ese individuo, dejándolo aislado. Ahí es donde podemos ubicar a los personajes no centrales que observan, espían, a los protagonistas, burlándose de ellos. Otra característica a señalar es la increíble fusión, no alternancia, entre la tragedia y la comedia, con personajes o historias que podríamos caracterizar con el refrán popular “una de cal y una de arena”, pero en donde el espectador nunca podrá saber con claridad cómo recibir lo que está viendo. El personaje grotesco, a propósito, vive o tiene su identidad detrás de una máscara, hasta que en determinado momento se la quita... Y ahí es donde la situación se vuelve más clara, donde el espectador puede decir con mayor claridad qué tipo de personaje tuvo frente a sí durante tanto tiempo sin saber cómo decodificarlo.

**- ¿Y desde este lugar qué tendría que hacer el espectador, reír o llorar?**

- Es un lugar ambivalente sin lugar a dudas, aunque diría que si los espectadores acceden plenamente a uno u otro registro es porque hay alguna falla de importancia en su montaje. Recordemos, para ser un poco más claros, lo que decíamos antes. En el grotesco criollo el personaje tiene una máscara, aunque no es consciente de ella. Pero por sobre todo lo que no puede hacer es verse a sí mismo en el universo. Pensemos por ejemplo en **Mateo**.



Escena de «Postales argentinas», de Ricardo Bartís

- ¿Mateo, o cualquier personaje grotesco, es un fracasado?

- Cuando entra en escena está buscando el apoyo de la familia, porque ya la sociedad lo ha aniquilado. Puede no ser consciente de ello, pero es lo que busca. Y ese fracaso al que aludís es muy interesante de ser analizado, porque tiene marcas estructurales muy fuertes en los textos. Chertani sostuvo que el personaje grotesco es el personaje del balbuceo, dicho esto en términos de marca lingüística. Y es cierto. El personaje grotesco balbucea, ya no puede expresar lo que quiere. Pero hay que llamar la atención sobre el hecho de que esto que hoy le sucede no siempre ha sido así. Si ha logrado llegar al punto al cual llegó es porque tuvo en algún momento una gran capacidad de convicción. Y todos aquellos que se han dejado convencer por él se encuentran hoy en su mismo fracaso. Y en este sentido también podríamos sostener que por este tipo de personaje no habría que sentir lástima, porque es alguien de muchísimo carácter, que ha engañado, y mucho. El problema se vuelve terriblemente cruel porque el grotesco muestra el fracaso absoluto de la comunicación, la imposibilidad de comunicarse. Y no a la manera del absurdo que no cree en la capacidad comunicacional del lenguaje ya plenamente desarticulado. El grotesco sí cree. Y esto del balbuceo es una de las marcas más fuertes de los personajes del teatro porteño. Empezando por el grotesco hasta llegar a Roberto Cossa e inclusive a Ricardo Bartís con su **Postales argentinas**. El balbuceo es la base de este texto tan importante en nuestra dramaturgia. Y ese balbuceo surge de la dificultad ya permanente de encontrar las palabras que le permitan al personaje expresarse y comunicarse con los demás.

- ¿Y que pensás del grotesco hoy?

- Pienso que tiene una dificultad muy importante que es lo actoral. Hoy no hay, en la Argentina, actores con una gran capacidad de producir personajes grotescos, porque implica una capacidad técnica increíble. Porque tienen que saber trabajar a partir de una fusión entre los elementos trágicos y los cómicos, sin que ello implique un salto o una diferenciación entre ambos. Así mismo deben evitar todo tipo de piedad, no transmitir o producir en los otros un sentimiento piadoso. Y deberíamos decir que en realidad en sus orígenes el grotesco era actuado como un sainete, y luego con el correr del tiempo como si fuera un drama realista, pero rara vez como un grotesco, excepto extrañas y notables excepciones. Creo que uno de los pocos actores que hoy puede hacer esto es Luis Brandoni, sólo que debería estar acompañado por un elenco en igualdad de condiciones que él. Cuando dirigí **El movimiento continuo** en el San Martín, mi último trabajo como director, quise poner a prueba todo este conocimiento que desarrollé del grotesco, y me centré

fundamentalmente en lo que respecta a los procedimientos actorales, y estuve acompañado por una excelente actriz, Alicia Berdaxagar, que pudo seguir fielmente mis indicaciones. Considero que el personaje grotesco debe estar todo el tiempo trabajado desde la caricatura, porque si caés en códigos de interpretación que tengan algo que ver con el realismo componés un personaje cursi. El actor grotesco debe ir todo el tiempo al borde de la exageración, estar a punto de caerse, sin que eso suceda. Esto es lo que se suele entender como sinónimo de grotesco: el patetismo. Y si bien **El movimiento continuo** no es todavía un grotesco, porque está aún en germen, ya que es un pre-grotesco o grotesco asainetado, intenté hacerlo a la manera del grotesco. Como primera medida evité todo tipo de interpretación psicológica, e hice que los actores jueguen. Si se entendía el registro del juego el resto salía casi solo, sin olvidar por supuesto que no se trata de que el actor aproveche los momentos patéticos y los momentos dramáticos por separado, sino fusionarlos. Dejar al espectador, como decíamos antes, sin saber bien con qué registro está realizada la escena, y por lo tanto no saber como reaccionar ante ella. Podríamos desarrollar y ejemplificar esto un poco más diciendo que el actor grotesco debe utilizar todas sus capacidades pero transgrediéndolas. Ésa es una de las actitudes centrales para componer un grotesco: transgredir

absolutamente todo lo que racionalmente uno entendería que habría que hacer. Y de allí a ese borde del cual hablaba no hay una gran distancia.

- ¿Encontrás en las nuevas generaciones de teatristas elementos grotescos?

- De manera absoluta, y en todos. Hay muchos que niegan hasta las últimas consecuencias esos vínculos, pero estoy convencido de que hay profundas marcas intertextuales entre esas nuevas generaciones y el grotesco. Ricardo Bartís es una persona que trabaja mucho con elementos grotescos, con algunos procedimientos deconstruidos y otros no. También veo eso en la visión pesimista, terminal, postmoderna de Daniel Veronese. Creo que con ese relativismo del grotesco italiano empieza todo. Cuando a lo que dicen los personajes no lo podés tomar como verdad, ahí, en ese punto, empieza el relativismo, y algo que es típico del teatro moderno y postmoderno: las contradicciones de los personajes, sus dualidades y su futura disolución. Cuando a un personaje de Florencio Sánchez le sucede algo puede hablar de ello, analizarse. En este otro teatro eso ya no pasa, y comienza a suceder desde la aparición del grotesco. Donde, como decíamos antes, el personaje no puede verse vivir, y por lo tanto tampoco puede reflexionar sobre ello.



Escena de «El movimiento continuo», de Armando Discépolo

## Un testimonio de lo que fuimos y lo que somos

El grotesco criollo surgió a fines de la década de 1920 e indudablemente, en esa época, ese teatro supo sintetizar parte de la idiosincrasia argentina. Extrañamente muchas de sus cualidades se mantienen vigentes también en este presente.

- **¿Por qué crees que el grotesco criollo surge en la Buenos Aires de esa época? ¿Cuál es su vínculo o qué tiene para decirle a la sociedad de ese momento?**

- Es un tema complicado, porque como sucede con todos los movimientos artísticos en todos los países hay lecturas que se han vuelto canónicas. En el caso del tema que nos compete esa lectura es la que hizo David Viñas en su libro **Grotesco, inmigración y fracaso**, con la cual durante mucho tiempo me identifiqué, pero luego me distancié. En primer lugar creo que vincular de manera fuerte la figura del *tano*, por ejemplo, al inmigrante italiano no es correcta, porque el grotesco elabora, a partir de determinados procedimientos, un personaje teatral, que no tiene por qué ser identificado con el inmigrante real, ya que era una caricatura. Y por otro lado jerarquizar tanto el tema del fracaso me resulta hoy un tanto elemental. Esta pregunta que hacés se responde mucho mejor desde los públicos, ya que habría que pensar más en qué le sucedía profundamente a la Argentina de los años en los cuales surge este movimiento. Con mencionar dos elementos de esa sociedad podríamos dar cuenta de lo que estamos diciendo. Por un lado la presencia del gobierno radical, representante por excelencia de la clase media, y por otro lado estaba nuestro país atravesando un buen momento económico, donde era muy común lo que sucede en **Mustafá**: un italiano con un mercadito se volvía rico. No olvidemos que estamos hablando de nuestros abuelos, que habiendo escapado de una Europa sufriendo llegaron a un territorio que les permitió pasar a ser de clase media, encontrándose además desde el punto de vista político representados por un partido gobernante. Y este movimiento no se detiene en meras anécdotas, sino que modifica profundamente la sociedad argentina porque a partir de este bienestar los inmigrantes dejan de serlo para comenzar a adquirir una identidad nacional. Se vuelven y se sienten argentinos, no extranjeros. Aquí es donde surgen fenómenos que fortalecen ese vínculo identitario, tales como la presencia del café porteño, el tango, el grotesco, el pasar del conventillo a una



FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI

Osvaldo Pelletieri

casa propia aunque modesta. Y este estado fue descubierto por los artistas que se percataron del hecho de que surgía un público en Buenos Aires al que ya no le alcanzaba simplemente con divertirse, sino que ahora quería reflexionar en el teatro. Y ésta es una marca que le queda al público burgués porteño, que desde allí asoció al teatro con un arte que promueve la reflexión y que necesita tener las herramientas intelectuales necesarias para que eso suceda. Y el grotesco tenía todo eso. Esto es algo que ocurre hoy con cierto sector del teatro independiente, que apunta al impacto emocional pero no tanto a la reflexión intelectual, y el espectador muchas veces se queda con la sensación de no haber estado a la altura de la propuesta, porque pide algo al teatro que el artista no se lo está ofreciendo. Además no olvidemos que este surgir de la identidad nacional, posicionaba al espectador en otro lugar porque ya había resuelto un problema: el lugar del mundo en el cual vivir. Y en este sentido vuelvo a disentir con Viñas. Porque el grotesco es un teatro que se vincula con un país que cree tener un futuro venturoso, y por eso puede resistir la escena. Cuando uno estudia los movimientos artísticos en el mundo con relación a los sociales encuentra que por lo general un pueblo que no tiene la sensación de futuro esperanzado no resiste estéticas que lo castiguen. Mientras que aquellos pueblos con un futuro asegurado resisten y gustan de ese tipo de arte.

- **¿Y desde este mismo lugar qué capacidad de supervivencia tiene el grotesco hoy, donde esa sensación de bienestar presente y futura no está?**

- El grotesco hoy es un clásico. Armando Discépolo no es un autor remanente, sino que es central, es considerado el autor más importante. Puede suceder que esté más o menos de moda en diferentes períodos, pero sigue siendo claramente vigente. Es común escuchar a gente que hoy dice "que razón tenía Discépolo". Y esa razón la tiene porque al país le fue mal. Si nosotros hubiéramos devenido en lo que se prometió, seguramente hoy Discépolo o el grotesco criollo no tendrían nada para decirnos. Pero como nos fue mal es un testimonio de lo que somos y hemos sido. El grotesco es un teatro de la pobreza, y esto también es algo que nos habla. Si bien por lo general se lo entiende más desde lo espectacular, el grotesco no necesita de grandes despliegues, escenografías y vestuarios. Y esto es algo sintomático en nuestro teatro, porque sucedió con Discépolo, y sucedió luego con Tito Cossa y ahora con Ricardo Bartis. Ellos hacen un teatro de la pobreza porque desenmascaran aquello que está oculto. Y cuando digo "pobre" no aludo a Jerzy Grotowski, sino que me refiero al despojamiento, a esa producción asentada fundamentalmente en los actores, que es lo mejor que tenemos en nuestro país. Y esta idea del desenmascarar algo oculto también es importante de remarcarlo porque tiene que ver con un rasgo característico de nuestra teatralidad. El teatro que se recuerda, que sobrevive al paso del tiempo, es aquel que puede ser entendido como teatro social, aunque el mismo lo niegue. Ese teatro que dice sin decir es el que perdura, mucho más aún que aquel que dice explícitamente las cosas sobre nuestro país. El grotesco nunca se vio a sí mismo como social, y sin embargo es uno de los máximos representantes de esa corriente.



Escena de «Intervenciones»

# Los jóvenes, las adicciones y el teatro como vehículo

“Los jóvenes y la creación: Teatro por la vida 2002” fue el nombre elegido por las autoridades del Sedronar para su concurso de proyectos teatrales cuyo eje fue el de las adicciones. Organizado en forma conjunta con la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y el Instituto Nacional del Teatro dicho certamen tuvo tres obras ganadoras: **40 fósforos de madera** de José Montero con dirección de Daniel Berardi, **Intervenciones**, autor y director Hernán Vidal y **Juego en familia**, autora y directora Fabiana Lilián Sarmiento. El jurado estuvo integrado por Susana Torres Molina, Mauricio Kartun y Victorio Spatz.

DAVID JACOBS / desde Capital Federal

El Teatro Nacional Cervantes, primero, y luego la sala Carlos Carella fueron los ámbitos elegidos para dar a conocer tres espectáculos breves que, enmarcados dentro de lo que podríamos denominar Teatro Social, hablan de las adicciones. Tres dramaturgos y directores jóvenes fueron los encargados de llevar a escena un tema tan peculiar. Fabiana Lilián Sarmiento, Hernán Vidal y José Montero, si bien poseen una corta trayectoria en el medio porteño, se animaron a introducirse en cuestiones muy complejas, y a la vez muy duras. Los tópicos elegidos fueron tan disímiles como la adicción a las drogas y sicofármacos y la adicción a los *jueguitos* electrónicos (*Playstation*).

**¿Cómo fue esta experiencia de montar una obra con tan sólo veinte días de preparación?**

**Fabiana Lilián Sarmiento:** Fue poner a prueba un montón de cosas, porque realmente teníamos muy poco tiempo para los ensayos. Como son obras que se hicieron directamente para el concurso, a partir del momento en que nos enteramos del premio, a mediados de Noviembre, empezamos a ensayar para estrenar en diciembre. Tenés que poner todo lo que aprendiste, y en tan poco tiempo llevar a escena una obra donde se refleje medianamente lo que escribiste.

**Hernán Vidal:** Lo primero que me planteé fue la cuestión del espacio, dónde íbamos a trabajar. Cuando conocí la sala apareció el primer problema. La Orestes Caviglia del Teatro Nacional Cervantes, es muy particular porque es semi circular y sentí que la obra se iba a ver mal desde todos lados. Otro tema fue la rapidez con que se hicieron las cosas. Para los actores fue todo una sorpresa que los convocaran para un proyecto tan inmediato. Pero de todas maneras había que estrenar, era casi un deber. Y no nos podíamos equivocar.

**Daniel Berardi:** Mi experiencia es similar. Primero fui a ver el lugar, y también apareció el problema del espacio en relación con la puesta que quería hacer. Montar una obra con tan poco tiempo es algo bastante difícil. Por ese motivo, opté por convocar a gente conocida para que todo sea un poco más dinámico. Y traté de hacer las cosas lo más sencillo posible, con una temática muy simple y sin nada extra, para no complicarnos.

**- ¿Qué los motivó a escribir sobre las adicciones?**

**F.L.S.:** Al escribir la obra me propuse trabajar con una adicción que no fuera tan común. Tomé la canción **Adictos**, de Marilina Ross, donde se plantean un montón de adicciones, y al escucharla surgió la idea de la adicción a los *jueguitos*. Soy jugadora de

*Playstation*, y a partir de eso empecé a reflexionar y me di cuenta que tenía una adicción.

**H.V.:** Mi obra habla de la adicción a pastillas y estupefacientes. A partir de la experiencia de un amigo, que por su adicción ha estado muy cerca de la muerte, me resultó fácil la escritura. Me sirvió como disparador, y por eso la obra se escribió casi sola.

**- ¿Cómo fue el proceso de escritura, teniendo en cuenta que el tema no fue elegido directamente por ustedes?**

**F.L.S.:** Escribir la obra no me llevó demasiado tiempo, porque en realidad lo que trasladé fueron muchas experiencias personales y las de gente que conocía.

**H.V.:** Mi caso es parecido al de Fabiana. La obra se fue escribiendo sola. Trabajé sobre la cuestión de lo verdadero, presentando a un personaje que conocía muy bien. Por ese motivo el proceso fue corto, y trabajar con algo de la realidad hizo las cosas más potentes y así se fue transformando en texto.

**- Mas allá del tema adicciones, ¿qué otros aspectos en común encuentran en las tres obras?**

**D.B.:** Cada una tiene una mirada muy personal. En el caso de la obra de Hernán, se nota que conoce realmente el tema, eso queda claramente reflejado en la puesta. Lo mismo me pasa con la obra de Fabiana, y quizás ese sea el aspecto en común que veo en el trabajo de los dos. En cambio, en nuestra obra, el problema está visto de un modo más superficial, como desde afuera. Ellos profundizan la problemática sobre la que trabajan. En cambio nosotros dejamos muchas cosas abiertas.

**F.L.S.:** A diferencia de lo que dice Daniel, lo que veo en común en las tres obras es la mirada. Esto me parece que tiene que ver con el marco del concurso en el que fueron seleccionadas. Las obras están encaradas con una mirada clásica de tres autores jóvenes. Ese planteo me parece poco común.

**H.V.:** Soy psicoanalista, y encuentro que las obras se relacionan con el goce. La obra de Fabiana está ligada al sufrimiento y el placer. Creo que esto, de alguna manera, también aparece en ciertos aspectos de mi pieza.

**- En el caso de Daniel y Hernán, a diferencia de Fabiana, además de dirigir, también actúan. ¿Cuáles son las ventajas y desventajas que tiene esto durante el proceso de creación del espectáculo?**

**D.B.:** La ventaja es tener un actor menos. Y las desventajas son muchas. En mi caso, hacer esta obra no fue un



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Fabiana Sarmiento, José Montero y Herán Vidal

proceso de trabajo en el que tuve que profundizar o investigar demasiado sobre el tema. Mas allá de todo y aunque nada es sencillo, es difícil actuar y no poder observarte. Esto impide involucrarte de lleno en ese rol; estás permanentemente sin definirte, no sabés si estás adentro o afuera. Estás pendiente de los otros actores, de la luz, de una postura, etc. Esto, realmente, dificulta el trabajo. De todas maneras, es un aprendizaje en el que todavía tengo que seguir rindiendo cuentas.

**H.V.:** Lo hice por una cuestión de síntesis. Teníamos muy poco tiempo para trabajar con el material y, si lo tuviese que volver a hacer, lo haría de la misma forma por una cuestión puramente económica. Fue una tarea muy complicada.

## TEATRO Y SOCIEDAD

- ¿Creen que existe en la Argentina un teatro social, de denuncia?

**H.V.:** Sinceramente, creo que no. Me parece que inmediatamente se lo asocia con lo pedagógico, con lo didáctico. Estas obras se propusieron, al menos la que dirigí, que esto no fuera así. Fue como una apuesta. Tampoco estas obras tuvieron el apoyo que creo se merecían. La gente no va mágicamente al teatro, por más que la entrada sea gratis, como es en este caso. Cuando se habla de lo social siempre aparece la idea de lo didáctico, de lo que una obra puede enseñar. Y en este caso, ninguna de las tres se propone enseñar nada. Solo muestran un problema, nada más.

**D.B.:** La idea de denuncia me resulta un tema bastante complicado. Por lo general, un texto siempre está denunciando algo, todo conflicto que se plantee en un texto es una denuncia de algo. Quizás no desde la mirada que se hace esto, que puede, en cierto sentido, estar más cerca de lo pedagógico, aunque no enseñen nada.

**H.V.:** Creo que lo pedagógico se asocia a una idea de "vamos a enseñarles como se hace o deja de hacer tal cosa". Nuestras obras no apuntan a eso, aunque el público tampoco está muy educado. La Argentina no es un país que eduque a su público. Si existiera una gran apuesta con relación a que la gente viniera a ver las obras, sería distinto. En ese caso, se podría educar al público. Sería como prevenir adicciones.

**F.L.S.:** Ciertas obras que he visto, sobre todo de autores extranjeros, tienen muchas cosas en común con lo que pasa acá. Algunas de las cosas que dicen los textos sirven

para que la gente reflexione más allá del lugar donde esos textos fueron escritos. Creo que muchas obras hablan de cosas comunes y en parte, reflejan algo que se identifica con nuestra sociedad, aunque seamos de distintas culturas. Un ejemplo de esto podría ser **Teatro por la Identidad**.

- ¿Creen necesario generar espacios en los cuales se trabaje una estética de lo social?

**H.V.:** Sí, claro. Pero trabajar, y vuelvo con lo mismo, no desde lo didáctico. Porque considero que un mensaje puede llegar mejor evitando el eslogan, algo que ya no cree nadie. Considero que desde el teatro esto es más posible, aunque todavía no lo veamos.

**F.L.S.:** En Buenos Aires tienen lugar todo tipo de obras y temáticas, que van desde lo social hasta lo más frívolo. Cuando abris el diario, te encontrás con una enorme cantidad de obras de las cuales muchas apuntan a lo social o, desde el título o la temática misma. Buenos Aires tiene muchas alternativas con relación a esto.

- ¿Se puede, a partir de un hecho estético como es el teatro, tomar verdadera conciencia de lo que pasa socialmente?

**F.L.S.:** Cuando decidí hacer la obra no me propuse enseñar nada. Lo que sí me llamó la atención fue que después de cada función se me acercaba mucha gente, sobre todo chicos y mujeres, a decirme que en su propia casa su papá o su marido eran adictos a la televisión, sobre todo a los partidos de fútbol y, por ese motivo no había una buena comunicación en la familia. Me decían: "esto es tal cual lo que pasa en mi casa". Pero también se me acercaban hombres que reconocían su adicción al fútbol. Al escuchar a toda esa gente me di cuenta que, por más pequeño que sea el aporte de la obra, muchos de ellos lograban algún tipo de reflexión al involucrarse con el tema. Lo llamativo es que no quise provocar eso, simplemente puse una obra en escena y la gente, naturalmente, terminó identificándose.

**D.B.:** A mí me parece muy bien que se generen obras de ese tipo. Pero me parecería mejor aún, que existiera un mayor respaldo con respecto a esto. Cuando estrenamos en el teatro Cervantes, donde había un público muy variado, me llamó la atención que todo el mundo disfrutara de las obras. Eso se debió, creo, a que cada una de ellas apunta a un lugar específico. De todas formas, me parece que la obra que mejor funciona es la de Fabiana, porque su temá-

tica es más popular. En el caso de Hernán o en el mío, el tema que se toca es más puntual. No todo el mundo entiende la obra de Hernán, por ejemplo. Y mi caso, creo que es parecido. Por eso hay que tener cuidado hacia donde apuntamos. Por ejemplo, mi obra puede llevarse a un colegio y mostrárselas a chicos de una determinada edad. La temática lo permite. No puedo hacer teatro de revista y llevar ese espectáculo a una escuela. De todas maneras en este país se hace todo y, de hecho, todo se puede hacer. Hay que tener cuidado donde proyectamos ciertas cosas, cuando y como la hacemos.

**H.V.:** Considero que con difusión todo se puede. Y mostrar lo que muestran estas obras sirve más que un slogan. Son tres obras atractivas que no funcionan bajo la idea: "no se droguen". Creo que eso es más interesante que ver una propaganda.

## EL NUEVO TEATRO

- Los tres son jóvenes y forman parte de una nueva generación de autores. ¿Se sienten integrando lo que se denomina "nuevo teatro", y creen que esa categoría realmente existe?

**D.B.:** No creo en el "nuevo teatro". Considero que cada momento marca nuevas cosas. Para los espectadores de teatro del siglo XIX, lo que pasaba en ese momento era lo nuevo. Y hoy, eso nos parece viejo. El teatro marca la historia de la humanidad. Por eso tiene que ser la verdad de un momento determinado y nada más que eso. Sinceramente no considero que forme parte del "nuevo teatro". Soy una persona que tiene ganas de hacer cosas, que tiene muchas ideas nuevas. Una vez me dijeron que la imaginación es parte del pasado proyectado al futuro. Siempre estamos tomando o copiando cosas de otro lugar. "Nuevo teatro" me parece un concepto superficial.

**H.V.:** Tampoco creo que exista el "nuevo teatro". El "nuevo teatro" es un grupo de gente que hace obras para que funcionen en Alemania u Holanda. En cambio, yo estoy tan al sur, tan cerca de la periferia, que no me podría incluir en ese grupo. Acá el "nuevo teatro" todavía no surgió. Pero, ¿qué es el "nuevo teatro"? Aunque se quieran imponer ciertas modas europeas, considero que todavía somos bien latinoamericanos. No creo que algún día volvamos a construir la gran Argentina. Pero parece que tenemos aspiraciones a ser importantes en Alemania o el resto de Europa. El "nuevo teatro" es un teatro de *snobs*.

# CREAR VALE LA PENA

## en favor de los excluidos

Desde 1993 la bailarina y coreógrafa Inés Sanguinetti viene desarrollando un intenso trabajo en barrios carenciados de la provincia de Buenos Aires. Con su organización **Crear vale la pena** promueve centros culturales a través de los cuales se impulsan proyectos artísticos que buscan colocar a las personas "en lugares de oportunidad".

### PEDRO ROSSEL /desde Capital Federal

Argentina parece haber patinado, y en esa caída recibió una quebradura de cintura que hasta hoy la mantiene inmóvil, sin ánimos, destinada al reposo en un lecho de enfermo. Triste metáfora para referirse al país, pero no es extraño encontrar socios que dirán que ésta es una imagen cierta. Entonces, al rato todos exclamamos que la Argentina padece una de las mayores crisis de su historia. Nos miramos, con ojos que dicen "qué se le va a hacer, es lo que nos toca", después volvemos a agachar la cabeza y seguimos hablando de otra cosa.

Para Inés Sanguinetti, bailarina, coreógrafa y directora de la organización **Crear vale la pena**, la pequeña alegoría de la crisis nacional es una forma de explicar que la resignación de muchos atenta contra la acción directa. "Los resignados creen que las injusticias son naturales, fijadas, de imposible modificación. No se puede cambiar si lo único que se hace es nombrar el problema. Éste es el defecto básico de la izquierda política. Siguen hablando del buen salvaje, del pobre ideal, incontaminado. Esos mundos ideales que construimos porque no tenemos ganas de meter los pies en la tierra y salir a hacer las cosas. Para ellos es más seguro hablar de las cosas que participar de una transformación totalizadora. Su visión del mundo forma parte de las imágenes mentirosas con las que vivimos habitualmente. Porque cuando vos no querés hacer construí relatos de imposibilidad. Es como no salir: nos tomamos un vino y hacemos un relato de impotencia. Eso no ayuda a la acción".

Ante esta quietud de los relatos, Sanguinetti impone la acción directa, el trato diario con los pobres y excluidos, que ella nombra personas en contexto de pobreza. En 1993 funda **Crear vale la pena**, una organización no gubernamental que desarrolla en el país un programa de inclusión social que integra la educación, el arte y la organización social como medios para la promoción y el desarrollo social e individual.

Una explicación demasiado técnica. Ella prefiere zambullirse hasta el fondo de los problemas en los que están enredados millones de excluidos en la provincia de Buenos Aires. Allí aplica un programa de difusión artística que, más que imponer criterios sobre arte, rescata a participantes que tienen cualidades artísticas desarrolladas pero no pulidas; entre ellos, cantantes, músicos, bailarines, dibujantes de comics, actores, y demás virtuosos. También se ocupa de aquellos que necesitan adquirir técnicas para perfeccionarse o ayuda a encontrar cualquier signo expresivo.

Pero lo más importante para la directora de **Crear...** es que, a partir de ser reconocidas como artistas, las personas de los barrios, como La Cava o San Cayetano, adquieren un nuevo status, no el que da el apellido o un alto grado en la verticalidad mediática del arte, sino de nuevos ciudadanos.

#### - ¿Cómo se daría la transformación política a través del arte?

-Impulsando proyectos artísticos que *empoderen* a las personas, para colocarlas en lugares de oportunidad. **Crear vale la pena** impulsa el desarrollo de centros culturales comunitarios, en contextos de pobreza, para que los artistas que viven en esos espacios puedan desarrollar sus producciones. Además, y esto es lo más importante, podrán generar poder dentro del campo popular, luchando contra el elitismo y las propuestas excluidoras.

Es decir, la tesis de Sanguinetti la lleva a recuperar esa teoría de los campos esbozada por el desaparecido Pierre Boredeu. Se podría explicar así: todos las expresiones, artísticas, políticas, sindicales, y demás, tienen un ministerio determinado donde hay gente que, por un lado, tiene el poder y el manejo del organismo, y por otro, por no tener la manija de la toma de decisiones complota diariamente para acercarse de a poco hasta el centro de poder. La vieja lucha por el trono, por la potestad de la dirección del pensamiento.

Para Inés Sanguinetti, esta convivencia es normal entre el que tiene el poder y no lo quiere perder, y el que lo mira con deseo y lucha para conseguirlo. Y así eternamente. "El neoliberalismo está en crisis, y esta vez muy severa, en todo el mundo. Entonces es tiempo de estar en guardia. Hay que encontrar individuos dentro de cada uno de esos diferentes mundos: en el sindicato, en los centros culturales de Capital Federal, en el Estado. Ésas son las personas nuevas que van a poder pensar los mundos nuevos, las que, estando en esos lugares son conscientes de su incomodidad. Están hartos de tanta corrupción y de ese sentido vertical que hace que cualquier decisión pase por infinitos despachos. Los que comandan están muy cómodos con el poder que tienen. Hay que buscar a los incómodos dentro de las mismas estructuras". Palabras de la directora de **Crear vale la pena**, que más que dichas en el bar donde se dicen son el resultado teórico de su plan de acción concreto.

#### EL SUEÑO QUE PISA FUERTE

"Al principio no sabíamos muy bien lo que estábamos haciendo, lo fuimos construyendo mientras se hacía. Lo que parecía que apuntaba a ser una especie de pequeño conservatorio de arte del barrio se convirtió en un espacio de transformación social. Lo más *copado* es percibir cómo los demás vecinos aprovechan las capacidades organizativas de los artistas de los barrios para incidir en otros aspectos, como la salud, la educación formal", dice Sanguinetti. En los barrios, estos centros, además de estimular acciones artísticas, también actúan como modelos de acciones políticas. La bailarina dice que, al reconocerse como artistas, los excluidos pierden la actitud sumisa del que no tiene desde dónde hablar. Entonces, recuperan su voz, y como artistas pueden avanzar y conseguir mejorar la calidad de vida cotidiana. Ese renacimiento ciudadano les permite organizarse para recuperar tierras, conseguir mejorar en los servicios de luz, gas y agua y enfrentar los vicios perversos de las fuerzas "de seguridad" del Estado.



Inés Sanguinetti



Escenas de «Interior americano»



### - ¿Cuál es el objetivo de Crear vale la pena?

- Considerar un modelo de desarrollo social que contribuya al mejoramiento de la calidad de vida de las personas que viven dentro y fuera de los barrios en situación de pobreza, para que cada uno de los que participa pueda proyectarse, a nivel individual y colectivo, recuperando el valor del arte y la cultura como motores de la vida social. Nuestra herramienta de trabajo en el programa es 'Arte + Organización social'.

En la actualidad existen tres Centros Culturales Comunitarios ubicados en la zona norte del Gran Buenos Aires: **Puertas al arte**, en Beccar, **Joven creativo**, en el Bajo Boulogne (ambos en el partido de San Isidro) y el más reciente, **Apostando al futuro**, en el barrio San Roque del partido de San Fernando.

En estos centros se dictan los talleres y se forman los animadores socio-culturales, los docentes, artistas y técnicos. Son autogestionados por los vecinos que asumen la responsabilidad de la coordinación.

La idea de estos centros no es meramente humanitaria. De hecho, Sanguinetti dice: "No se trata de una sociedad de beneficencia, que se apiada de los pobres y tira limosnas, sino que la idea es atacar los cimientos del poder que da como natural que haya pobreza en el mundo. En **Crear...** se plantea un impulso ideológico que quiebre las razones mentirosas que plantean que el rico tiene el poder y el pobre trabaja o es víctima de las injusticias de la miseria. No me interesa la ayuda por limosnas que, si bien está bárbaro que se haga, me parece que no lleva a conseguir un cambio real en la situación de marginalidad de millones de personas".

Un ejemplo de esta inserción real en el campo artístico: la Fundación Huésped les pidió a los pibes del taller de cómics una campaña que muestre la lucha contra el sida, dirigida a jóvenes. "No es 'uy, les damos un lugar a los pibes que dibujan, y que son pobres'. Les dan un espacio porque los pibes que dibujan son un balazo y se les ocurren

cosas que jamás pensarían las mejores agencias de publicidad", explica la coreógrafa.

Pero no todas son rosas utópicas. Inés Sanguinetti se enfurece cuando sabe que algún artista surgido de los centros utiliza todo el arsenal educativo que le brindan docentes voluntarios para volcarlos en lo que define como "las grandes escenografías burguesas del arte". "No me gusta criticar a los que eligen el camino a la fama porque de última están saliendo de una situación marginal, y eso sería un objetivo cumplido. Pero resignar un discurso propio por el discursito oficial que se escucha en la tele me parece de pésimo gusto. Si por ejemplo en el programa hay un pibe, que estando en un barrio, accede a todas las oportunidades, y quiere convertirse en una figurita idiota de la tele, y usa para eso todo el proyecto, yo le digo: 'Éxito'. Y en lo personal pienso: 'Qué pena, un idiota más en el sistema'. De entre las personas que participan del proyecto aparecerán los socios que querrán soñar juntos un futuro diferente entre todos".

### LOS MARGINALES EN LA MIRA

Sanguinetti cuenta que después de las puebladas de diciembre de 2001, que terminaron con el gobierno de Fernando de la Rúa, la sociedad argentina, sobre todo en Capital Federal, tuvo un pequeño romance con las personas en situación de pobreza. "piquete y cacerola, la lucha es una sola", se gritaba por las calles que, por fin, parecían ganadas en todos los barrios. Pero todo cesa, como la vida. Lo que vino después fue una política mediática que instaló la palabra inseguridad y la relacionó con los pobres. Otra vez, la culpa focalizada. Esta vez es *chorro igual pobre*. Y los responsables, con cara seria en la pantalla, explicando cómo erradicar la delincuencia con más policía en la calle. Otra vez, las calles para "los seguridad".

En **Crear...** captaron esta interpretación maliciosa. "Nuestro objetivo es luchar contra ese discurso oficial que dice:

*pobre igual a peligroso*. La criminalización de la pobreza es el arma más fuerte del fascismo. La Argentina es una sociedad tremendamente fracturada. En un país donde desaparecieron 30.000 personas, donde no se ha restituido la identidad a miles de niños, donde se sigue homenajeando a los genocidas, no cabe otra que pensar que la justicia está en poder de una mafia".

Cuenta que, de alguna manera, al poder lo inquieta que los pobres se estén organizando. "En **Crear...** ayudamos a revertir de modo indirecto situaciones de pobreza. A través del centro cultural creamos y sostenemos ciudadanía".

Inés Sanguinetti se exaspera. Maneja los tiempos de su mano con el mismo énfasis del tono de su voz. Cree firmemente en lo que dice, y poco le importa si sus palabras son políticamente incorrectas. Por eso sigue, sin ese pensar planificado tan propio del buen decir político: "Si antes había un pibe dando vueltas por el barrio, ahora es una persona que reconoce sus valores, que puede establecer intercambios con lo que llamamos la sociedad no marginal sino central, y que entonces tiene voz y voto en lo que hace. Ésa es la transformación que nosotros producimos: darles poder para constituirse como ciudadanos. No



Marilyn Granada

# Bailar con la comunidad wichi



CARLOS LÓPEZ MENA / desde el Chaco

*Diversos espectáculos marcan la actividad de una compañía de danza chaqueña que conduce la bailarina y coreógrafa Marilyn Granada, Up-Pa. Ellos provienen de una zona muy particular conocida con el nombre de 'El impenetrable', un monte que, por sobre todas cosas, encierra magia y un gran gusto por el arte.*

En la década del 90 la coreógrafa chaqueña Marilyn Granada comenzó a desarrollar una fuerte actividad con la comunidad wichi, de El Sauzalito, una región ubicada a 600 kilómetros de Resistencia. El antropólogo Dionisio Doyle le propuso encontrarse con estos aborígenes, que por entonces tenían la necesidad de que alguien les ayudara a recuperar el interés por la danza. Esa zona en la que moran los wichi se denomina El Impenetrable, y aunque parezca extraño, de ese *impenetrable* surgió la compañía de danza Up-Pa, que desde entonces participa en festivales de danza a nivel regional y nacional. El año pasado estuvieron en el Centro Cultural Recoleta de Capital Federal, ofreciendo su último proyecto, **Tsinay-Kam**.

Marilyn Granada recuerda sus comienzos con el grupo de manera particular. En su relato se mezclan diversas sensaciones: la sorpresa que produce lo desconocido, el temor al rechazo y la felicidad que después produjo el trabajo conjunto.

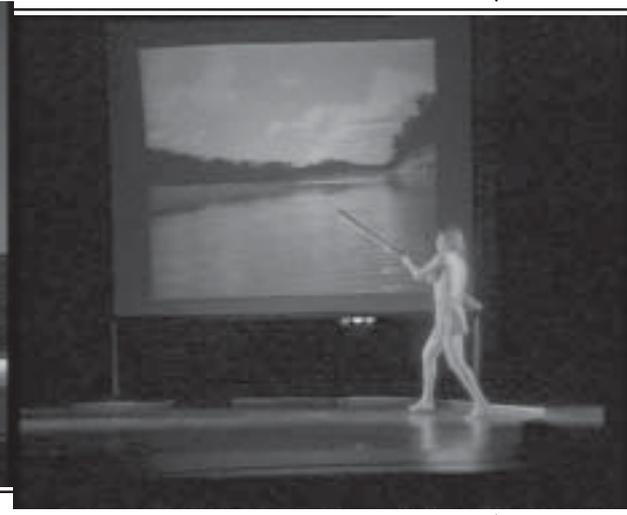
"El primer viaje lo hice con Dionisio en el 94. No tenía que llevar ningún material, ropa, nada especial. La intención era que nos conociéramos. El viaje lo hicimos en el auto de Dionisio. Hacía mucho calor y debíamos tener las ventanillas abiertas. La ruta está asfaltada hasta Castelli, la mitad del trayecto. Luego el camino es de tierra. Llevábamos agua, nafta y hasta encargos que le habían hecho a Dionisio. Tenía una idea poco realista de lo que era El Impenetrable. Es más, no conocía lo impenetrable, pensaba que era un monte alto, enmarañado. Y me encontré con un monte de árboles muy bajos, un ambiente muy árido. Pero había mariposas por todos lados y eso hacía que el ambiente fuera muy hermoso, incluso para vivir. 'A vos te parece que puedo servir -le comentaba a Dionisio-, no sé nada de danza indígena, no soy antropóloga'. Tenía además esa cosa de 'soy artista, no soy enfermera ni asistente social'. Después me di cuenta que a esa gente le parece valioso lo que hago. Entre ellos el artista es muy apreciado. Siempre rescato una frase de Ramón Navarrete (de la asociación indigenista Tañi), '*Vivimos rodeados de belleza, por eso tenemos mucha paz*'. El que viene del monte disfruta de la belleza".

- ¿Cómo fue el encuentro con la comunidad wichi?

- Llegamos en Semana Santa y se daba en la comunidad una situación extrema: se habían quedado sin agua. Me invitaron a una fiesta y circulaba el mate y hablaban de la falta de agua y de que tenían que hacer muchos kilómetros para conseguirla. En un momento alguien me pregunta, "¿Usted, qué hace?". "Soy bailarina", respondí. "¿Y qué baila?". "Danza clásica y contemporánea", dije. Ernesto Avendaño, una persona de Tañi, me había dicho que les gustaría que en el lugar hubiera danza así los chicos y la gente joven se entretienen y a mí esa palabra me cayó muy mal. Tenía una idea importante sobre el arte. Pero él lo decía en el mejor sentido y tenía razón, la danza también es entretenimiento, es algo que te divierte y que te hace feliz, promueve la alegría.

- ¿Qué pasó cuando te vieron bailar?

- Organizamos para un domingo una presentación mía. No había llevado ropa ni música. Navarrete me dijo que tenía música de ellos. Y yo había llevado una cassette de Silvio Rodríguez para escuchar en el viaje. Preparé dos improvisaciones. Una sobre el tema de Silvio Rodríguez y la otra con música de la comunidad, mucha percusión, muy alegre. Primero puse el tema de Rodríguez, muy didáctico, que hablaba sobre el cuerpo de una mujer. Yo quería decir: "Ven como uno puede traducir las cosas en movimiento". Cuando terminé todos callados bajaron la vista. Sentí que no les había gustado nada. Luego arranqué con el tema de ellos y la danza me salió medio oriental y empecé a ver que sonreían y movían sus cabezas con el ritmo. Cuando terminé todos tenían sonrisas de oreja a oreja, pero volvieron a bajar la vista y nadie dijo nada. Dionisio habló en el idioma wichi y creo que les dijo: "Is, is, is" que significa lindo, después acotó: "vamos a aplaudirla para que no se sienta mal, porque ella necesita saber que a ustedes les gustó". Y así se largaron a aplaudirme. Meses después volví con algo más armado, como un recital de danza, con música, ropa, coreografías. La experiencia fue muy agotadora porque tenía que bailar sola, poner la cassette, sacarla, explicar lo que bailaba... cambiarme... Lo hicimos en un jardín de infantes. Fue impresionante la cantidad de gente que asistió. Después mis alumnos me dijeron: "Lo que vos hiciste



· nosotros también lo podemos hacer, nosotros sentimos mucho lo que vos hiciste”.

### UN MUNDO DE SILENCIOS

· **- ¿Te resultó difícil comunicarte con la comunidad?** Tuve que acostumbrarme a algunos códigos. Los chicos, por ejemplo, son muy libres. Son un pueblo muy seguro entonces los niños corren, juegan saltan. Cuando hablaba en una clase quería que me escucharan y entonces decía: “por favor chicos quédense quietos” y se me acercó una mujer y me preguntó: “¿No le gustan los chicos?”. Me di cuenta que para ellos estaba muy bien que los chicos estuvieran continuamente en actividad, riéndose. Algo que me ha llamado mucho la atención es la sonrisa de la gente aborígen, sobre todo la gente del monte. Es la sonrisa más amplia, más transparente que yo he visto. En general ellos son callados, tímidos, pero cuando un niño sonríe se ilumina todo. Un amigo músico, Lucho Sosa, vino al monte en una oportunidad y me dijo que percibía mucha tristeza en el lugar. Y es así, allí conviven las dos cosas. Hay una actitud ante las pérdidas, ellos han sufrido muchos vaciamientos, pero también disfrutaban de la vida, tienen paz, armonía y una gran capacidad de gozar. Analizando algunos cuentos de ellos reconocí que tienen una figura, la Tcnaz, es un personaje que va creando el mundo pero siempre a través del humor. Tiene una vara en la mano y se va moviendo haciendo curvas. Él creó el río Teuco y el cauce tiene muchas curvas porque según la leyenda el agua iba siguiéndolo. Este personaje muere pero renace todo el tiempo.

· **- ¿Pensaste alguna vez que ibas a trabajar con indígenas?**

· - Creo que nada es casualidad. Cuando era chica solía ir al monte con mi papá y me gustaba mucho. Mi mamá una vez me dijo: “Vos vas a terminar trabajando con los indígenas”. Tengo una cosa afectiva con ellos que viene de mi madre, de sus vivencias, de las canciones que ella interpretaba. Me fascinaba escuchar a esa mujer de tradición italiana cantando Toba, algo muy chaqueño. Me acerqué a esa música y hasta hice un pequeño trabajo. Después la

· experiencia con los wichi fue fundamental en mi carrera. Hemos actuado en lugares muy diversos y en condiciones muy diferentes. Bailamos al lado del río, por ejemplo, porque el piso –la arena- es más aceptable que hacerlo sobre un patio de ladrillos. En una oportunidad tuvimos que bailar con la luz de los faros del auto de Dionisio porque en el lugar no había luz. Otra vez estuvimos en Pompeya, en los barrios de los wichi, y nadie había organizado nada. Nos pusimos a bailar en el medio de la calle y enseguida se acercó la gente.

### CREAR ESPACIOS

· **- Up-Pa es una compañía que se adapta a cualquier circunstancia**

· - En el Chaco el bailarín siempre crea o resuelve el espacio. Hay un solo teatro en Resistencia, el Guido Miranda, hice mi carrera ahí, pero también bailé en escuelas, hospitales, parroquias, clubes, canchas de básquet. Un bailarín de Up-Pa puede trabajar en cualquier ámbito. Para nosotros no hay lugares ni buenos ni malos. Ellos están acostumbrados a resolver, con un cuchillo cortan una tela que les di y hacen unas vinchas y salen al escenario. Cortan una rama de un árbol y hacen unos arcos. Cuando voy a Buenos Aires o participamos de algunos festivales y escuchamos los problemas de los artistas... A mí no me gusta quejarme. Estoy acostumbrada a los límites. Aprendí que con economía de recursos puedo brindar un buen espectáculo. Las obras se tienen que sostener solas. No importan el telón, las luces. El movimiento y el contenido de la obra debe ser muy potente para que, aun en situaciones despojadas, pueda trascender. Esto no quiere decir que cuando tenemos posibilidades no las usemos. Tenemos un espectáculo en el que mostramos un video. La gente se preguntaba mucho cómo vivían esos bailarines. Y en ese video se muestran imágenes de Sauzalito, del mundo wichi.

· **- ¿Qué cosas aprendiste de esta comunidad?**

· - Todo el tiempo he aprendido cosas. Me ha permitido reflexionar mucho sobre lo que me pasa a mí como persona y lo que nos pasa en la relación grupal, tanto

· por el idioma como por los códigos diferentes. Es todo un proceso de relación humana. Recuerdo una frase... Estaba muy nerviosa en una oportunidad y les dije: “pero ustedes no saben el esfuerzo que significa tratar de entenderlos”. Entonces Anselmo y Antonio –dos bailarines- me dijeron: “Nosotros también hacemos esfuerzo para entenderte”. Yo había ido a El Sauzalito y ellos habían venido a Resistencia y todo había sido igual, los mismos miedos, sorpresas parecidas frente un ambiente nuevo. También ellos, llegando a Resistencia, venían a conocer el mundo, no sólo llegaban a aprender danza. Descubrían el mundo blanco en una ciudad enorme. A veces nos entendemos y otras no tanto, pero conversamos. Aunque a veces el silencio se impone. Hay momentos en que ellos no quieren hablar y pasamos el tiempo tomando mate. Recuerdo que en una oportunidad, estando en El Sauzalito, Anselmo, por entonces mi único amigo, me dijo que iba a venir a visitarme. Llegó una tarde, tomamos mate y prácticamente no habló durante una hora. En un momento dijo que se iba y yo no sabía qué hacer. Y él me dijo: “Ésta es la visita wichi, estar con el otro, no hablar”.

*“Vivimos rodeados de belleza, por eso tenemos mucha paz. El que viene del monte disfruta de la belleza”*

# Una 'comparsa' que rescata historias del pasado y el presente

EDITH SCHER / desde Capital Federal



Ana Radusky

FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI

*Todo comenzó con la intención de rescatar el carnaval ancestral de Chaquiago, Andalgalá (Catamarca). La comparsa fue conformándose y así hombres y mujeres de esta localidad lograron recuperar aspectos de la tradición de esa comunidad.*

Cuando Ana Radusky, tucumana de nacimiento y porteña por adopción, se fue a vivir a Catamarca, más precisamente a Chaquiago, una población rural de 1200 habitantes, ubicada en el departamento de Andalgalá, viajó con la idea de trabajar en algún proyecto teatral que involucrara directamente a los miembros de la comunidad que integraría a partir de ese momento. Su paso por el **Grupo de Teatro Catalinas Sur**, que conduce Adhemar Bianchi, y el ejercicio en la práctica del teatro comunitario, constituyeron la marca, la impronta del proyecto, aunque éste se empapó rápidamente de sellos culturales propios, ya que el primer espectáculo partió de uno de los festejos tradicionales por excelencia: el carnaval.

**- ¿Cómo y cuándo empezó a funcionar el grupo La comparsa?**

- En enero de 1998, con Aldo Flores reunimos a algunos vecinos, los más audaces, y les propusimos organizar el festejo del carnaval, intentando recobrar el modo en que éste se festejaba en Chaquiago hace muchos años, pero con el propósito de darle un toque más teatral. Con la excusa del rescate de esta fiesta comunitaria, tratamos de generar un trabajo que tuviera proyección en el tiempo.

Hablamos con los viejos del pueblo para que relataran cómo había sido el carnaval cuando éste duraba una semana, cuando todos bebían y salían a la calle, para que contaran qué personajes había entonces.

El espectáculo requirió de una producción que fue involucrando a la comunidad. Un comerciante nos dio telas, otra persona nos enseñó a pintar los trajes con diseños que nos dio el arqueólogo del museo y así sucesivamente.

**- ¿Qué descubrieron en este rastreo de la historia, la identidad, la memoria?**

- Advertimos, por ejemplo, que en el carnaval se usaban las cajas bagualeras. Tuvimos la suerte de que se acercara un hombre, cuyos tres nietos hoy están en el grupo, que era trabajador del cuero y nos enseñó a estirarlo y a ablandarlo. Así fue como armamos nuestras primeras cajas. En un comienzo nos planteamos como objetivo cercano recuperar el festejo, hacer la quema del Pujllay, personaje del carnaval, tocar la caja y decir algunas coplas. De a poco se fue acercando más gente y el proyecto comenzó a abrirse.

Decidimos no repetir una estructura de comparsa original, sino recrearla con otro lenguaje.

Para ello retomamos una característica de la murga porteña: aquella de relevar algunos de los hechos del año y criticarlos, pero en este caso con la música y los instrumentos de Chaquiago.

Entre las historias que aparecieron, surgió la de la última coplera, una bagualera, de esas que ya no existen más, que se había muerto. Hicimos una vidala de comparsa típica de la zona y le fuimos cambiando la letra a modo de presentación.

En el marco de las charlas con los integrantes nos enteramos de que aquella bagualera, Doña Goyita, ya fallecida, era tía de Silvia Neira, actualmente una de las directoras de **La comparsa**, y de que su familia tenía guardada la caja con la que ella cantaba. Con ese descubrimiento nació un personaje muy potente.

**- El origen del grupo ligado al carnaval fue, entonces, lo que determinó el nombre.**





Integrantes de La comparsa

- Fue un homenaje a la figura de la vieja comparsa, alma del carnaval. Cabe destacar que en las cercanías de Chaquiago, más precisamente en el distrito de Wachaschi, queda todavía una comparsa muy tradicional, en ese entonces más débil y hoy fortalecida, a la que en aquel momento también invitamos a participar de nuestro emprendimiento, que lleva a cabo todo el ritual de la Pachamama y que conserva los personajes del indio, el ñandú, el diablo y el gaucho.

#### UNA FIESTA CASI PERDIDA

##### - ¿Por qué estaba casi extinguido el festejo?

- Por varios motivos. Uno de ellos es que la invasión de la cultura dominante en los últimos años fue muy fuerte. Hay una generación que, por vergüenza, dejó de transmitirle su cultura a los hijos. Se trata de la gente que hoy tiene alrededor de cuarenta años. La otra razón es el cambio que plantea el crecimiento urbano. Antes las comparsas tenían espacio para salir con caballos. La estructura edilicia actual dificulta el paso y atenta contra la posibilidad de encuentro. El ámbito de plaza se perdió. Hoy ésta se usa como lugar de paseo, no de reunión.

Al mismo tiempo, es obvio que la cultura de masas y especialmente la televisión, generaron el mandato de que hay que hacer lo que ordena la gran ciudad. De modo que en aquel entonces, si bien los chicos comenzaron a disfrutar con el rescate de su cultura, a improvisar con las coplas, que son muy inocentes, como veían que en la ciudad se hacía murga, comenzaron a pedir eso.

##### - ¿Qué quedó del rito?

- En nuestro espectáculo ni siquiera salieron todos los personajes tradicionales de la comparsa. Teatralizamos el rito, le dimos una mirada. El eje de aquella propuesta fue el rescate del encuentro y de la historia de Chaquiago. Se hablaba de los personajes del pueblo y de la necesidad de dejar de ser tan ordenados y empezar a desordenarse en el carnaval. No olvidemos que el Pujllay, deidad de esta celebración, es quien provoca el caos carnavalesco. Sin embargo, y a pesar de la teatralización, hubo ciertos elementos provenientes del festejo espontáneo que aparecieron en escena, como la presencia del personaje de la viuda. El Pujllay tradicionalmente se quema o se entierra. Su viuda, que es muy pícaro, lo va llorando y mientras tanto hace iniquidades a la gente, como robarle la billetera, por ejemplo. Se trata de un personaje que siempre es representado por un hombre. Por eso inicialmente pusimos en ese papel a un chico del grupo. Pero ocurrió que cuando ya estábamos por estrenar, vino un señor que en los viejos carnavales había ocupado ese lugar, y nos preguntó si él podía ser la

viuda. Por supuesto que no ensayó con nosotros, sino que apareció ese día y tuvimos que adaptarnos a su presencia. Él hacía en escena lo que siempre había hecho: La tradición pura.

##### - ¿Todos los espectáculos que hacen están ligados al carnaval?

- Eso ya se instaló en la comunidad. Incluso lo pide la gente. Cada año se vuelve a producir esa mezcla de rescate del ritual con crítica a la situación sociopolítica. Para carnaval siempre estrenamos y luego, hasta marzo, seguimos con funciones por algunos pueblos de la zona. La estructura que armamos siempre se sostiene en las canciones y en algunas situaciones, con pocos personajes, que se van hilando.

Recién ahora estamos preparando un espectáculo con un texto escrito especialmente, cuyos personajes cuentan la historia de Chaquiago. Es de una escritora local y narra un hecho muy representativo, pero bastante olvidado, que fue un asesinato en la época de los conservadores. En esta zona hubo colonización inglesa. Un señorito inglés dueño de estancias, mató a un caudillo radical que era de la burguesía criolla. Este hecho desencadenó un juicio muy oscuro, con un montón de implicancias respecto de lo que es la justicia. A este asesinato, ocurrido en 1934, están vinculados personajes muy emblemáticos, de familias muy tradicionales.

#### ENCUENTRO CON LA HISTORIA

##### - Lo que permanece, entonces, es la relación entre teatro e historia, pero ya no solamente ligada al carnaval.

- Así es. Nuestro trabajo ahora ya no sólo está vinculado a las fiestas tradicionales, sino también a la historia concreta de las personas. En este caso partimos de una tesis de investigación que se hizo alrededor del hecho y a partir de ese material empezamos a idear la historia. Contamos con muchas entrevistas a personas de la época. De esos testimonios fuimos eligiendo frases, anécdotas, personajes que podían llegar a ser muy potentes teatralmente. Discutimos acerca de lo que queríamos contar y la autora fue tomando nota. El texto ya está listo. Fue un trabajo en equipo.

##### - ¿Es la primera incursión de La comparsa fuera del mundo del carnaval?

- No. También hicimos una obra sobre una leyenda tradicional de la zona, la rosa del Inca, la rodrococita, que es característica de Andalgalá. Esta fábula justifica la aparición de la piedra y es de origen diaguita. Se trata de una historia de amor que cuenta cómo se crea ese pueblo. Cuando tratamos de hacer eje en algún punto especial del

relato y le preguntamos a los chicos qué les interesaba contar, todos coincidieron en que lo que querían poner en primer plano era el momento romántico, la historia de amor. De allí partimos. Pero luego apareció la pregunta acerca de por qué el guerrero diaguita se había rebelado contra el Inca. El espectáculo, finalmente, hablaba también de la rebeldía de los jóvenes y del pueblo diaguita. Creo que si no hubiéramos tenido una mirada sobre la leyenda, no hubiera tenido sentido ponerla en escena. Para contarla agregamos algunos textos poéticos. Tal vez fuimos irrespetuosos con los poetas, pero fue un modo de que los chicos tuvieran un acercamiento a Pablo Neruda, por ejemplo, y a otros escritores.

##### - ¿Existe, más allá de la realización de espectáculos, una instancia de formación para los integrantes del grupo?

- El trabajo es muy desordenado. Cuesta mucho introducir la técnica. Si bien no existe de nuestra parte la pretensión de que sean actores, es necesario que trabajen la voz y el cuerpo o que entiendan el concepto de ficción. Todavía no hemos encontrado un espacio fuerte de entrenamiento. Generalmente todos estos aspectos vinculados a la formación se elaboran conjuntamente con el montaje del espectáculo que está en preparación.

Encontramos, sin embargo, una solución para esta cuestión y es el hecho de traer profesores invitados, como Marité Pompei, de la Universidad Nacional de Catamarca. Lo que resulta difícil conmigo, que soy considerada una vecina más, se allana ante la llegada de alguien de afuera.

##### - ¿En qué creés que la irrupción de esta nueva realidad, la práctica artística, ha modificado la vida de los habitantes de Chaquiago?

- En primer lugar, la gente advirtió que es posible juntarse para hacer teatro, independientemente del aval de las instituciones. Además descubrió que tiene para decir mucho más de lo que creía, que hay mucha historia propia y que compartirla puede ser, además, muy divertido.

La plaza se volvió un lugar de encuentro. La escuela organiza allí sus actos, cuando el tiempo lo permite, e incluso nosotros hemos participado varias veces en ellos. Es más: la plaza de Chaquiago se convirtió en estos años en un lugar propicio para que actuaran espectáculos provenientes de la ciudad.

Pero quizás lo más relevante para destacar en lo que hace a las transformaciones que percibo en la gente de Chaquiago, es que ésta entendió que el teatro, al que casi ninguna persona del grupo había ido alguna vez, es algo mucho más cercano de lo que creía. Aquello que parecía tan lejano se volvió posible y se hizo necesidad.

# Luisa Calcumil

## Nació mapuche, se fue haciendo actriz

*Una de las artistas mapuches más reconocidas a nivel nacional e internacional es la actriz Luisa Calcumil. En esta entrevista repasa su historia personal y artística y, por sobre todas las cosas, deja en claro cuales son los valores que hacen a su comunidad.*



Luisa Calcumil

CLARA VOULLAT / desde Río Negro

Para conocer a Luisa Calcumil, hay que andar las calles de tierra del barrio San Martín, en General Roca, Río Negro, y saber que detrás de las casitas humildes hay patios grandes y que el aire huele a humo de leña que se quema lento, en las cocinas económicas.

Quizá haya que pasar una tarde con ella y sentir su extraña forma de nombrarnos de usted, mientras tomamos mate y compartimos sus recuerdos, vemos las innumerables fotografías de su gente, de los chicos de la meseta y de la cordillera, de los rostros curtidos de sus "paisanos", que la reciben cada semana en un rincón de la Patagonia y que le dan su afecto sin retaceos pero con el pudor de la gente humilde.

Hay que saber que Luisa comenzó a hacer talleres de teatro a los 25 años, cuando ya tenía a su hija Cecilia, con poco convencimiento. El primer taller lo dictaba Eugenio Filippelli y estuvo tres días sin atreverse a nada, hasta que el maestro le hizo hacer una improvisación sobre una mujer que estaba baldeando la vereda. "Recuerdo que subí a ese lugar y me olvidé que estaba toda esa gente a la que no conocía –confiesa Luisa-. Con toda la timidez que tenía fue muy fuerte hacerlo".

Tuvo maestros que la dirigieron y le enseñaron el oficio de actriz como Constantino Juri, Héctor Tealdi, Salvador Amore, entre otros, y para cumplir con las formalidades hasta cursó la carrera de teatro del Instituto Nacional Superior de Artes. Pero el oficio se lo fueron dando sus presentaciones y la tarea diaria impuesta desde su propia férrea disciplina del entrenamiento cotidiano que desde hace dos años realiza en su propio espacio, conseguido con mucho sacrificio en su propia casa. En esa salita, de diez metros por cuatro, donde atesora su música, sus fotografías y sus objetos queridos pero donde no se exhibe ni uno sólo de sus muchos premios, Luisa trabaja disciplinada-

mente con sus personajes. Crea ella misma sus objetos, experimenta con ellos, planifica sus vestuarios y hasta escribe desde hace un tiempo sus textos.

### EL JUEGO ESTÁ EN LA BASE DE LA CREACIÓN

Su forma de expresión, emparentada con el teatro antropológico pero sobre todo basada en sus propias experiencias, en la forma lúdica y mágica de vivir de su pueblo (ha disertado sobre el tema en España y ha testimoniado con el grupo de Eugenio Barba en Buenos Aires) tiende siempre a las formas más populares, creando su propia metodología de trabajo donde no descarta ninguna corriente. No siempre encarnó personajes mapuches, sino que su carrera como actriz abarcó obras de Bertold Brecht, Roberto Arlt y muchos otros autores argentinos y extranjeros. Lo que la encaminó hacia esos personajes, que de alguna manera la encasillan, fue una obra fundamental en su vida: **Gerónima**, la mapuche transculturada encierra la historia real de una mujer que vivió y murió en Río Negro.

Eso fue para Luisa una bisagra en su vida. "Abordar el personaje de Gerónima me cambió todo, me hizo replantear mi propia identidad y si bien le debo la trascendencia que me dio en el cine, para mí como persona fue la posibilidad de haber revisado mi historia".

"Cuando hacía mis primeros talleres de teatro, soñé que me venían a buscar tres desconocidos para hacer una película. Nunca tuve fantasías y ni siquiera pensaba en una posibilidad de trascender. Pero seis años más tarde vinieron esos tres desconocidos a mi casa. Eran Jorge Pellegrini, autor del primer guión, Raúl Tosso director y Carlos Paola, guionista de la película".

"A partir de allí todo cambió. En parte fue muy cruel. Pasé horas muy difíciles de auto-cuestionamiento y eso dio origen después a la obra **Es bueno mirarse en su propia**





Luisa Calcumil con Ricardo Wullichek (director) durante la filmación de «Caleuche, La nave de los locos»

sombra, que surgió en 1987, después de tres años de trabajo con mucho temor y dudas porque durante ese tiempo estuve estudiando mucho sobre dramaturgia y lo que significa exponerse a nivel estético”.

La obra, que ya cumple 15 años, aún se representa y fue una manera de “mostrarme a mí misma con mis tradiciones y mi historia y para mostrar las sutilezas de la raza, porque sentía que todo lo escrito sobre los mapuches sólo reivindicaba el aspecto de las injusticias pero nunca mostraban las grandezas de mi pueblo”.

A pesar de los temores iniciales —cómo iban a recibir sus paisanos a ese personaje—, en todos lados (desde Ushuaia a La Quiaca) se ha comprendido con profundidad su propuesta. Sin embargo ella no deja de trabajar constantemente “por mi conocimiento y siempre sigo necesitando contar lo que me tiene desvelada. Soy artista de este país con el desamparo que acarreamos y con todos los prejuicios que tengo que vencer: el de ser mujer, indígena y artista. Eso sin embargo estimula mi creatividad, mi coraje y mi singularidad”. Su calidad interpretativa da para hacer cualquier personaje y en eso admite que se la ha encasillado, cosa que quisiera revertir y que se la cita como intérprete con condiciones más allá de su condición de mujer mapuche como ha ocurrido en la mayoría de los casos.

**—Aunque a veces te pasás de largo y largás al rostro de los demás esas condiciones adversas.**

—Sí, es cierto, pero son distintas etapas y circunstancias. Por suerte siempre que me he ido transformando, la gente me ha modelado, los maestros y el público me han moderado y siempre he tratado de alejarme de la soberbia y practicar el ejercicio de la modestia. Algunos no me perdonan cuando me paso y no tienen ninguna obligación de perdonarme. Yo sí tengo la obligación de revisar mi conducta. Por eso soy sumamente autocrítica y quiero ser como lo indica mi naturaleza y mi género: las mujeres estamos para construir”.

**—¿Te queda algún resentimiento?**

—Yo creo que sí. Tal vez no lo tenga tan claro. Una vez alguien dijo, “Luisa es una resentida” y otro le respondió “¿y crees que no tiene motivos?”. No es que me justifique, pero veo mucho resentimiento en mis paisanos y los entiendo y trabajo para combatir el resentimiento pero también para que desaparezcan las injusticias y la incomprensión.

**— De todos modos, la vida ha sido muy generosa con vos.**

— Sí, desde siempre. Tengo una muletilla: “yo no soy ni mártir ni heroína. Sí tengo la intensidad para vivirlo todo y eso me ha hecho sufrir mucho y ser muy feliz también”.

### OBJETOS Y RECUERDOS DE LA INFANCIA

Entre recuerdos y objetos que saca de una bolsa tejida por alguna artesana de su raza —Luisa es mapuche por parte de padre y su madre es mestiza— nos va relatando su infancia de pobreza, su adolescencia en la que estudia el secundario en una escuela nocturna mientras trabaja en la fábrica PAC como etiquetadora de conservas de tomate, entre compañeras que la protegían para que estudiara a hurtadillas mientras la capataza hacía la vista gorda cuando la veía oculta entre las cajas con un libro entre las manos.

Trapelacuchas (pectorales), Tupus (broches que sujetan la ropa) y trailoncos (tiaras) de plata realizadas por artesanos actuales o en piezas antiguas, todos adornos rituales que engalanan a las mujeres mapuches, tienen para esta mujer un significado especial, al igual que las dos plantas de maitén y el retoño de pehuén neuquino que las “abuelas” de su raza plantaron en su patio, al lado del galpón que resume el inigualable olor de la madera y donde su compañero de toda la vida trabaja como carpintero.

Entre hermanos varones que eran unos “cuidas” totales pero que le enseñaron a defenderse tanto como a jugar a los pistoleros y a la pelota, transcurrió su feliz adolescencia hasta que encontró a Omar, el compañero con el que lleva casada más de treinta años. Fruto de su matrimonio nacieron Irma Cecilia y Matías Omar. El nombre de Irma es heredado de la abuela materna y Matías recibió ese nombre como recuerdo de un anciano mapuche que cuando Luisa era niña le enseñó a hacer las rogativas en las mañanas. Ahora sus hijos viven y estudian en Mendoza, pero por años fueron sus asistentes y sus técnicos en los innumerables espectáculos semanales presentados en escuelas, salones comunitarios y teatros de cualquier parte del país. Tras el trabajo de otros dos asistentes, ahora esa tarea la realiza su sobrina, Gloria Calcumil. Ambas andan en una Ford F100 con cúpula que le regaló en el año 2.000 el programa televisivo **Sorpresa y Media**. Con ella transitan miles y miles de kilómetros recorriendo todos los rincones del país y especialmente de la Patagonia.

Galardonada a nivel nacional e internacional por sus películas, Luisa ha viajado con sus unipersonales por toda la Argentina y sólo le falta presentarse en las pro-

vincias de La Rioja y Formosa. Ha estado tres veces en España donde además de mostrar sus obras, ha sido invitada a disertar en la Universidad Complutense de Madrid; dos veces en Francia, además de Alemania, Cuba, México, Bolivia, Brasil y Perú.

### ENTRE DON RUPERTO Y LA CANTORA

De todos sus unipersonales, el que más satisfacciones le dio fue **Es bueno mirarse en su propia sombra**, que llevó a todo el país; pero desde hace unos años un personaje masculino, su Don Ruperto, hace las delicias de grandes y chicos en cuanto fiesta campera se le presenta para hacer gala de su picardía y su humor ingenuo y entrañable. En este verano, sin ir más lejos, este paisano patagónico fue aplaudido por más de 10 mil personas en la Fiesta del Puestero de Junín de los Andes. Pero también se hizo tiempo para crear su último unipersonal: **Carmelina, musiquera y bailarina** un personaje de cuño popular que tiene que ver con lo que nos está pasando a los argentinos y que estrenó en el mes de marzo en el centro comunitario del barrio. Pero también hace tiempo que Luisa ha comenzado a cantar. Como “cantora” compone generalmente sus propios temas y acompañada de su guitarra realiza un espectáculo musical —**Foil**—, que va hilando temas que hablan del amor, la mujer y las cosas de la vida. Sin forzar la voz, casi como diciendo sus temas, Luisa desgrana cuequitas cordilleranas, valeses y rancheras que prenden fuerte en la gente de su tierra.

Es precisamente un valsecito que habla del oficio de cantora, precedido por un poema triste sobre la muerte de una mujer dedicada al canto, entonado en la intimidad de su casa, lo que nos deja un canturreo en los labios a la hora de despedirnos. Han pasado varias horas compartiendo su mundo, sus vivencias, su corazón finalmente abierto a la confidencia. Al salir de su casa, la noche hace cantar los grillos en las chacras que comienzan justo cruzando la calle. Más allá, a unos cuatrocientos metros, corre la ruta 22, esa cinta que une el valle de Río Negro con el resto del país. Por ella emprenderá al día siguiente uno de sus habituales viajes anónimos, sin prensa, lejos del glamour de las estrellas, que la llevarán a encontrarse con su gente, con un público que aprendió a apretujarse para que siempre entre uno más, único motivo por el que en sus presentaciones no se estila poner el cartelito de “no hay más localidades” aunque la sala esté llena.

# ARGENTINA: TEATRO, LENGUA E INTEGRACION REGIONAL

*El presente texto fue producido por la investigadora Halima Tahan, directora de la revista de teatro latinoamericano "Teatro al Sur", para ser leído en el XVII Congreso de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales, que en 2000 se realizó en Montreal, Canadá.*

HALIMA TAHAN / desde Capital Federal

A partir del tema propuesto para este Coloquio: *Rompiendo las barreras del lenguaje* haré referencia en mi exposición a la *integración regional*, proceso que incide, por cierto, en el espacio de la lengua, de la cultura en su conjunto, replanteando las relaciones entre los estados y regiones que protagonizan esta transformación.

Respecto de la integración regional –tema vinculado a la globalización– donde, de hecho, se manifiesta la tensión entre lo local y lo universal; haré referencia a la integración regional Mercosur y a nuestra experiencia editorial y teatral frente a este proceso donde se pone en juego la confrontación del español y el portugués; allí se tornan evidentes diferentes “propuestas de intervención sobre la lengua” y la relación entre ellas. Se trata, sin duda, de “problemáticas político-lingüísticas”.<sup>(1)</sup>

Pero también me gustaría referirme a otro tema, ya no al español –lengua mayoritaria, de estado– sino al de una lengua minoritaria: el mapuche; lengua amerindia, hablada por una comunidad aborígen del suroeste de mi país y presentarles el trabajo de Luisa Calcumil, una actriz y dramaturga de ese origen cuya obra es, quizás, una de las pocas que nos permite el acceso a ese otro mundo cultural.

Las representaciones de la lengua que se ponen prioritariamente en juego son: en el primer caso, la de ésta como “instrumento de comunicación”; en el segundo lo es como “manifestación de identidad” pero en ambas perspectivas queda claro –para mí– que, la gran *barrera* a sortear es la del monolingüismo en relación inversa a una concepción del mundo pluricultural, plurivocal; lo que no significa disolver la propia identidad sino dotarla de nuevos sentidos en confrontación con otras experiencias, con otras voces culturales.

En este registro, la obra de Luisa Calcumil y el uso que hace de su propia lengua se transforma en “una estrategia de resistencia y en una forma de perpetrar la memoria histórica” y es, desde ese lugar, que me interesa su propuesta porque cuestiona también una “escritura colonial” “que impone ‘la unidad de la lengua’ y que trae como consecuencia una absoluta sumisión a los dictados del canon y la literatura europeas”.<sup>(2)</sup>

Luisa busca replantear la tensión problemática que se produce entre su pueblo, su cultura, su lengua y las del estado en las que se encuentra inserta –o exiliada– a través de las reglas de lo dramático. Ella pertenece a ambas: algunos rasgos bilingües de su texto son significativos de esta tensión.

Me parece interesante el hecho de que sea una mujer la que acciona sobre estas fuertes cuestiones pero, entre los mapuches, son las mujeres las encargadas de transmitir la herencia cultural; de modo que en Luisa hay, en ese sentido, una sobredeterminación pero también el deseo de expresarse, singularmente, mediante el teatro.

En el espectáculo **Es bueno mirarse en su propia sombra** –que se articuló a partir de fragmentos de textos, objetos y música que la actriz fue produciendo a lo largo de dos años de búsquedas– las protagonistas son mujeres. La *Mujer Antigua* que se expresa en lengua mapuche –la obra comienza con una rogativa en esa lengua–; doña *Erminda* –que en su habla mezcla el mapuche y el español– y *Julia*, su hija, que se expresa en español solamente. El exilio respecto de su lengua de origen, en este último personaje, es significativo del conflicto identitario que padece. Aquí la lengua mayoritaria, que es el español, opera como barrera obturadora del origen mismo de esta protagonista que ha sido criada fuera de su ámbito cultural, inclusive, realizando algunos estudios. Pero su condición *india* le trae aparejados serios conflictos que le impiden asumir sin prejuicios lo que es.

El reencuentro con su cultura originaria se produce en el territorio de los sueños y, desde allí, se proyecta al mundo de lo real. En la cultura mapuche el “peuma” –sueño– es una instancia de acceso a lo sagrado: “La cosmovisión del pueblo mapuche sostiene que Dios se revela en el sueño, anticipa el futuro, para que así puedan desempeñarse de un mejor modo en sus vidas y en sus actividades agrícolas, cada sueño encuentra en la realidad futura su confirmación”.<sup>(3)</sup>

La realidad lingüística del espectáculo –con su mezcla de mapuche y español– da voz a la cuestión eje de los encuentros y desencuentros culturales allí tratados pero también el habla singular de cada personaje es reveladora de la relación que establece con su mundo; el idiolecto de la mujer mayor se manifiesta como rural. La autora, reproduce una forma paisana de expresarse, al español primitivo que usa se le suman palabras en mapuche; la mujer joven se expresa en un español urbano en el que, a veces, aparecen palabras en inglés.

**Es bueno mirarse en su propia sombra** no es una obra tradicional de teatro, es un espectáculo hecho por una actriz; una dramaturgia escénica en la que, la palabra tiene un gran dinamismo y una funcionalidad dramática *per-se*, al corporizarse el conflicto cultural e identitario en el plano lingüístico mismo y a través de la singular producción hablada de cada personaje.

La materialidad del lenguaje con sus posibilidades de comunicación, la singularidad humana de este fenómeno se acentúan en este pequeño espectáculo en el que la dimensión antropológica del lenguaje deviene textura dramática.

2. La lingüista argentina Elvira Narvaja nos recuerda que “la cuestión de la lengua –como señalaba Gramsci– se plantea en una sociedad cuando de hecho se plantean también otros problemas, como la reestructuración de las relaciones entre la clase dirigente y las clases populares”<sup>(4)</sup>. ¿Cuáles son los problemas que hoy nos llevan aquí a plantearnos esta cuestión?

El candente tema de las integraciones regionales aparece directamente asociado al proceso de globalización; el MERCOSUR, dentro del espacio global, no ocupa de hecho una posición central, no obstante comparte con otras integraciones mejor posicionadas: El NAFTA, la Unión Europea, “gestos lingüísticos” cuyo diseño responde al entramado ideológico propio de la geocultura contemporánea. Frente a estos procesos de integración las instituciones despliegan nuevas políticas lingüísticas que no son autónomas; más allá de sus propias especificidades, dependen de los “lugares sociales de enunciación” desde donde son formuladas.<sup>(5)</sup>

Cada tanto aparecen en los diarios noticias poco alentadoras acerca de la situación del MERCOSUR, muchos de los principales grupos económicos del país no estuvieron presentes en las últimas reuniones... pero la mayoría de quienes trabajamos en la cultura nos negamos a ver este proceso sólo en términos de intercambio económico y buscamos alternativas que nos permitan producir en este contexto arte –teatro en nuestro caso– cultura y comunicación.

2.1 El singular dinamismo de los procesos culturales y, particularmente, el del teatro, hace que la producción artística se proyecte más allá de las fronteras estipuladas políticamente generando una geografía comunicativa propia. Y es esa geografía la que, desde nuestro lugar como Revista latinoamericana, buscamos fortalecer a través de la producción de información y reflexión sobre la cultura y el teatro latinoamericanos; en la perspectiva de generar también una memoria teatral, un registro de esta actividad escénica. Y si bien la revista se edita en Buenos Aires y en español, hemos adoptado en los últimos años el criterio de incorporar los artículos provenientes de Brasil directamente en portugués. De ese modo generamos un



Escena de «Período Villa Villa»

espacio gráfico común en el que ambas lenguas, a través de las cuales se expresan los habitantes del MERCOSUR, queden puestas en página. Profundizamos esta experiencia cuando nos tocó, como *Teatro al Sur*, editar un número especial para el Festival de Avignon, en 1999, año dedicado al teatro del sur de las Américas. Allí tuvimos que diseñar un número trilingüe, en muchos de sus tramos, de modo que tuvimos que apelar a esa operación de transferencia cultural por excelencia que es la traducción para poder informar a un público mayoritariamente francés acerca del teatro de Argentina, Chile y Brasil.

3. A continuación daré algunos ejemplos del campo escénico de mi país, que dan cuenta –en alguna medida– de cómo las tendencias que dentro del proceso de globalización “homogeneizan partes de los mercados materiales y simbólicos”, repercuten en este terreno como resultado de sus propuestas convergentes. Me refiero a los grandes espectáculos musicales como *La bella y la bestia* que, en Buenos Aires, se transformaron en un éxito de público.

De hecho, en la Argentina, el musical no nace con estas manifestaciones sino que tiene una larga tradición propia asociada a la inmigración de fines del siglo XIX y comienzos del XX, la que generó excepcionales procesos interculturales. El nuevo factor que entra en juego a partir de los años '90 de la mano de los grandes productores como Cameron Mackintosh, Andrew Lloyd Webber y Disney es, que la venta de los derechos incluye la imposición de montar la puesta en escena original; de modo que ese lenguaje teatral se repite sin modificaciones en diferentes escenarios del mundo, se *universaliza* pero desde el lugar de la convergencia cultural; tal el caso citado anteriormente de *La bella y la bestia*, *Chicago*, *Los miserables*.

Para D. G. Producciones “Buenos Aires forma parte de un circuito de representaciones que se ha establecido entre México, Brasil y España en el cual se utilizan los mismos elementos escenotécnicos y vestuarios... de esta manera los diez millones de dólares que se invirtieron en la producción de *La bella y la bestia* quedan amortizados...” (En los espectáculos anteriormente citados, el anclaje local se produce a través del *lenguaje* –ya que los textos son traducidos a la lengua local– y también del elenco y de la orquesta, nativos del país donde se realiza el espectáculo).

Pero también podemos contraponer –aunque escasamente todavía– ejemplos inversos como el del grupo argentino *De La Guarda* quienes vendieron la licencia

de su show en Estados Unidos, conservando para sí la dirección del espectáculo. Se trata de *Período Villa Villa* (obra preferida por Madonna y Di Caprio entre otros *stars*).

El grupo trabaja en Nueva York y también en Londres y en la actualidad monta otros equipos ya que no dan abasto con las demandas de actuación que tienen planteadas.<sup>(7)</sup> El caso de *Villa Villa* es significativo, en lo que hace a un trazado diferente en materia de circulación cultural, y también porque nos relata otros modos de vincular lo local y lo global. Esta propuesta es mostrativa de “un producto simbólico global” cuyos vínculos con lo nacional no aparecerían de un modo muy específico.

¿Qué hacer frente a las complejas interacciones de un mundo globalizado cuyas promesas de integración no se han realizado generándose más desigualdades y asimetrías sociales?

Frente al “pensamiento único que entiende los movimientos globalizadores como homogeneizantes, hay que hacerse cargo de las diferencias que la globalización no logra reducir; gran parte de éstas son culturales. “Pero también se trata de “no conceder el papel decisivo a ninguna diferencia sino reconocer su variedad (...) la diversidad puede manifestarse a veces como antagonismo pero también como transacción y negociación”.<sup>(8)</sup>

En todo este complejo proceso el papel del lenguaje es fundamental. “El conocimiento de lenguas permitirá la construcción de un ‘contexto comunicativo poliglota’ –en términos de Habermas– necesario para el desarrollo de una conciencia colectiva”.<sup>(9)</sup> En la inestable integración del MERCOSUR el desarrollo del bilingüismo español-portugués se presenta como un medio fundamental para la construcción de una identidad común.

## BIBLIOGRAFÍA

- (1) Arnoux, Elvira Narvaiza de: “Integraciones Regionales y Lenguas. Perspectiva Glotopolítica”, conferencia dictada en las Jornadas sobre *Cultura y Globalización*, N.Y.U, Buenos Aires, diciembre de 2000.
- (2) Posleman, Cristina: “La alegoresis de la verdad en la Novela de Piglia” en *La memoria de las cenizas*, editado por Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Arte. Argentina, abril 2001.
- (3) Ormeño Carmela: “La dramaturgia de Luisa Calcumil” en *Dramas de mujeres*, Halima Tahan directora, editado por Biblioteca Nacional y Ciudad Argentina, Bs.As., 1998.
- (4) Arnoux, Elvira N. de, op.cit.
- (5) Arnoux, Elvira N. de, op. cit.
- (6) Teatro al Sur N°18, pag.18. (*Teatro al Sur, revista latinoamericana* se edita en Buenos Aires desde 1995).
- (7) Teatro al Sur Nros. 16 y 9.
- (8) García Canclini, Néstor: *La globalización imaginada*. Editorial Paidós, Bs.As., 1999.
- (9) Arnoux, Elvira. op. cit.



CLAUDIO GARCÍA BES

# “Me gustaría tener un rol dentro de una experiencia descabellada”

*Los intereses creados de Jacinto Benavente y Formas de hablar de las madres de los mineros..., de Daniel Veronese, son los últimos proyectos en los que estuvo involucrado el director salteño Claudio García Bes, un creador formado en Tucumán en los años 60 y que hoy dirige el grupo de Teatro de la Universidad de Salta.*

GUSTAVO PLATE / desde Salta

Uno de los referentes más importantes del teatro salteño de las últimas décadas es sin dudas Claudio García Bes. Un actor y director que nació en Buenos Aires y que a los 10 años se trasladó con su familia a esa provincia. Su formación estuvo muy ligada también con el teatro tucumano. Allí integró los elencos del Teatro Estable y el Teatro Universitario bajo las órdenes de uno de los creadores más destacados que tuvo Tucumán en los años 60, Boyce Díaz Ulloque. Entre los hitos de su carrera se cuenta, en los primeros años de la década del 70, protagonizar **Marat Sade**, de Peter Weiss, bajo la dirección del uruguayo Federico Wolf. Eran tiempos de mucha creatividad y entonces Tucumán era uno de los polos culturales más fuertes del país. El teatro tenía un espacio importante y García Bes creció artísticamente interpretando los clásicos universales y a los nuevos autores argentinos que iban apareciendo. Por aquel tiempo también bajaba a Buenos Aires para participar de diferentes cursos con maestros capitalinos.

Ya en los 80 se ligó al ámbito universitario salteño y actualmente es el Director de Arte y Cultura de la Universidad de Salta y allí dirige un grupo de teatro. En verdad la Universidad solo aporta un espacio para que ellos trabajen. La producción de los espectáculos la hacen “a pulmón”, como cualquier compañía alternativa.

Al cabo de los años el actor y director no se ha detenido en su derrotero. En esta entrevista con **Picadero** desanda algunos tramos de su historia artística y observa a Salta, la ciudad en la que decidió trabajar, con cierta tristeza. Durante la charla cita muchas veces las expresión “deudas pendientes”. Seguramente porque no termina de verse realizado en un medio que no se anima a decidirse a crecer experimentando y peleando por lograr un teatro que exprese verdaderamente a esa comunidad.

Su último trabajo fue **Los intereses creados** de Jacinto Benavente, una experiencia con la que quedó muy conforme y que además tuvo muy buena respuesta entre el público. Y como siempre su carrera se desarrolló entre clásicos y ‘modernos’, a la vez que trabajaba sobre Benavente pensaba en una puesta de **Formas de hablar de las madres de los mineros que esperan que sus hijos salgan a la superficie**, texto de Daniel Veronese, que estrenará en esta temporada.



Claudio García Bes

“Con **Los intereses creados** –cuenta el director- hicimos una versión muy divertida, acentué el tema de la farsa y esto tornó la obra muy caricaturesca, muy exagerada ya desde el prólogo, que no sólo estaba a cargo del personaje de Crispín sino que participaba todo el elenco. Ellos eran como muñecos, títeres y aproveché algo que se dice en el original donde se habla de muñecos groseros, con hilos visibles a poca luz y hasta fácil de descubrir aún para el más corto de vista.

- **¿Qué valores te resultan vigentes de ese material de Jacinto Benavente?**

- Para la sociedad salteña tiene mucha vigencia. Esos intereses creados, esos intrínquilos de parecer pero no ser, están muy presentes entre nosotros. Desde lo formal me resultaba divertido. El mismo Benavente había pergeñado la obra como una farsa pero en su época eso estaba mal visto y tuvo que cambiar los personajes y acercarlos más a la comedia. Hacer farsa para la sociedad de su tiempo era pecaminoso. Y rescaté eso en un trabajo que fue compartido por gente de diversas experiencias y edades. De alguna manera cumplí con una asignatura pendiente. Hacía tiempo que quería montar esta pieza y a la vez compartirla con ese público que uno va buscando en cada proyecto y que me importa mucho, en tanto se trataba de una experiencia universitaria.

- **¿Es una constante que el grupo trabaje sobre clásicos?**

- Siempre digo que si acá existiera un grupo de teatro estable, una comedia, seguramente nosotros haríamos un teatro más ligado con la investigación, las nuevas tendencias, un teatro más vanguardista. Pero como ese grupo estable no existe nosotros alternamos y así vamos aportando a distintos públicos. También hay que pensar que en la selección del repertorio inciden ciertos factores externos. Muchas veces elegís una obra en función de la gente que tenés. Esa es la realidad. Y a veces no hay actores para cubrir determinados roles. En ciertas ocasiones algunos trabajos se plantean desde una óptica de taller. En ese sentido, para nosotros fue muy importante un taller que dictó, no hace mucho, José Luis Valenzuela, que fue discípulo mío, y que consistía en una preparación actoral que posibilitaba abordar nuevas textualidades. Nosotros estamos condicionados por el lugar, el espacio físico, la mediocridad del medio. La gente que trabaja en teatro lo hace siempre desde una postura *amateur*, con muy poca dedicación. A mí eso me aflige mucho porque están muy acostumbrados a trabajar con el director. Si les dejas un trabajo no lo hacen y en los ensayos los actores proponen muy pocas cosas.

- **¿En qué medida el proyecto de la Universidad puede mejorar estas condiciones?**

- Al proyecto de la Universidad lo veo cada día más chico porque al día siguiente de cumplir 64 años me

mandaron una nota en la que me avisaban que me preparara para irme. No proyecto desde la Universidad, sino desde lo particular porque me siento igual de joven y vital. Paradójicamente, en Salta, no se termina de producir un cambio generacional de importancia y no aparece mucha gente con ideas innovadoras. Trabajar el texto de Daniel Veronese, por ejemplo, resulta una tarea muy enriquecedora y sobre todo si tenemos en cuenta que venimos de hacer **Los intereses creados**. Con éste último material jugamos una cosa muy extrovertida y con la obra de Veronese nos propusimos una investigación también sobre la actuación pero de una manera totalmente opuesta. La intención es mostrar a unos personajes con gran naturalidad, y esto no está relacionado con el naturalismo-realismo, sino con expresar una cosa casi neutra, de semitonos, donde la crueldad que asoma en el texto, lo terrible que se dice, aparezca más por oposición.

#### VOLVER A LA ACTUACIÓN

La labor de Claudio García Bes se circunscribe hoy, en el campo teatral, a la dirección. Está muy interesado en volver a actuar pero todavía no encuentra un material que le posibilite hallar lo que le interesa en este momento. “Me gustaría un rol dentro de una experiencia descabellada. Me parece que tengo las herramientas y la mentalidad para encarar un trabajo de esa naturaleza”, cuenta con entusiasmo.

Pone como ejemplo un espectáculo y una actriz, cuando se le pregunta como sería esa “experiencia descabellada”: **The flash and crash day**, una propuesta del director brasileño Gerald Thomas que a mediados de los 90 interpretaron Fernanda Montenegro (la protagonista del film **Estación Central**) y su hija Fernanda Torres. Aquel trabajo estaba muy apoyado en el absurdo y mostraba, de forma dislocada, la tortuosa relación entre una madre y su hija.

Esa obra también daba cuenta de un cruce generacional interesante. La experiencia actoral de Montenegro, que ha interpretado buena parte del teatro clásico, se cruzaba con la de su hija y con la de un Thomas sumamente renovador en su propuesta estética.

García Bes comenta que el joven director mendocino Juan Cristóbal Comoti le propuso dirigirlo. Lo cuenta y se queda pensando. Sobre todo porque Comoti es hijo de la actriz Gladys Ravalle con quien García Bes compartió muchos festivales en los años 60 y seguramente le resulta extraño y a la vez inquietante cruzar su experiencia con la de un creador de familia teatral. Pero falta definir el texto, el personaje, la propuesta.

Mientras tanto dice que sigue interesándose en la formación de gente y acompaña distintos proyectos institucionales como el Consejo Provincial de Teatro o la Asociación de Teatro Salteño. “Me gustaría dedicarme solo a la dirección y no también a toda esta parafernalia de cosas institucio-

nales –aclara–, pero siento que es necesario que lo haga mientras otra generación se va formando y ocupando su espacio”.

#### SER PIONERO EN SALTA

“A lo mejor debí tener otro destino –dice con nostalgia cuando se detiene a analizar su carrera– pero preferí el de pionero de este laburo no tan gratificante, por lo menos en lo inmediato. Pero creo que a la larga va a tener su resultado y ese sí va a ser absolutamente gratificante”.

- **¿Qué cosas no hiciste?**

- No me exigí a fondo. Quizás porque pelié y batallé en un medio que terminó imponiéndome sus cosas, sus tiempos, sus normas. Pienso que hubiera dado mucho más si hubiera estado fuera de Salta. Seguramente habría desarrollado muchos proyectos e ideas que tengo latentes y que no se pudieron concretar acá. Vas resignando muchas cosas tal vez por una mínima comodidad, por temor... y el tiempo va pasando y la situación económica también va achicando posibilidades.

- **Pero aún así tus marcas persisten en el teatro salteño.**

- Siento que la actividad teatral aún está en pañales. En Salta existen, subsisten, persisten y conviven una serie de cosas contradictorias. Todavía se da ese criterio generalizado, mucho más de lo que los jóvenes sospechan, de que el teatro es raro, que los que participan de él hacen cosas no muy santas, que son bohemios, borrachos, etcétera, etcétera. Esto hace que la sociedad mire al teatro con recelo. Es cierto que la cantidad de espectadores aumentó en relación a otros años, que hay propuestas variadas que pueden sostenerse, pero mucha de la gente que va a ver un espectáculo lo hace por una relación afectiva con la gente del grupo. No ven el teatro como una necesidad propia. Y entre los artistas hay mucha reticencia a los comentarios, en general no se aceptan. Entonces, sino hablamos, no creo que pueda darse una evolución rápida porque no hay confrontación. Siempre he peleado por estas cosas y seguiré peleando.

Algo que también sucede es que hay mucha gente joven que se acerca a la actividad pero que no continúa. Y esta es una deuda pendiente que asumo como Director de Arte y Cultura de la Universidad. Allí tenemos 15.000 estudiantes y ni el 10% asiste a los espectáculos teatrales o a espectáculos de otras características. No les interesa. En Salta no se ha desarrollado la personalidad universitaria de otras ciudades. Creo que influye la formación deficiente que se da en la escuela secundaria. En otras épocas sucedía algo extraordinario, el chico que se iba a estudiar a Tucumán, Córdoba, La Plata o Buenos Aires tenía que afrontar una nueva experiencia de vida y eso también integraba lo artístico. Hoy eso ya no sucede.

# Trashumantes del Interior

*La directora cordobesa Cheté Cavagliatto concretó en 2002 un verdadero encuentro interprovincial. Dirigió en Santa Fe, **La Isla del Fin del Siglo**, una pieza del neuquino Alejandro Finzi.*



FOTOS: RODRIGO FIERRO



## GABRIELA HALAC / desde Córdoba

Fundadora del legendario Teatro Goethe en la década del 60, Cheté Cavagliatto es parte de la tradición teatral cordobesa. A pesar de la fuerte tradición de grupo que prevalece en el teatro independiente, Cheté ya no concibe al grupo "como un colectivo socializado, sino como un equipo de trabajo que se conforma en función de un determinado proyecto y donde cada integrante desarrolla sus competencias individuales".<sup>1</sup> Directora de puestas de convocatoria masiva como las adaptaciones de Dante, **El Infierno, El Purgatorio y El Paraíso**, es quizás una de las pocas que en esta latitud del interior apuesta al texto y a lo espectacular. Se ha desempeñado en varias óperas como *régisseur* y lleva adelante una de las escuelas que más ha nutrido con sus alumnos al Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. En 2002 fue convocada por el Centro Ciudad de Rafaela para dirigir la obra que celebraría los 70 años del Teatro Lasserre. La puesta de la pieza de Alejandro Finzi, **La isla del fin del siglo**, se convirtió en una experiencia donde la realidad puso en escena historias de encuentros y coincidencias.

## DE CÓRDOBA A RAFAELA

"La historia con Rafaela –relata Cheté– comenzó hace muchos años. En los 80 estuve en varias oportunidades con obras que habíamos estrenado en Córdoba, mostramos **Moockimpott, Desviaciones musicoteátricas y Esperando el concierto**. Tuvimos un recibimiento muy lindo que significó que a los dos años me invitaran a dar seminarios para actores y directores de teatro. Pasaron casi veinte años y uno de los integrantes del Teatro Centro Ciudad de Rafaela me llamó diciendo que Antonio Germano –que fue el último director de Santa Fe que ellos habían tenido– no iba a ir este año, y me preguntó cuáles eran mis tiempos y mis condiciones para que fuera a dirigir. Si lo hubiera pensado más no hubiera ido, pero por suerte no lo pensé tanto, ya que el afecto fue mayor que la complicación de tener que viajar a Rafaela. Vivo en las sierras, así que me significaba venir de las sierras a Córdoba, dormir una noche aquí, viajar a Rafaela cuatro horas y media, volver tres días después a Córdoba, esperar que mi marido bajara de las sierras a buscarme por la noche en la terminal y volver a mi casa. Realmente fue un periplo bastante duro".

"Era un evento especial porque el teatro Lasserre cumplía 70 años. Les llevé siete obras para que eligieran. No quería que nos condicionáramos ni por la cantidad de actores ni por el tipo de obra, sino que realmente pudiéramos elegir por la calidad. Había llevado desde Heiner Müller a Alejandro Finzi, y finalmente decidimos hacer **La isla del fin del siglo** de Finzi. Para seleccionar los cinco personajes de la obra hice un *casting*, cosa que se hacía por primera vez en Rafaela. Era un grupo grande compuesto por gente que hace mucho tiempo trabaja en teatro y también por chicos jóvenes".

"Finzi estuvo presente el día del estreno, se vino desde Neuquén. Se dieron muchas coincidencias de tipo afectivo, y para mí es muy importante manejarme dentro del ámbito creativo con gente que afectivamente tiene lo que se dice *feeling*. La esposa del autor es de Rafaela y entonces el día del estreno fue una fiesta para todos".

## INTERCAMBIO DE TRADICIONES

"En cuanto a la tradición del grupo, la mayoría está formado de la misma manera en que nos formamos Córdoba en los años 70, sin escuela pero con director, con seminarios, seminarios en Buenos Aires y en Santa Fe, con directores que mostraban su trabajo, su técnica. Siempre han trabajado obras. Los han dirigido Jorge Ricci, Rafael Bruza, Antonio Germano, todos muy buenos directores, y también han sido dirigidos por creadores de Rafaela. Debo decir que hay gente muy interesante e inquieta, por lo que fue una experiencia muy rica. Para mí, fue comprobar qué pasaba con otros actores, otro entorno. Podría decirte que con Rafaela tengo una relación afectiva y laboral y me siento como en casa".

"**La isla del fin del siglo** me gustó mucho, aunque como a la mayoría de los directores normalmente no me gusta lo que hago. La obra es maravillosa, fue muy bueno el trabajo con el escenógrafo y el iluminador, y también con los actores. Se les planteó por primera vez un trabajo donde el texto era lo más importante, donde cinco personajes ocupaban un espacio inmenso, con la necesidad de crear atmósferas sumamente complicadas, densas y al mismo tiempo cómicas. Fue una fusión de cosas, desde la estética, hasta el manejo del espacio, y para el público de Rafaela también fue algo nuevo".

## -¿Encontraste en Rafaela cierta identidad que toma contacto con el resto del teatro del interior?

- Sí, muy fuerte, tenemos el mismo discurso y las mismas necesidades, además son grupos que hace muchos años que trabajan. Ahora hay una dramaturgia argentina muy interesante, sobre todo en Buenos Aires. La gente del interior tenemos indudablemente otra cosmogonía, somos realmente otros bichos, entonces muchas veces encontrábamos en autores extranjeros discursos mucho más nuestros que las propuestas por las dramaturgias netamente porteñas. Hay dramaturgos de Buenos Aires que me gustan muchísimo, pero me parece que debería incentivarse más la dramaturgia en el interior, porque creo que hay muchísimo material y mucho que decir.

## HACIA UNA POÉTICA DE LA IMAGEN

"Finzi es un poeta –cuenta Cheté Cavagliatto–, y lo más difícil es poder transmitir la poética en imagen a partir del texto. Es muy literario y cuando lo lees tu imaginación es muy rica, siempre estás creando imágenes. Esa problemática me interesa mucho, estuvimos trabajando en eso aquí, en **Medida X Medida** (su sala en Córdoba) y voy a continuarlo el año que viene en un seminario para actores sobre el tratamiento de la poética de la imagen. Generalmente en teatro muchas cosas están bien, son bellas –estamos hablando del discurso– y en el momento de transmitir esa poética con la palabra, algo sucede que se pierde la imagen, se trastoca. Sucede cotidianamente también, uno a veces con el lenguaje dice cosas que quizás no quiso decir. La interpretación del que escucha da otra lectura. En teatro indudablemente es mucho más complicado, es más difícil lograr que el discurso llegue al espectador de la forma más poética y más coherente posible.

## REFLEXIONES A UN AÑO DEL 20 DE DICIEMBRE

Realizar una entrevista a un año del 20 de diciembre de 2001 nos impregna del contexto inevitablemente. Reflexionar sobre lo ocurrido en el teatro cordobés este último año es pensar ¿por qué a pesar de la crisis nos ha ido tan bien con el público?

"El 20 de diciembre me ha modificado la forma de vida –dice Cheté–. Todo cuesta más, en el sentido del esfuerzo. En este país siempre ha costado mucho hacer cosas y en este momento cuesta más todavía. Pero yo no sé qué tenemos los argentinos que sobrevivimos. Y el teatro en particular ha vivido en crisis, ya es como el *status quo*. Sería fantástico que cambiaran los modos de producción, por que la mitad de la energía que se tiene se pierde en pelear contra las dificultades, la falta de medios, la falta de apoyos, la falta de, la falta de... esa energía si estuviera absolutamente puesta en lo creativo nos haría ganar cosas".

- ¿Cómo les fue en **Medida X Medida** con el público?

- La cantidad de público de este año fue inesperada, muchísima gente y ocurrió en general en todas las salas independientes. Creo que todos estos golpes que tenemos históricos, políticos, sociales, también nos están aclarando un poco la cabeza, y la necesidad de tener discursos más o menos coherentes y pasarlo bien en el sentido de discutir, escuchar y participar en cosas que nos interesen y no atropellarnos todo el tiempo con la basura que nos meten los medios en general. En cierta manera pasaba antes del golpe militar, el teatro era el lugar de encuentro, reflexión y discusión.

## - ¿Creés que después del proceso recién ahora se está recomponiendo el vínculo con el público?

- Creo que todavía falta para llegar a la discusión que había en los 70. Por ejemplo en el Teatro Goethe la mayoría del público era universitario y ahora rara vez encontrás público universitario salvo la gente de artes.

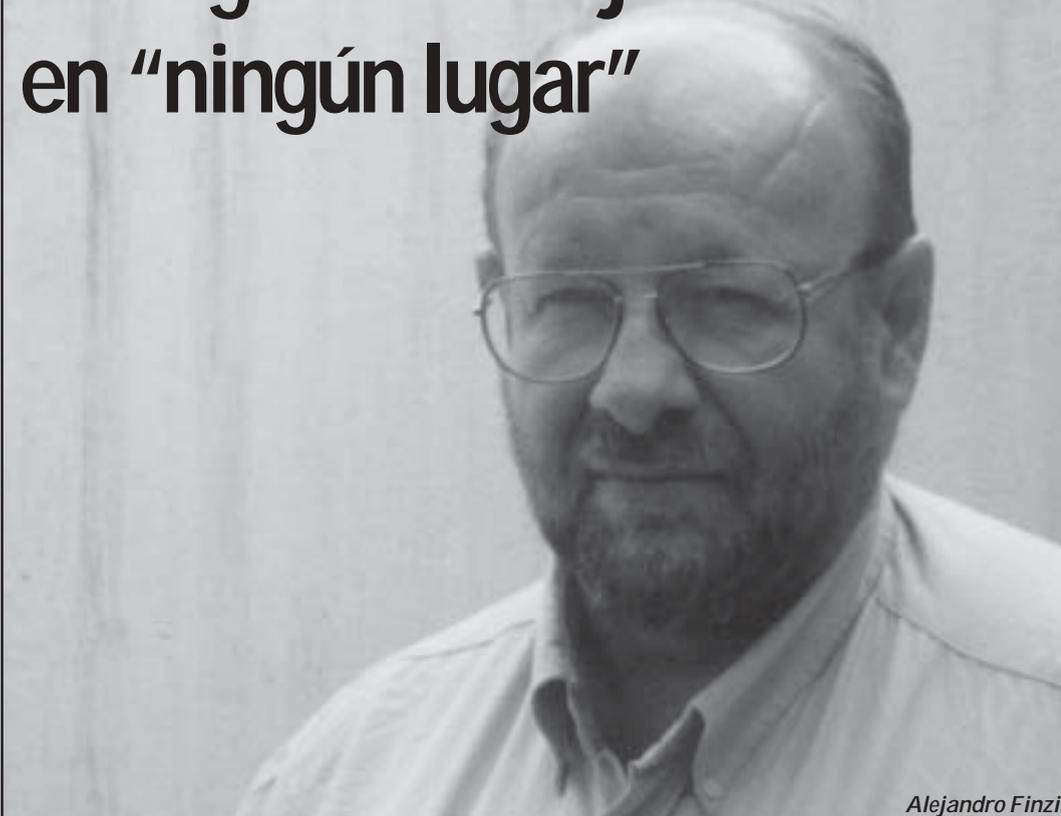
## - ¿Tiene algo que ver esta vuelta del público con una madurez del teatro que se muestra?

- Creo que tienen mucho que ver en esto los festivales, ya que el público va desarrollando una capacidad crítica respecto del teatro. Ya no se come clavos. Si no le gusta es por que tiene un criterio respecto de lo que está bien hecho o no que va más allá de las preferencias estéticas. Pasa también en los festivales, donde con determinadas propuestas el público se pregunta ¿qué es esto? El último festival fue muy especial, en un contexto de mucha crisis, con muchos condicionamientos económicos, pero me dio gusto ver que el teatro de Córdoba estaba funcionando fantástico, no tenía mucho que envidiar, salvo el dinero, de las producciones internacionales.

## - ¿Creés que falta mucho para la profesionalización?

- Depende a qué le llamemos ser profesionales, por que siempre hubo una discusión al respecto. Algunos le dicen profesionales a los que viven de su trabajo y otros a una estructura de vida y de conocimiento. Creo lo segundo, un profesional es alguien que tiene conocimiento de su *metier* y lo hace bien. La diferencia con otras profesiones como la de médico, por ejemplo, es que el artista no necesita un diploma. Hay artistas diplomados que son un horror, y artistas autodidactas que son genios.

# Dialogar con Alejandro Finzi en "ningún lugar"



Alejandro Finzi

GABRIELA HALAC / desde Córdoba

Con Alejandro Finzi nos encontramos a través de la distancia que permite el cyberspacio. En medio de la desesperación que imprime terminar las cosas a tiempo, ni siquiera sé exactamente dónde estaba mientras escribía gentilmente sus respuestas. Investigar más a fondo sobre su biografía afirmó la sensación de que podría haber estado en cualquier parte.

Nació en Buenos Aires en 1951, se crió y estudió en Córdoba, desde 1984 vive en Neuquén donde dirige el grupo de teatro Río Vivo y trabaja en la Universidad de Comahue. Mientras rastreaba su e-mail me informaron que estaría ese día en Buenos Aires y que debía apurarme a entrevistarle porque estaba por embarcarse hacia Canadá (es docente universitario en Quebec). Por excelencia dramaturgo, veinticinco de sus textos han sido estrenados en la Argentina, y en países latinoamericanos y europeos.

Antes de entrevistar a Cheté Cavagliatto y a Alejandro Finzi, debo confesar, iba buscando una historia de coincidencias entre creadores del interior. Las coincidencias salieron a la luz inmediatamente, pero la idea de lo que significaba ese "algo común" se vio transformada con la misma rapidez. Sus testimonios dan cuenta de vidas y creaciones itinerantes que han construido por causalidad o necesidad una identidad que apuesta a la construcción de una poética universal. Cuando Cheté habla de Alejandro Finzi lo dice claramente: "Él es, a mi juicio, uno de los mejores dramaturgos contemporáneos argentinos, porque su teatro es universal, tanto por su temática como por su escritura, que es poética y llega a todos. Su dramaturgia carga con fuerza toda la magia del Sur y toca temas universales pero desde una óptica muy nuestra".

El autor estuvo en el estreno de su obra **La isla del fin del siglo**, en Rafaela y sé que lo unen situaciones personales a esa ciudad.

**-¿Cómo fue para usted ver su obra representada en esa ciudad?**

- Laura, mi mujer, nació en Rafaela. Me la llevé, cruzando un trigal, una noche de luna llena. Pero en el dominio de

la creación mi vida está atravesada por Córdoba. Y escribí **La isla del fin del siglo** entre Neuquén y Vaquerías, en Valle Hermoso, donde está mi casa paterna. En Vaquerías escribí, por lo demás, **Nocturno o el viento siempre**

Nancy, con la traducción de Evelyne Bresseur y este año hizo en Buenos Aires Florencia Cresto. En esta obra el universo que se evoca es el de las sierras de Punilla. Del mismo modo que **Viejos hospitales** (que estrenó en Córdoba Cheté Cavagliatto en la década del 80), sin lugar a dudas mi obra de mayor circulación nacional e internacional, evoca el espacio de la ciudad de Córdoba. Presenciar el estreno del grupo Centro Ciudad de Rafaela fue una ocasión magnífica. El grupo hizo, con Cheté, un trabajo estupendo. Cheté es uno de los realizadores argentinos más solventes, de mayor interés y originalidad.

**-La obra está muy vinculada a la magia patagónica ¿cómo se trasladó ese contexto a la realidad de Rafaela?**

- Si bien la obra está cruzada por personajes patagónicos, el universo que propongo no es ni restringido, ni «localista», ni «regionalista». Por el contrario, está complicado en otros horizontes. De no ser así, la muestra que hizo el Théâtre Hibou, en París, en 2000, con la dirección de Luis Jaime Cortez no habría funcionado. No funcionaría el proyecto Praga de Akram Stanek, ni la versión inglesa de Michael Vaile, ni la puesta de Guillermo Rodoni con el teatro El Sol, ni las propuestas pendientes.

**- ¿Cuál es su relación con la Patagonia en la escritura? ¿Qué cosas lo llevan a continuar trabajando en Neuquén?**

- Tengo un ciclo de obras donde emergen personajes, tarados sueltos, poseídos y dementes, utópicos y lunáticos que anduvieron la Patagonia. Parte de esa producción fue llevada a escena con nuestro grupo Río Vivo y las puestas de José Luis Valenzuela. Allí están Chanton, Benigar, Saint-Exupéry, Bairoletto, Martín Bresler. Cuando viajás por la Patagonia, Neuquén, Gregores o Gaiman, o por la línea sur y ves esas estrellas colgadas sobre el desierto, o el viento se asoma y te dice «guarda que me transformo en el

tifón de Conrad», o te llega, en tu estudio, a las tres de la mañana, un mosquito viajando recortado contra la luna llena y vos te decís «mirá es Saint-Exupéry que viene a verme en su Laté 25», cuando te pasa todo eso, ¿por qué no habrías de seguir viviendo en el sur?

**- Sobre todo si hablamos del teatro en el interior del país, podemos encontrar tradiciones muy diversas, muchas veces distanciadas del trabajo con el texto. Sin embargo la relación hoy se está invirtiendo ¿por qué cree que está creciendo la búsqueda alrededor del texto? y en relación a esto ¿cómo ve el proceso de la dramaturgia argentina en relación al surgimiento de autores jóvenes en el interior?**

- Lo del texto es cíclico, está, pero la materia de esa textualidad es otra, se metamorfosea. El arte, en su autonomía, lo es en tanto procesa diferencia y difiere, inconcluye. Mi trabajo dramático, se realiza convencido de que la ficción es la imposibilidad de decir lo real, pero que es el ensayo constante por decirlo. En ese dominio está la palabra poética. Estoy francamente podrido de escuchar este sintagma bastardo entre el interior y la capital. ¿Qué es un "autor joven del interior"? Gustavo Rodríguez, autor teatral, que vive en un chaperío de Puerto Madryn, es un estupendo autor neoyorkino, con perfil búlgaro, influencias malayas y sus páginas tienen residencia en un barrio sórdido de Varsovia. Los nuevos escritores pueden cometer parricidio, lo cual es saludable, pero a algunos la sangre les impresiona un poco, o pueden repetir y tartamudear. Le pasó a Jean Racine en relación a Scudery. Le pasó a Corneille en relación a Guillén de Castro. Y, para colmo, los cuatro eran del «interior». Una verdadera pena, ¿no?

**- La figura del autor se discute todo el tiempo. El debate entre quienes proponen "interpretarlo" y quienes desean traicionarlo es casi un cliché siempre presente en el teatro. ¿Hay una intención en el texto que debe interpretarse para la puesta en escena? Los textos de laboratorio, abren cada vez un universo que en su mayoría suele ser infinito. Como en toda traducción, cada lenguaje tiene sus propias reglas y en el paso de uno a otro, se pierden y se agregan infinidad de piezas. Mientras el director trabaja en ese proceso de metamorfosis textual, el autor espera ansioso para ver si en efecto ha sido traicionado.**

- El hecho escénico es un proceso donde trabajamos varios, donde comulgan diversas escrituras. Hay un orden donde quienes participamos del proceso escénico debemos estar de acuerdo: el ideológico. Esto es, lo que construimos actores, técnicos, director, autor, como mensaje. Suele ocurrir, cuando uno tiene la posibilidad excepcional de trabajar junto a sus compañeros teatrístas, y esto me pasa en el seno de nuestro Río Vivo, que el texto se transforma, crece, entra en crisis y renace durante la existencia del espectáculo. De todos modos, desde mi escritura, ensayo un espacio de absoluta libertad, donde busco que la palabra sea la recepción de múltiples escenas, que la palabra sea indagadora en el interior de ese universo, de esa criatura que está por plasmarse. Así que, muchas veces, tengo la alegría movilizadora, como ocurrió con las tres puestas de Cheté – tres obras de diferentes etapas de mi periplo – de ver facturas escénicas que iluminan y enriquecen mi propio trabajo y me lo hacen redescubrir.

# Dos miradas

## sobre teatro político en América Latina



Marco Antonio de la Parra Enrique Buenaventura

*En noviembre de 2002 se llevó a cabo en el Teatro Nacional Cervantes el Primer Encuentro de Dramaturgos Latinoamericanos, que reunió a autores de diversos países del continente y también de la Argentina. En esta producción se destacan las ponencias del mexicano Emilio Carballido y el portorriqueño José Luis Ramos Escobar.*

EMILIO CARBALLIDO/ desde México

### LA CREACIÓN COLECTIVA

En los años 60 (ya va para medio siglo) hubo un énfasis curioso y renovador, se tomaron algunos elementos del teatro a los que se consideró esenciales ubicando a los demás en segundo término. Así se opuso un teatro de imágenes a uno de texto, uno de director a uno de autor, era una especie de pleito furioso por ver quién mandaba en el escenario, quedándose el ganador con todo el poder y relegando a los demás participantes. El director podía maltratar autores y texto, o el autor podía exigir que se sometieran todos a decir hasta la última coma. Las imágenes deslumbrantes sustituían páginas enteras de diálogo, o bien la gente hablaba sin parar y muy quieta, para no estorbar la letra.

Por supuesto, la verdad es que casi todo el teatro es literatura de la cual brotan imágenes, con dirección que va a interpretar las palabras y dar orden y coherencia a los demás elementos, tanto visuales como sonoros. La meta es equilibrio entre actores, director y autor (vivo o muerto).

Entre aquellas novedades apareció una altamente llamativa: la creación colectiva. En verdad fascinante, brotó en Colombia, un país sin tradición fuerte de dramaturgos, y la dotó así de pronto con un teatro brillante, importante en forma universal.

Pienso que el verdadero nacimiento de la idea con su sistema de trabajo se inicia con Enrique Buenaventura y el Teatro Popular de Cali (TPC). Además de autor, Enrique es un maestro, un eficaz director de grupos y un brillante director de escena. El sistema tiene que ver con la Comedia del Arte. Sobre un tema dado, los actores improvisan, desarrollan situaciones y van creando caracteres. Lo más valioso se conserva, se pule, se lleva adelante. Después, el diálogo más o menos definitivo recibe un tratamiento literario. En este caso, del propio Buenaventura. En otros casos, de un escritor con buen oficio literario. La Candelaria es el otro grupo pionero que adoptará el sistema como

suyo, y ahí Santiago García y Patricia Arisa son los más capaces escritores y responsables del acabado literario final.

Los resultados fueron impresionantes: obras de mucha significación social, combativas en general, bien orientadas dentro de un didactismo brechtiano que no exageraba la nota imitativa. La mejor herencia de Brecht, la más legítima en América Latina, es la que muestra el teatro colombiano, pues no es copia sino influencia profunda y bien asimilada. Los grupos mencionados se volvieron misioneros teatrales, fueron enseñando el sistema y creando actividad a lo largo y ancho del país. La creación colectiva dio, en pocos años, un teatro nacional fuerte, caracterizado y AMENO. Ese peligro del didactismo, la solemnidad predicadora, nunca lo enfermó, además, incorporaron felizmente sus cumbias y salsas y ballenatos como elementos y complementos del drama.

Por se socialistas los creadores, la izquierda inventó una idolatría curiosa al procedimiento. Se hablaba de 'creación colectiva' en el tono en que los beatos hablan de la misa. Aquello era la democracia y el socialismo en acción; supuestamente todos participaban con dosis iguales de talento, el autor era un grupo y no un individuo; quizá el más extremo caso de uso inadecuado del procedimiento fue el grupo del Escambray, en Cuba. Un ejército de teatristas emigró a una zona sin vida cultural para asentar ahí su talento. El grupo fue puesto a las órdenes del Partido, para seguir sus instrucciones en cuanto temas a escoger y soluciones a promover. La función terminaba con un debate en que las respuestas estaban predeterminadas por el Partido. Yo encuentro lamentable la inversión de la función social del teatro: que debe ser un ojo crítico de los procesos sociales, un ojo vigilante de las acciones revolucionarias. El teatro debe ser una conciencia independiente y no el sumiso vocero de las autoridades. El gran interés del



El grupo Ictus

drama socialista de los años 30, en la URSS, es su función crítica, su ojo sarcástico y corrosivo para los vicios públicos y su repercusión en las vidas privadas. Bulgákov es el ejemplo perfecto del buen artista revolucionario. Claro, fue silenciado. Su terrible antagonista era Stalin.

Volviendo a la creación colectiva: lo más interesante del procedimiento radica en que el grupo explore los temas de combate, denuncia, debate, que es necesario abordar según el momento del país. Esto le dio una fuerte vigencia, más allá del momento, al teatro colombiano: a pesar de su oportunidad casi periodística, lograron la creación de caracteres, de seres humanos bien delineados y de situaciones tratadas con profundidad. Sus obras pueden exportarse. Esto es, lograron verdad y belleza, que son las metas del arte. Por supuesto, se vieron en peligro. Unas veces los narcos y los jefes de la guerra sucia, otras el gobierno y el ejército, vieron con severa enemistad esas voces de denuncia.

No son los únicos grupos valientes: con creación colectiva trabaja también el excelente Yuyachkani, peruano radicado en Lima, que ha sido constante en la elaboración de un drama contestatario, que también logró ser mal visto por Sendero Luminoso y por los gobiernos militarizados del país. Así, entre dos fuegos, su labor no ha cesado y ha obtenido un respaldo internacional.

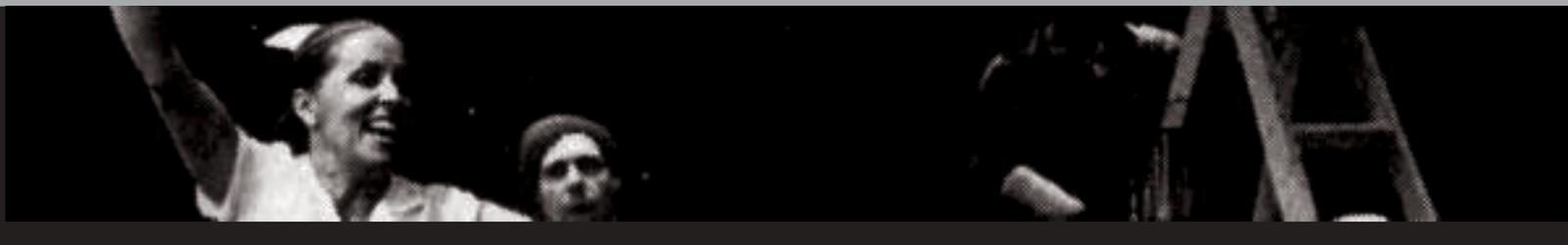
En Santiago de Chile hay un caso curioso de creativismo colectivo: el grupo Ictus. Todos los demás que he mencio-

nado, han formado a sus propios actores, que de la comparación van ascendiendo hasta los grandes papeles centrales. Y que, además, siguen estudiando y formándose en el proceso. Ictus está formado por actores profesionales que se agruparon para producir obras francamente combativas. Tarea heroica en el pinochetismo. Entre tantas voces acalladas por el asesinato y la tortura, Ictus hablaba y denunciaba. Su sistema de trabajo no era distinto al que comentamos: improvisaciones para lograr una trama y caracteres en torno a temas socialmente importantes. Autores destacados daban el acabado final y quizá contribuían a mejorar la forma de las obras. Así tuvieron a Sergio Vodanovic, a Donoso y a Marco Antonio de la Parra, entre otros.

Si algo pudiera objetarse al sistema, sería la lentitud con que se llega a la meta. Empezar por la idea y no por la trama, es un poquito colocar los bueyes detrás de la carreta. En verdad el germen dinámico de las obras son las historias a contar, las tramas. Y en ellas el autor encuentra ideas inevitables, temas que corresponderán a su compromiso social personal y que, partiendo de la trama, llegarán a formular mensajes complejos, importantes. Forzar una idea abstracta para que encarne en una historia amena, que valga la pena contar, no es fácil. En eso creo que radique parte de la parsimonia creativa de los grupos. Y no ha faltado el exceso de teoría, que ése sí en verdad tulle y deja mudos a los creadores.

También ocurre que el talento no es democrático. No todo el mundo puede contribuir con ideas del mismo calibre, ni sugerencias artísticas del mismo nivel. Astutamente minimizando en apariencia sus funciones, está siempre el director, que a menudo finge también como autor en forma más enérgica que el grupo. Es comprensible el fastidio de todo artista con una tradición heredada, y el deseo de renovarla. Estos cambios de énfasis en los elementos creativos de la escena nos han dado, a partir de los años 50, un medio siglo de esplendores teatrales. Grandes directores, creadores absolutos, como Peter Brook y Arianne Mnouchkine, Peter Stein y Patrice Cherau, entre otros. Grandes grupos excepcionales como los mencionados. También la dramaturgia individual tuvo su voz, y surgieron algunos de los mayores genios del siglo.

Lo que todos estos inquietos y furiosos profetas de la escena fueron encontrando era, simplemente, lo que ya existía. Toda obra de teatro es una creación colectiva cuando el telón se levanta, todas tienen en equilibrio a un director, un autor de texto (individual o múltiple), actores y organizadores de los elementos visuales. Pretender la tiranía de alguno de ellos puede, momentáneamente, resultar renovador y brillante. Pero a fin de cuentas, triunfará siempre el equilibrio. En la fusión de todos los elementos, es donde encontramos la emoción pura, fulminante, del teatro.



## EL INEXORABLE CONTRAPESO DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN EL TEATRO PUERTORRIQUEÑO

JOSÉ LUIS RAMOS ESCOBAR / Puerto Rico

Decía el líder nacionalista puertorriqueño Pedro Albizu Campos: "Me dediqué a la política porque nací en un país esclavizado. De haber nacido en un país libre, hubiera dedicado mi vida a las artes, a las ciencias...". Es decir que uno adquiere unas responsabilidades y unos compromisos a partir del lugar y el tiempo en que uno nace. Claro que dichas responsabilidades y compromisos se honran en la medida que uno desarrolla una conciencia de identificación con el destino final de su país. Si eso es cierto para los que se involucran en la vida política del país, resulta apabullante para los que escribimos y mucho más demolidor si nuestra escritura es dramática. Debido al contacto directo entre espectadores y la obra que el teatro exige y provee, la escritura dramática tiene una repercusión inmediata, aunque por lo mismo más perecedera, en el receptor resulte inevitable para el escritor dramático. Ese contexto puede confluir de manera decisiva en la estructuración de la obra, adquiriendo un papel preponderante frente a los demás elementos intertextuales y extratextuales. A menudo se exige que dicho contexto sea el elemento definidor de la obra dramática y lo que es peor, uno mismo llega a autocensurarse cuando nuestro imaginario deambula por senderos que se bifurcan lejos de la realidad contextual.

Esta situación parece anacrónica en estos tiempos de la deconstrucción y el posmodernismo. Ya muchos doblan campanas por la muerte de los nacionalismos y proclaman, con aires de neoliberalismo trasnochado, que vivimos en la famosa aldea global en la que la historia ha llegado a su fin, convirtiendo a las identidades nacionales en fósiles de épocas pretéritas. Claro que en el caso de Puerto Rico, la propia situación política del país es anacrónica. ¿Quién podría imaginarse que en el comienzo de un nuevo milenio todavía existiese una colonia como la nuestra y lo que es aún más sorprendente, que existan seres como un conocido legislador que proclama que es ciudadano estadounidense residente en Puerto Rico y que si residiera en Texas, sería tejano y si residiese en SALT Lake City, sería un hijo de la gran Utah? La particularidad del estatus político y el controvertible estado anímico y emocional de los puertorriqueños es la razón para que todavía la identidad sea un problema ineludible para los escritores puertorriqueños.

Desde la invasión norteamericana hace 104 años, y de manera particular desde la imposición de la ciudadanía estadounidense en 1917, se inició en nuestro país un proceso político, económico y social que ha alterado nuestro concepto de nación y por ende, nuestro concepto de identidad nacional. La esquizofrenia entre nacionalidad y ciudadanía (nacionales puertorriqueños, ciudadanos estadounidenses) nos ha llevado a situaciones que bordean lo ridículo, como ejemplifica la propaganda que sectores del país desarrollaron para demostrar que San Juan es la ciudad más antigua de los Estados Unidos. O peor aún que un centro de salud de la ciudad capital se denomine como San

Juan Wellness Center, y a la policía de la ciudad de Guaynabo se le llame Guaynabo City Police. Frente a esta situación, nuestra escritura dramática se ve impelida a tomar partido, a comprometerse con la afirmación de una nacionalidad y una identidad perseguidas. Las diversas posturas ante el problema del futuro de la nación y de nuestra identidad se nos filtran en las situaciones familiares que planteamos, en la psicología de nuestros personajes y hasta en la concepción dramática misma. Cada vez que me propongo escribir una obra, por la provocación de un recuerdo, de una imagen o de una melodía, trato de evitar caer en el tema de la identidad nacional porque después de todo, uno sólo es lo que es y nadie puede discutirlo, pero el contrapeso de la realidad política del país me devuelve al suelo, igual que hace el contrapeso con el telón de boca en el teatro. En una ocasión se me pidió que escribiera una obra sobre un pirata del siglo XIX y gustoso accedí porque el aura de leyenda que rodeaba a Roberto Cofresi y Ramírez de Arellano me hacía apetecible zambullirme en la literatura romántica y crear un nuevo exponente de la *Canción del Pirata* de José de Espronceda y del eterno rebelde preconizado por los "escritores del crepúsculo", como se llamaron a sí mismos los románticos. Sin embargo, tan pronto me puse a investigar la vida de Cofresi noté que la trampa estaba tendida: Roberto había sido capturado por la acción conjunta de los ejércitos de España y Estados Unidos. Un signo de interrogación se me colgó de los párpados y ya no pude resistirme al inexorable conflicto ideológico.

Sin llegar a los extremos del dramaturgo puertorriqueño René Marqués, quien declaró que en los escritos puertorriqueños no debería aparecer ningún personaje extranjero, excepto aquellos que afectasen nuestra situación política, mis obras han gravitado hacia el problema nacional y nuestra identidad, aun a pesar de esfuerzos conscientes por buscar nuevas posibilidades dramáticas. Si una noticia sobre un jefe mafioso del condado del Bronx en la ciudad de Nueva York me llamaba la atención por su evidente personalidad contradictoria, y me impulsaba a investigar la mentalidad del delincuente, pronto me descubría en el mismo callejón sin salida: el individuo era puertorriqueño y su comportamiento estaba íntimamente ligado a su ser y a su identidad esquizofrénica. Si una melodía de Chico Buarque me subyugaba por la rica parábola que significaba la llegada de una nave espacial a un pueblo, la disposición del pueblo de entregarle todo al recién llegado no era otra cosa que nuestra sumisión ante el poder imperial. Y si me perdía por los acordes de un pianista extraviado que terminó tocando en un bar vetusto a pesar de haber soñado con ser concertista, un dichoso soldado que entra al bar me devuelve de lleno a la inevitable realidad de mi Puerto Rico, país que ha aportado la mayor cantidad porcentual de soldados para las guerras de los Estados Unidos. ¿Qué hacer ante tal contrapeso que me impedía tomar vuelo?

Decidí tomar el toro por los cuernos. Tenía que hacerme un exorcismo. Así que cuando en 1998 la actriz puertorriqueña Idalia Pérez Garay me propuso que escribiera una obra que ella había soñado y cuyo título sería **Puertorriqueños** no lo dudé ni un instante. Tenía que salir de la encerrona, así que me metí hasta los codos en el problema de la identidad, de los vaivenes de nuestro pueblo en esos 100 años de colonialismo estadounidense, de las contradicciones que arrastramos, y escribí la obra, aunque le varié el título para pasar de la afirmación rotunda de Puertorriqueños a la encrucijada que plantea la admiración interrogante: ¿Puertorriqueños? Para vencer al contrapeso nada mejor que añadir más peso. Claro que al sumergirme en las aguas profundas de la identidad nacional traté de evitar las corrientes traicioneras que proponen una identidad nacional monolítica y estática. Por el contrario, exploré con fruición los diversos estratos del ser puertorriqueño, el discurso dominante construido en virtud de una identidad tradicional basada en los criterios de raza, lengua y religión, la ineludible realidad de tener casi la mitad de la población que se ha formado en otro idioma y a partir de nuevos esquemas culturales en los Estados Unidos, los retos que supone la estratificación social para dicha identidad y las enormes contradicciones que exhibe el comportamiento de los puertorriqueños a través del tiempo. Por eso le añadí al título un signo de admiración al inicio y uno de interrogación al final, **¿Puertorriqueños?**, como representación iconográfica de la inquietante propuesta de la obra, plural, múltiple, plurivalente y evidentemente paradójica. Tanto fue así, que al terminar una de las representaciones, se me acercaron varios compañeros universitarios, partidarios incondicionales de un nacionalismo acrítico, para señalarme que el final era insatisfactorio en la medida en que no planteaba las formas de llegar a la batalla final por nuestra nacionalidad y se contentaba con plasmar imágenes, hermosas por cierto, que emanaban de la incertidumbre y la indecisión. Otra vez la realidad hundía a la imaginación con sus exigencias y sometía al escenario a los dictámenes de la lucha política.

No sé que pasará en el futuro, pero espero que el estreno de **¿Puertorriqueños?** y su publicación en 2001 me haya servido de despojo, y evocando a las fuerzas telúricas de mi tierra, afro-indo-hispanoamericanas, pueda seguir buscando nuevas posibilidades dramáticas, sin que el contrapeso de la identidad me mantenga atado a la realidad cotidiana de mi país. O quizás tenga que esperar a que la situación política del país se resuelva definitivamente para que a mi escritura dramática no se le exija (ni me lo exija yo mismo) que refleje las luchas por decantar al ser nacional de la turbulencia imperial. O tal vez no haya salida y quede condenado al vaivén de la historia, ya resucitada un 11 de septiembre, al igual que el telón sube y baja en un movimiento de eterno retorno gracias a o por culpa del dichoso contrapeso.



Gonzalo Marull

# Nuevos autores para un "nuevo teatro"

*Entre los nuevos dramaturgos argentinos, el cordobés Gonzalo Marull y el tucumano Martín Giner están desarrollando una fuerte actividad en sus provincias. El primero sigue los pasos del director Paco Giménez y el segundo encuentra en el absurdo su gran fuente de inspiración.*

GUSTAVO PAEZ / desde Capital Federal

Cuando en 2001 se estrenó en Córdoba **Yo maté a Mozart?** de Gonzalo Marull se produjeron dos acontecimientos interesantes. Por un lado, ese 'adolescente' de 28 años que hasta entonces se venía dedicando a la iluminación se subía al escenario –además de autor, dirigió el espectáculo e interpretó uno de los roles– y por otro comenzó a instalarse con fuerza la figura del joven dramaturgo. A lo largo de estos años Gonzalo Marull siguió escribiendo. Estrenó, con dirección de Cipriano Argüello Pitt, "Tantalegría" a comienzos de 2002, sobre finales del mismo año el autor dirigió **La gran fleitas** y actualmente, también con dirección de Argüello Pitt, se prepara para estrenar **Quinotos al rum**.

"Arribo a la actividad teatral a los 18 años –cuenta Gonzalo Marull– cuando, siendo un *golden boy* de colegio religioso, defraudo a directivos y familiares y me inscribo en la carrera de teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Mi único contacto anterior con el arte se basaba en la lectura de novelas y ocupar butacas en todos los cines cordobeses. Trabajaba también en una empresa de iluminación (que iluminaba todo menos teatro). Esta tarea me marcó dentro de la actividad teatral. Todos me llamaban para que les *cuelgue* las luces. Por suerte tomo contacto con Ada Frontini (la mejor directora de fotografía que conozco) y ella me enseñó a entender el *diseño* y a la vez me introdujo en el mundo del cine. Puedo decir que fui un iluminador joven que trataba bien a todos los artistas. Ponia la energía adolescente en el trabajo y esto hizo que, durante 5 años, diseñara, montara y operara en más de cinco obras de teatro por mes. Entonces, mi interés secreto era, algún día, poder dirigir una obra".

Marull reconoce entre los maestros que lo formaron a Alfredo Fidani, pero también destaca que hay un tipo de teatro que siempre lo movilizó notablemente, el de Paco Giménez y su grupo La Cochera. Ha visto casi toda la producción de esa compañía y recién ahora se anima a conversar con Giménez sobre su trabajo. "No podría decir concretamente qué es lo que me apasiona del teatro de Paco, pero sí estoy convencido de que me influyó en mis procesos creativos. Tal vez en la parte caótica de mi trabajo".

## LOS COMIENZOS DEL AUTOR

Su arribo a la dramaturgia –según el actor, autor y director– es "prácticamente orgánico". Unos amigos le pidieron que escribiera diez minutos de algo que habían improvisado y así surgió **Yo maté a Mozart?** Se trata de un drama familiar en el que se mezclan la cotidianeidad de tres mujeres con la pasión, la sexualidad y el desenfreno propios de una hija adolescente que despierta al amor. Así, elementos de la tradición se cruzarán con la vitalidad y el desparpajo de esa joven. El resultado es un material que únicamente podrá adquirir verdadera trascendencia cuando se lleve a escena. Marull escribe, fundamentalmente, para el escenario. Ahí sus personajes adquieren su verdadera dimensión. "No me preocupan tanto los argumentos –dice el creador–. Me gusta hacer hablar a los personajes, si éstos son familias, curas o ranas, es indistinto".

En **Tantalegría** el tema es la violencia cotidiana. Un grupo de gente aparece en un salón en el que ha sucedido una fiesta. Allí asoma una mujer –María– que ha matado a un hombre. Pero no es la que desencadena el conflicto. Por el contrario, su verdadera historia se conoce al final. En la obra lo que más importa es conocer la realidad de cada uno de los personajes y cómo ellos van escondiendo sus miedos, sus angustias, en la alegría, en la fiesta. Seres de este tiempo que conviven con la violencia cotidiana y a los que parecería no importarles que ella exista. María dice en el final de la pieza: "Perdón no he dejado de hablar, es que acabo de matar a una persona. Matar es algo que uno nunca se plantea como objetivo de vida, privar a otro de... yo soy María, como la Virgen... ¿Qué coincidencia, no? Me gustaría irme a Mendoza. Allí hacen buenos vinos, eso dicen; o a Mar del Plata por los ricos alfajores, ¿alguno quiere acompañarme? Mañana será otro día. Creo que todo se ha terminado, no me ata nada, mañana empiezo de cero. Voy a pedir un deseo. A partir de mañana quiero ser feliz. Si, eso quiero. Mañana puede ser un gran día, así me lo voy a plantear. Duro con él. Mañana. Yo llegué en... Yo. Mañana".

En **La gran fleitas**, obra a la que el autor cataloga como "grosería argentina en cinco escenas", tres hombres muestran su masculinidad y durante buena parte de la pieza las



Escena de «Yo maté a Mozart?»

referencias al sexo son moneda corriente. En parte podría leerse como una pieza pornográfica, pero por momentos tiene tanta ingenuidad, tanta recurrencia a los juegos de palabras de los adolescentes en relación con el tema, que termina resultando un drama que solo expone la cotidianeidad de esos seres, aburridos, en las sierras cordobesas.

Por último, en **Quinotos al rum**, su último texto, se impone con una historia de amigos dentro de un departamento. Como en materiales anteriores vuelve a los juegos de palabras, a referencias que hacen al mundo infantil y adolescente, toma fragmentos de canciones banales y las pone en boca de sus personajes.

El teatro de Gonzalo Marull es sumamente provocador. El autor se nutre de sus vivencias personales y observa críticamente a la sociedad cordobesa en la que vive y la lleva a escena fragmentadamente. Un personaje, una conducta, una frase escuchada al pasar, sirve para llevarlo a sus textos y potenciar así un estilo dramático con el que le gusta jugar. Es muy caótico, es cierto, pero también sumamente vital.

# “Escribo por el placer morboso de ver mis temores”

*El tucumano Martín Giner es uno de los jóvenes dramaturgos más destacados de la provincia. El año pasado, con su obra **Terapia** ganó la Fiesta Provincial de Teatro y hasta recibió propuestas para ponerla en otras provincias. Sus textos ya circulan por Mendoza y Buenos Aires.*

LUCIANO NÚÑEZ/ desde Tucumán

Que un nutrido grupo de espectadores espere con interés el próximo estreno de Martín Giner, un joven dramaturgo de 27 años que gusta cortar él mismo las entradas en la boletería para espiar los rostros de su público, habla de un crecimiento en ciernes en el teatro tucumano que no es aislado, y tampoco casual. Todo surgió después de que su obra **Terapia**, que ganó la Fiesta Provincial en Tucumán el año pasado, se mantuviera en cartel por siete meses con notable éxito y excelentes críticas, y de que el absurdo que explora en sus textos (que apelan a lo cotidiano), haya resultado más que interesante para la redefinición que se vive en el teatro local.

Nacido en Tres Arroyos, provincia de Buenos Aires, Giner llegó a Tucumán a los 12 años. Admirador de Fontanarrosa y de los relatos de Ray Bradbury, comenzó escribiendo cuentos. Pero en una Iglesia Evangélica, a los 13 años, descubrió la fascinación que le producía poder ver lo que escribía cuando representaba sus *sketches* con su hermana, después de la ceremonia religiosa.

- **¿Por qué elegiste la dramaturgia como forma de expresión?**

- El teatro es más vivo. Cuando le das un cuento a otro no sabés cómo se lo imagina, pero el teatro tiene esa magia de entregar una imagen acabada, además me gusta ver la expresión de la gente. Empecé en un espacio ideal: un grupo reducido que más o menos me conocía. Escribía mis cositas y probaba, era fantástico.

- **¿Cuál fue tu conexión con el mundo de las tablas?**

- El padre de una de las chicas de la Iglesia, Ricardo Podaza, daba talleres de teatro y ahí comencé, como a los 15 años. Por ese entonces había escrito una parodia basada en una historia clásica: un hada y un príncipe convertido en sapo, pero después los príncipes convertidos en sapo aparecieron en masa. Hacíamos funciones en los colegios y nos fue bien. En esa época el teatro era como un juego.

- **¿Por qué te orientás hacia el absurdo?**

- Porque me divierte, es como una lupa. Podés tomar lo cotidiano, eso que se transforma en algo invisible y que hacés automáticamente. Saco una pequeña secuencia de eso y trato de transformarla en algo enorme y divertido.

- **¿Sólo te dedicás a escribir comedias?**

- La comedia está desvalorizada porque lo que se ha popularizado es sólo un tipo de comedia que es la que vemos en películas pop o series televisivas que son de terror, y obras que prefiero callar. Para mí la comedia va mucho más allá, es para dedicarle una investigación que llevaría toda una vida. Quiero hacer eso, porque tiene tantos niveles, tanta sustancia y tantos valores.

Además, desde Woody Allen a Alfredo Casero, el espectro es amplísimo.

Para este joven descaradamente tímido y de profundos ojos azules que amaba las clases de latín durante su paso por la Facultad de Letras, y al que ahora sólo le restan algunas materias para egresar de la Facultad de Artes con el título de Licenciado, el teatro como forma de expresión, es una charla. “Es verle la cara al tipo en la butaca, conocer su reacción. Me gusta ver los rostros de la gente que va a ver mis obras. Ver de qué se ríen, que los emociona”.

- **¿Por qué no actúas?**

- Porque me tiento cuando miro al público (risas). Me gusta el público como personas individuales. Es más, me gustaría saber sus nombres. Porque cada uno se ríe diferente. Es fantástico observar la expresión de la gente no sólo cuando se ríe, sino cuando se sorprende.

- **¿En qué tipo de emociones te gusta bucear?**

- En el miedo. No es que me guste, sino que ahí pongo mis miedos. La mayoría de mis personajes son personas alienadas, que están fuera de la norma. Todos temen la falta de aceptación. A veces te sentís alienado como argentino, como tucumano. Siento que no encajo con el mundo, ni con el resto de las profesiones. Pasé una secundaria difícil.

- **¿Podés hablar de eso?**

- Era introvertido, no me conectaba con nadie, no tenía amigos, pero eso me ayudó mucho a la hora de escribir. Rozaba lo autista (risas).

- **¿Escribís para exorcizar tus miedos?**

- No, ese miedo es parte de mí, si lo pierdo cambio como persona. Creo que no escribo para superar mis miedos, sino por el placer morboso de ver mis temores y que otra gente los vea. Cuando mirás el rostro de las personas, ves si se están conectando con lo que decís, si tienen tu temor.

- **¿No te sentís expuesto?**

- Vulnerable, pero se disfruta.

- **¿Cómo ves el teatro en esta época en la que estás produciendo?**

- Es una época fabulosa porque el teatro en Tucumán está creciendo, cambiando y estamos rodeados de circunstancias que tienen mucho valor y que no podemos dejar pasar.

Estoy investigando y descubriendo qué otras cosas me ofrece la comedia, quiero hacer algo más oscuro, jugar con personajes que tengan un poco más de carga, que sean más humanos. Es interesante reírse de un personaje común que puede llegar a ser cruel.

- **¿Creés que todos conservamos algo de perversión?**

- A veces eso asoma demasiado. Es increíble pero a partir de diciembre de 2001 se empezó a ver más. Nos quejamos

de la corrupción de los de arriba, pero el almacenero y el vecino también cuando pueden, te estafan. Si mirás bien la mayoría de la gente tiene sus pequeños egoísmos, porque no tuvieron oportunidad de ser más grandes.

- **Es una visión muy pesimista para una comedia**

- Pero de ahí sale también. Estoy tratando de reflejar esa cosa oscura que me rodea. No se puede decir que ese personaje sea totalmente malo, pero si le ponemos la lupa lo vemos.

Martín Giner antes estrenó **La Verdad del eférico** y, además de la exitosa **Terapia**, sobre un paciente que alucina ver a su madre todo el tiempo y un psicoanalista que no se queda atrás con sus patologías, estrenó el año pasado **El tramitante**, y tiene terminadas cinco obras que escribió como todas, con lapicera del otro lado de fotocopias en desuso. Entre otras están: **Verduras imaginarias** (estrenada en Mendoza), **De personajes y otra gente** (dirigida nada menos que por el fallecido Oscar Quiroga en un ciclo de teatro semimontado), **Quien mató a mister Wilson, el pavo y todo los demás**, y **La curiosidad mató al gato, tres gendarmes, seis bomberos y una señora que pasaba por ahí** (sí, así es de largo el título).

- **¿Qué te dijo Quiroga cuando leyó tus textos?**

- Leyó **Personajes**, que es una de mis primeras obras, dijo que estaba buena. Me alentó y me dio a entender que estaba empezando, y fue un halago porque él la dirigió.

Enérgico y apasionado para el diálogo, Giner se mantiene siempre cauteloso, como en un archivo escrupulosamente ordenado escruta las respuestas. Agita las manos como si estuviera explicando cómo se desarma un motor, pero de quien habla es de sus personajes, y de cómo es hacer teatro en el interior. “Amo Tucumán, me iría sólo para aprender y volver. Considero que me ha dado mucho. Es uno de los mejores lugares para hacer teatro. Sin condiciones ideales, ofrece demasiado. Teníamos a gente como Quiroga (por Oscar), tenemos gente como Juan Tríbulo, Rafael Nofal y Leonardo Goloboff que en otros lugares no están a fácil alcance. Por otro lado, se tiene un *relativo* fácil acceso a salas. Lo que también tenemos son todas las dificultades. Nada está servido, y eso nos hace forzar el ingenio.

- **Una definición de tu trabajo**

- No tengo nada definido, creo que lo mejor es eso. Sé para dónde voy, pero no me preocupo por definirlo. Tengo siempre una página en blanco para escribir. De lo que estoy seguro es que voy a seguir escribiendo aunque tenga que vender seguros.



# “Me conmueven los silencios, lo pequeño, los climas, lo sensible”

Escenas de «Temperley»

ALEJANDRO CRUZ / desde Capital Federal

Hoy tiene entre manos la puesta de **Panorama desde el puente**, de Arthur Miller, en la emblemática sala Martín Coronado, del Teatro San Martín. O sea, casi un símbolo del *haber llegado*. Pero tampoco hay que creérsela y, básicamente él, no se la cree. Porque a partir de **La espuma**, Luciano Suardi, de él se trata, fue construyendo un espacio en el panorama de la escena local desde donde poder contar sus historias. «Estoy un poco sorprendido porque fui llegando a la dirección como de costado. Recordemos que la primera experiencia fue **La espuma** que duraba 13 minutos. Luego volví de una beca en los Estados Unidos y retomamos ese trabajo y le agregamos unos 10 minutos. Con eso nos presentamos en el Festival del Rojas, luego en el Centro Cultural Recoleta y al año recién se me ocurrió hacer **Teresa R.** Pero en aquel momento mis trabajos de dirección se daban a partir de los huecos que me dejaba mi labor como actor. La cosa me fue superando...», reconoce en medio de una extensa y relajada charla de café.

Y como *la cosa* lo fue superando un día, Kive Staiff, director del Complejo Teatral de Buenos Aires, lo llamó para montar **Los derechos de la salud**, de Florencio Sánchez; y recientemente, el mismo Staiff volvió a convocarlo para dirigir **Panorama desde el puente**. «Nunca presenté ningún proyecto al San Martín. De pronto, la gente me comenzó a devolver una mirada sobre un Suardi director que todavía hoy me sorprende», apunta casi tímido.

Vale aclarar que Luciano no es un tipo de poses. Por lo cual, cuando dice «todavía me sorprende», hay que creerle. No queda otra. «Y ahora voy a la sala Martín Coronado, que es un monstruo», acota entre asustado y con típicos ojos de nene con chiche nuevo.

Su último trabajo de dirección fue **Temperley**, una elogiadísima puesta que formaba parte del ciclo Biodrama, que dirige Vivi Tellas. La misma Tellas lo había llamado para presentar hace unas temporadas un montaje basado en el Museo Tecnológico que formó parte del ciclo Proyecto Museos, que tenía lugar en el Rojas. Con ella, ya hace muchos años, Luciano hizo un taller en el que un grupo de directores trabajaba con actores para

una puesta teatral basada en la obra de un pintor argentino. Suardi se anotó como actor porque le interesaba trabajar con Tellas pero, cuando comenzó la repartija de roles, se le acercó Vivi y le dijo, entre preguntando y afirmando: “Vos vas a dirigir, ¿no?”.

Ahora, en perspectiva, ahí parece ser que comenzó la trayectoria como director de Luciano Suardi, una de las voces más inquietantes del teatro actual.

A partir de ese primer trabajito, la cosa se fue encadenando y, como afirma el dicho, “una cosa lleva a la otra”. “Supongo que como doy clases de teatro desde hace tiempo, como desde hace años preparamos las famosas muestras de fin de año, quizás ahí se explique mi llegada a la dirección. De todos modos, cuando Kive me llamó la primera vez sabía que si bien él no había visto **Teresa R.**, le habían hablado muy bien de ese montaje. Pero esa vez era para hacer algo en el Regio, una sala más chica y menos expuesta que la Martín Coronado, del San Martín...”, dice como tomando aire para la puesta en la que se encuentra en el típico tire y afloje con Kive para el armado del elenco. Por lo pronto, ya se anotó dos fichas ganadoras: como en sus últimos trabajos, junto a él estarán el iluminador Gonzalo Córdova y la escenógrafa Oria Puppo. Todo un logro.

“Escalonada y paulatinamente he hecho todo lo que quería hacer. Tampoco te voy a negar que cuando comencé a tomarle el gusto a la dirección en algún lugar me decía que quería trabajar en el San Martín. Como cuando estudiaba teatro y veía obras en el San Martín y, luego de la función, me quedaba en el hall viendo a los actores salir por la puertita del fondo y me decía: ‘Yo quiero salir por esa puerta’. Imaginate, tenía veintipico de años y ni soñaba con hacer televisión, el parámetro era otro”, recuerda.

## LA PUERTITA DEL SR. SUARDI

Un día, una noche se dio cuenta de que él estaba saliendo por esa puerta del inmenso hall del San Martín que da a la avenida Corrientes. “Yo pensaba que a partir de eso la vida te cambiaba, pero las cosas no cambian como cuando las soñás”.

Luciano Suardi

Entre los nuevos directores del teatro porteño se destaca Luciano Suardi. Este actor rosarino, formado en la escuela de Alejandra Boero, apuesta en todos sus montajes a contar historias muy sensibles y no les tiene miedo a los clásicos. En esta temporada dirigirá **Panorama desde el puente** de Arthur Miller, en el Teatro San Martín.



FOTOS: GENTILEZA COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

Sin duda los sueños tienen otra identidad, otro despliegue del imaginario. Aunque, convengamos, que por el entorno de aquella salida por la puertita del hall tenía todas a su favor, como en el mejor programa de tele en el que cumplen tus fantasías. Entiéndase bien: la primera vez que salió de esa famosa puertita fue integrando el elenco de **Ricardo III**, de Shakespeare, según puesta de Agustín Alezzo y protagonizada por Alfredo Alcón. O sea, ¿qué más se le podrá pedir? «Tenía todo pero fue un espectáculo absolutamente fallido. De todos modos, hasta tenía una escena solito con Alfredo», recuerda otra vez poniendo la cara de nene con el mejor, más caro y más grande chiche.

Al sueño de salir por esa puertita hubo otro anterior: el de venirse a vivir a Buenos Aires. «En Rosario no había nada –cuenta–. Allá hacía teatro desde los quince años pero pasaban pocas cosas. Hay escuelas pero si tenés pensado venirte a Buenos Aires te tenés que venir de movida a estudiar acá porque cuando salís de la escuela ya tenés una red, conociste gente, algo en el medio te metiste».

#### DE ROSARIO AL ANDAMIO

Una vez en Buenos Aires, se puso a estudiar con Alejandra Boero que, quizás por prejuicios, poco tiene que ver con el lenguaje que maneja el nuevo teatro argentino del cual, probablemente sin quererlo, él es uno de los representantes. «Creo que hago lo que hago porque tuve esa formación. Me metí en la escuela de Alejandra porque mi madre me hablaba de ella, porque había visto cosas suyas en Rosario que me gustaron. Pero no sé, tenía 18 años... En ese momento no te podía hablar de estilo ni de nada. De todas maneras hay algo que sigo defendiendo y es el trabajo con el texto. Creo que en ese punto hay un problema con cierta generación de actores en relación con el texto clásico. Y a mí me gusta trabajar con los autores clásicos; es importante. Podés cambiarle la mirada pero es importante trabajar, meterse con Chejov, con Pinter, con Lorca... Eso lo sigo defendiendo».

#### - ¿Volviste a Rosario con algún trabajo tuyo?

- Hace muchos años, con un espectáculo de Mónica Cabrera que presentamos en el teatro de Empleados de Comercio, que es la sala donde trabajaba cuando vivía en Rosario. Pero me quedé pensando en otra cosa: fijate que cuando me gano la Beca Antorchas para estudiar afuera decido irme a la escuela de Strasberg, en Nueva York. Sin duda quería seguir estudiando en esa línea. Y no porque quisiera convertirme en un actor del Método, nada de eso. Sin embargo, entrené dos años ahí.

#### - ¿Cuándo o cómo te diste cuenta de que había otro lenguaje que te inquietaba?

- Ahora puedo analizar lo que hice y me doy cuenta de que mi trabajo tiene determinado sello. Hace tiempo leí en la revista *Funámbulos* una nota sobre el neo-realismo y decía que **La espuma** había sentado determinadas bases. No sé si estoy de acuerdo porque con esto de clasificar entran cosas a la misma bolsa que no tienen nada que ver, pero sí es cierto que estaba trabajando en cierta forma realista cuando el resto estaba haciendo otra cosa. Me gusta contar historias. Primero porque me conmueven, después porque me gusta tratar de ver cuáles son los mecanismos para que el espectador también se conmueva. Eso es lo que me interesa del teatro. Y es cierto que cuando monté **Teresa R.** nuestra generación no estaba contando historias o, si lo hacían, no las entendía. También me empecé a dar cuenta de que me conmovía lo pequeño, los silencios, los climas, lo sensible. Y ahí hay una cuestión de gustos, de personalidad; no hay que darle más vueltas.

Luciano Suardi no le dio más vueltas y se largó a hacer. Tanto que desde esta entrevista, diciembre 2002, muchas cosas cambiaron. Ahora mismo anda en Alemania cumpliendo la segunda parte de una beca. Todo pinta como una buena historia de esas que a él tanto lo apasionan pero, como en toda buena trama, la tensión de lo pendiente, la frustración en puerta se convierten en un elemento vital para sostener la atención. «¿Sabés cuál es mi problema con la dirección? Que no me están llamando para actuar», reflexiona el actor peleándose con el director.

#### HISTORIA DE INMIGRANTES

«Amparo está sentada en su sillón de una plaza. Su cabeza descansa hacia un costado. Suena a lo lejos una música irreconocible. Algo parecido al dolor. La tarde cae sobre los muebles y los muebles caen sobre el piso. Amparo está bordeando los años que transforman las facciones en muecas permanentes».

La Amparo de ficción es la protagonista de **Temperley**. Amparo de carne y hueso vive justamente en Temperley. En realidad se llama de otra forma pero en la ficción recreada por Alejandro Tantanian y Luciano Suardi, decidieron llamarla así. Por cosas ligadas al azar, Amparo se transformó en una de las protagonistas de una vibrante página de Biodrama, ciclo creado por Vivi Tellas para el Teatro Sarmiento de Buenos Aires, en el cual un director debe elegir a una persona argentina viva y, junto a un autor, transformar su historia en material dramático.

Amparo llegó en barco de España con infinidad de sueños. Por esas cosas de la vida se instaló en Temperley, suburbio de Buenos Aires. Como a todos, muchas cosas se les escurrieron de los dedos como algo naturalmente lógico, naturalmente trágico y vital. Y si a lo largo de los años vio crecer a su familia, su bienestar económico y su sentido de la esperanza, también la misma vida se llevó a su hijo Antonio, quien encontró la muerte con tres caramelos Sugus en el bolsillo. «Pensar que se los prohibía porque le sacaban caries», masculla ella sin encontrar respuesta. «Los muertos dejan las cosas en la tierra cuando se van. Pero no es justo, no es justo que dejen madres», se dice mamá Amparo.

La abuela Matilde tenía la cara llena de arrugas. «¿Ves esto? ¿Ves todo esto? –preguntaba– esto que ustedes llaman bolsas... ¿Sabés qué es? ¿Sabés qué tengo acá? Debajo de cada pedacito de piel hay un recuerdo de mi tierra. Acá en el ojo derecho. Y a cada recuerdo de mi tierra yo le sumo uno de esta tierra, y los de esta tierra están acá en mi ojo izquierdo. No son bolsas, entonces: son cajas de recuerdos». Y en la caja/casa de los recuerdos construida en el escenario del Teatro Sarmiento, cada palabra rebotaba, quedaba girando en busca de un viento de esos que limpian el horizonte y nos hacen ver el día de nuevo, la luz. La misma luz, la misma claridad que aportaban los exquisitos trabajos de Marta Lubos, Stella Galazzi y Fabiana Falcón. Tres actrices con un universo sensible tan profundo como la misma Amparo, los caramelos Sugus, la dirección de Suardi o las cajas de recuerdos de la abuela Matilde.

# EXPERIMENTA 5 TEATRO

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE GRUPOS

Una nueva edición de Experimenta tuvo lugar en la ciudad de Rosario. El encuentro internacional de grupos, que anualmente organiza El Rayo Misterioso, contó con una programación integrada por grupos de Italia, España, Austria, Ecuador y la Argentina. Se destacó también la actividad que promovió una fuerte reflexión sobre el hecho teatral contemporáneo.

JULIO CEJAS / desde Rosario

«El Fantasma de la Opera» (Francia)



«Rojo» (Rosario-Argentina)



«Machina Napoli» (Rosario-Argentina)

Desde hace cinco años Rosario es sede del único Encuentro teatral que posiciona a la ciudad en el calendario internacional de las artes escénicas.

A diferencia de otras ciudades argentinas como Buenos Aires o Córdoba, cuyas autoridades han entendido la importancia de estos emprendimientos dentro del desarrollo cultural: en Rosario, el espacio del Encuentro Internacional de Grupos, llamado Experimenta, es una idea concebida y sostenida por el Grupo Laboratorio de Teatro El rayo misterioso.

Este año el tradicional Encuentro, *estrenó sus pantalones largos*, logrando una madurez que se evidenció tanto en la programación como en la calidad de los talleres y en el protagonismo que alcanzaron los espacios destinados al intercambio y a la reflexión sobre los diferentes aspectos del hecho teatral.

A pesar de que todavía mucha gente de esta ciudad, pareciera no haber tomado conciencia de la trascendencia de una movida que viene alcanzando el reconocimiento dentro y fuera del país, la gente de El rayo sigue empeñada en sostener uno de sus mejores logros: Experimenta.

Único en su tipo, el Encuentro perfeccionó en esta oportunidad uno de sus lemas principales: "El intercambio de grupos de teatro profesionales de diferentes naciones, que desarrollan en su trabajo un criterio innovador, de búsqueda y exigencia estética".

Por muchas razones esta quinta edición marca un punto de inflexión en la dinámica de un Encuentro que estuvo a punto de no concretarse y que terminó convirtiéndose en uno de los más ricos y productivos hasta la fecha.

Todavía siguen flotando en nuestras retinas las bellas imágenes generadas por el Grupo Taun Taun Teatroa, de Bergara, dignos representantes de ese variado abanico de estéticas que nos han regalado en años anteriores, los talentosos teatrístas del País Vasco.

De alguna manera **Kont Arte**, sirvió de trampolín para que nos sedujera el mundo del escritor catalán Joan Brossa, maravillosamente retratado por Iñaki Mata, Itsaso Azkarate y Karlos Odriozola. Un espectáculo que se apropia de diversas técnicas escénicas para motivar al espectador e introducirlo en un universo onírico, algo así como una gran cebolla que no termina de abrir sus mágicas capas frente a nuestros ojos.

Los directores Itsaso Azkarate y Karlos Odriozola del Taun Taun, se apropiaron del universo de Brossa para dignificarlo con una puesta que, por momentos, invita a recorrer una onírica galería donde lo mágico conecta con la ternura y el humor.

Otra propuesta que impactó fuertemente fue **Sgórbypark**, esa especie de *comic* futurista con fuerte contenido ideológico que presentaron los italianos de la Fabrica del Vento, de Brescia. Es la historia de dos seres expuestos a los experimentos más terribles, abandonados a su suerte en una especie de parque de diversiones de monstruosidades humanas.

Los actores Laura Mantovi y Davide Fumagalli fueron los responsables de recrear este itinerario tan riesgoso, basándose en un demoleedor despliegue corporal que atrapó al público y al resto de los participantes.

Los austríacos del Birte Brudermann Theater Cie., plantearon un verdadero tratado filosófico en **Mond(e)**, un trabajo que aborda la problemática entre la ciencia, los secretos de la existencia humana y la inocencia de la niñez. Un cruce de distintas estéticas que se nutre tanto de las iconografías asiáticas tradicionales como de la pintura de James Ensors y de la técnica del Butoh. Un espectáculo que recurre a los gestos, la danza y a una teatralidad que se apoya en la relación dramática entre actores y objetos escénicos.

La Compagnia delle Vigne intentó poner en escena una versión del **El Fantasma de la Opera**, de Gaston Leroux, que más allá del gran despliegue visual y actoral, no se sostuvo por la imposibilidad de una síntesis dramática.



«Tantalegría» (Córdoba-Argentina)



«Amor-tiguando» (Ecuador)



«Kont Arte» (España)

Este fenómeno pudo observarse también en la obra **Amor-tiguando** del grupo ecuatoriano Sarao, que comenzó con un interesante desarrollo y con la intención de acercar el lenguaje del teatro-danza a un público más amplio, pero el engolosinamiento de su director y coreógrafo principal más la extensión de las escenas, acabó con la concentración y la voluntad de los espectadores.

### PROGRAMA NACIONAL

Ese problema generó también desniveles de dramaturgia en la desopilante **Tangocidio**, de Los Cómicos de la Luz, de Río Gallegos, basada en la obra **Metatango** del chileno Marco Antonio de la Parra.

De Buenos Aires llegó el Grupo Ojucuro y su versión tan *iluminada* de la clásica **La isla desierta**, de Roberto Arlt, es otro de los trabajos que sorprendió al público y a la crítica.

Un elenco integrado por cinco actores, de los cuales tres son no videntes, retrabajaron aquella técnica que conocimos en Córdoba, con **Caramelo de limón**, de Ricardo Sued, en la cual en un ámbito totalmente oscuro el espectador escucha el texto mientras recibe una serie de sensaciones que afectan sus otros sentidos.

La producción nacional demostró que el fenómeno de la renovación escénica y la búsqueda intensiva de una dramaturgia que crece a partir de la mirada cada vez más incisiva de actores y directores, no es sólo patrimonio de los teatreros porteños.

Como muestra se podría mencionar **El Murmullo** del Grupo Circulo de Tiza, obra que había representado a San Juan en la Fiesta Nacional del Teatro de 2001 y que llegó al Experimenta con un elenco renovado, bajo la dirección de Juan Carlos Carta.

Esas dos especies de "litófagas" sanjuaninas, petrificadas en sus sillas de barrio, son el símbolo patético de una comunidad que permaneció impasible frente a la desaparición y el exterminio de una generación que predicó justamente la movilización frente a las injusticias sociales.

Otro grupo emblemático de Córdoba, La Gorda, heredero de la estética de La Cochera, presentó uno de los trabajos de mayor rigor estético e ideológico: **Tantalegría**, bajo la dirección de Cipriano Argüello Pitt.

El mundo aparece concentrado en un salón de baile, es un lugar de tránsito apropiado para el ritual que enmascara de alegría las pequeñas tragedias cotidianas.

Una verdadera metáfora de ese burdel en el que se convirtió un país atravesado por la crisis y la corrupción, angustiosamente obligado a reír espasmódicamente al ritmo engañoso de la fatídica expresión: "¡Está todo bien!".

Una de las muestras teatrales más acabadas que vimos en los últimos años, reflejo del alto nivel alcanzado por el grupo La Gorda, que viene experimentando desde 1994 y que se fusiona con la dramaturgia de un joven autor, Gonzalo Marull.

Impecable labor actoral de Rubén Gutiérrez, Gabriel Muzzio, Soledad Oviedo, Rafael Rodríguez, Melina Passadore y el mismo Cipriano Argüello Pitt.

### GRUPOS LOCALES

El Ciclo de Teatro de Rosario, mostró en una sola jornada, cuatro de los mejores productos de una ciudad que se presentó con 58 espectáculos en la Fiesta Provincial de Teatro, que selecciona a los mejores elencos de la provincia de Santa Fe que pretenden participar de la Fiesta Nacional del Teatro.

**Mujeres Oscuras** del Grupo Punto O, que dirige Ricardo Arias, fue uno de los trabajos más sólidos a la hora de reposicionar la experimentación pensando en un público más amplio.

En esta misma línea, la obra **Mabel**, dirigida por Marcelo Díaz, buceó en la resignificación de una estética de la cotidianeidad a partir de una fuerte presencia actoral que sostiene plenamente esta búsqueda.

Seisenpunto, uno de los grupos más antiguos de la ciudad en el rubro teatro-danza, ratificó con **Rojo**: el profesionalismo de sus integrantes, en un verdadero tratado acerca de la pasional obra creada y dirigida por Diego Ullúa.

Finalmente el Grupo Par 5 Producciones, dirigido por Sabatino Palma, completó la programación local con **1989, por cuatro días rotos**, en un intento poético por dar cuenta del amor en "tiempos de cólera".

Mención especial para los anfitriones que se presentaron con su último trabajo: **Machina Napoli**, una exhaustiva investigación acerca del fenómeno de la inmigración italiana, bajo la lupa kantoriana de El rayo misterioso.

Una vez más la familia aparece como nudo que estructura las relaciones enfermas de una sociedad alienada; una vez más el autoritarismo, la promiscuidad y las pasiones fatalmente canalizadas en un verdadero fresco desmitificador de los que vinieron a "hacer América".

### ESPACIOS DE REFLEXIÓN

Experimenta volvió a contar este año con la presencia del destacado director porteño Rubens Correa quien se refirió, en una extensa charla, al emblemático ciclo Teatro Abierto y su rol de resistencia contra la dictadura militar.

Por su parte la profesora e investigadora local, Clide Tello, trazó una semblanza del teatro rosarino desde sus comienzos hasta la fecha.

Entre los invitados especiales, se encontraba una figura destacada a nivel internacional, el mexicano Nicolás Núñez, discípulo y colaborador del maestro Jerzy Grotowski, quien dictó el Seminario **El teatro de las fuentes y el camino del taller de investigación teatral**.

Por su parte, Gustavo Schraier, productor artístico y ejecutivo, proveniente de Buenos Aires, planteó la problemática de la producción en **Acerca de un laboratorio de producción teatral**.

Una vez más, Experimenta volvió a ratificar su preocupación por diferenciarse del resto de los festivales internacionales, y agrandó los habituales espacios de reflexión acerca del hecho teatral. El Encuentro de Críticos Teatrales, convocó este año a periodistas de Buenos Aires como Carlos Pacheco, del diario **La Nación** y la revista **Picadero**; Leonor Soria de la Agencia Télam; el investigador Jorge Dubatti; Beatriz Molinari de **La Voz del Interior**, de Córdoba; Ruth Juliet Wikler de Nueva York, y a los rosarinos Miguel Pasarini (diario **El Ciudadano**), Leonel Giacometto (revista **El vecino**) quienes junto a este cronista de **Rosario 12**, debatieron acerca de las relaciones entre los teatreros y la crítica.

El rol de la crítica, más allá de las publicaciones periodísticas, volvió a desarrollarse con más fuerza en los tradicionales desmontajes que sirven a los creadores para evaluar los diferentes alcances de sus propuestas.

De hecho el Taller de Crítica dictado por el periodista Miguel Passarini y el autor de este informe, constituyó un hecho poco común en una ciudad en la que la mayoría de los teatreros no siempre confían en el verdadero aporte de la crítica dentro del proceso creativo.

Este año, los organizadores volvieron a ratificar su preocupación por establecer lazos con otros organizadores de encuentros, en una interesante jornada que reunió a directores de festivales de teatro nacionales e internacionales. Estuvieron presentes, Luis Mueckay, director del Festival Internacional de Artes Escénicas de Guayaquil (Ecuador); Albemara Araujo, Director del Festival Recife Do Teatro Nacional (Brasil); Martha Cañete, de la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Buenos Aires); Teresita Guardia, responsable del Festival de Teatro Experimental Víctor García (Tucumán); Carlos Owens, director de Al Borde, Festival Nacional de Teatro Off de Mar del Plata y Aldo El-Jatib-Amato, director del Experimenta Teatro.

Otro de los aciertos indiscutibles de Experimenta es posibilitar una muestra completa del trabajo de cada uno de los elencos participantes, que va más allá de la obra representada.

El dictado de talleres a cargo de los integrantes de los grupos es un acercamiento a la búsqueda particular y permite conocer las técnicas y los abordajes puestos en juego en cada una de las puestas que se presentan.

Este año, el Teatro El rayo misterioso superó las marcas anteriores, profundizando un Encuentro que amplió la programación local y extendió su oferta teatral a cuatro salas de teatro de Rosario que se adherieron para ofrecer funciones simultáneas de algunos espectáculos internacionales.

Año tras año, el grupo que dirige Aldo El-Jatib sigue demostrando que es capaz de asimilar las críticas y los cuestionamientos de un entorno local que no comprende todavía la magnitud de un emprendimiento que se consolida, a pesar de las incertidumbres de una economía que conspira contra su realización.



# Obras de la Pasión: representar lo sagrado ante una audiencia profana

*Moses y el Pastor* es el nombre de la primera obra de teatro de la cultura iraní a la que tuvo acceso el público que asistió a la tercera edición del Festival Internacional de Teatro Mercosur de Córdoba. El terceto que dirige Kazem Nazari, actual director del Departamento de Arte de la Universidad Islámica Azad, de Irán, en la meseta central de Arak, se propone como la avanzada de un teatro que busca la confrontación con los públicos occidentales, dentro de un movimiento de artistas e intelectuales que apuestan por la secularización de una sociedad que, hasta la caída del Sha Reza Pahlevi, tenía fluidas y fructíferas relaciones con el teatro occidental.



Kazem Nazari, Muhamaad Aref y Gossem Taheri son un terceto de investigadores responsables de la interpretación de **Moses y el Pastor**, texto que integra las llamadas Obras de la Pasión, cuya tradición es anterior al comienzo de la civilización cristiana en Occidente y que, en este caso particular, refiere los sucesos y viscosidades de la masacre del Imán Hossein y su ejército a manos de los enemigos iraquíes liderados por el jefe militar Yazis en el sitio de Moharram, en el 680 a.C.

El grupo y la obra habían sido anunciados para la edición 2001 del Festival Internacional de Teatro Mercosur pero el atentado, semanas antes, a la Torres Gemelas de Nueva York y la insondable política exterior del Estado argentino que les negó la visa de ingreso al país por portación de nacionalidad, hicieron que recién un año más tarde los tres iraníes pudieran transponer las fronteras materiales, expresión ésta que va más allá de una alusión irónica: fue una constatación cotidiana de las miradas arquetípicas y los prejuicios profundos que imponen los medios de comunicación globalizados de las que, quien esto escribe, fue testigo privilegiada en su condición de traductora del grupo.

De allí que, cuando Nazari y Gossem Taheri —a su vez director del Departamento de Literatura Inglesa de la misma universidad— participaron del Foro de Directores del Festival, se ocuparon no sólo de presentar una monografía que explica el origen y las características socio-culturales de las Obras de la Pasión sino que —en total concordancia con el interés del foro de indagar en las relaciones entre teatro y política— hicieron de éste una plataforma contraria al discurso único citando al filósofo alemán Jurgen Habermas cuando éste define la función de la Justicia en la sociedad contemporánea como el mecanismo de “darle voz a aquellos que no tienen voz”.

No fue el único sesgo político de la presentación iraní ya que éste también puede leerse en la elección de una obra de la pasión que habla de los enfrentamientos milenarios entre las hoy naciones de Irán e Irak y en la recordación de que el actual territorio iraní es aquel que en los libros de Historia se conoce como la Media Luna de la Tierra Fértil, cuna de las tres religiones basadas en un libro sagrado: el Islam, el Judaísmo y el Cristianismo.

A esto hay que sumar la lectura de una breve carta firmada por el rector de la Universidad de Azad, Mehrdad Navabakhsh, quien con “mis mejores deseos (...), quiero mencionar que las oportunidades teatrales construyen la comunicación entre las naciones, la esperanza de paz y desarrollo y la confianza en la capacidad humana de crear que anida en todos los artistas. El teatro otorga el poder de distinguir entre el Bien y el Mal (porque) una de las formas para sobrevivir que tienen los pueblos del mundo es compartir la felicidad y el dolor para que éste último sea menor, porque el dolor del Hombre no puede disminuirse a menos que se lo comparta”.

#### TEATRO Y POLÍTICA

Las relaciones de la ex Persia con el teatro occidental eran fecundas y este país contaba con uno de los festivales internacionales más importantes, el de Shiraz, del cual la emperatriz Farah Diba era madrina y al que asistiera el tucumano Víctor García a fines de los años 60. Pero esas

relaciones se perdieron luego del derrocamiento, en 1978, del sanguinario sha Reza Pahlevi por la Revolución de los Ayatolhas, encabezada por Jomeini, máxima autoridad de la religión chiita y surgida de la ciudad universitaria de Qom, distante 70 kilómetros de la capital Teherán.

Hay que aclarar aquí que resulta imposible hablar del estado de situación del teatro iraní contemporáneo sin que política y religión no intervengan, como resulta imposible hablar del teatro argentino contemporáneo sin que la política y sus tensiones, las sucesivas dictaduras y el Terrorismo de Estado irrumpen en su moldeado.

Kazem Nazari, en su condición de director de la escuela de Arte de la Universidad de Azad, es uno de los responsables de rearticular las relaciones entre el teatro iraní y el occidental, posibilidad que se abrió recién después de la guerra Irán-Irak, de la sucesión de Jomeini por el actual presidente Kamenei y de la presión de la sociedad civil iraní, cuya representación artística más notoria de los últimos años ha sido un cine de excelente factura.

Para Nazari, son precisamente “el cine, la computación y otras tecnologías” los que provocan el resurgimiento de las artes escénicas que, en la actualidad se topan con “una serie de métodos, directores y diseñadores de escena encargados de reformar las ideas y las últimas experiencias del siglo XX”. Se comprende entonces que este investigador y su grupo eligieran para presentar “las llamadas Obras de la Pasión que servirán para introducir al público occidental en la historia del teatro de Irán” ya que éstas son las más populares en su país.

“Para entender los elementos de las Obras de la Pasión como tipos de textos, formas y métodos de representación, las posiciones de la dirección, el elenco y los diseñadores del espacio escénico, abrimos una investigación sobre sus orígenes para encontrar evidencias útiles de esa forma histórica” —sostiene Nazari y agrega que:— “se basaron siempre en creencias populares y religiosas y sus personajes. De allí que para los espectadores, hablar de Obras de la Pasión opere como un sistema dentro del cual se sabe que se hablará de las brutalidades y problemas sufridos por nuestro Profeta. Las acciones y situaciones a representar serán siempre asociadas con canciones de duelo y luto que expresan el sentido del drama mientras que la narración de historias religiosas da forma al resto de los elementos de la representación”.

Mientras las canciones de luto son antiquísimas y conservan un estilo tradicional asimilable a las salmodias occidentales, la narración y las acciones transcurren dentro de un espacio circular que los actores nunca traspasarán. Por el contrario, el recorrido de los personajes Moses y el Pastor (de Almas, Mahoma) será siempre dentro de este círculo y —alternativamente, según sea a favor de las agujas del reloj o en su contra— la caminata expresará un espacio territorial a recorrer o el transcurrir del tiempo porque, en palabras de Nazari, “el arte de las Obras de la Pasión se caracteriza por la revolución del tiempo, el espacio y las circunstancias que suceden a vista de los espectadores, quienes están obligados a imaginar lo que no ven y crear un puente entre la realidad y lo que subyace de las concepciones originales de representación hasta el momento mismo de asistir a la representación”.

La distancia con el teatro occidental puede ser considerada mucha o poca dependiendo si se la piensa respecto de quién sea el observador y qué observe: si por un lado, estas Obras de la Pasión podrían ser leídas como los primeros autos sacramentales o con codificaciones fijas que recuerdan más a las tradiciones japonesa o india, por el otro, la noción de tiempo y espacio que establece Nazari tiene mucho más que ver con las expresiones teatrales contemporáneas emparentadas con la performance o con cierto tipo de teatro de las imágenes, donde la distancia que media entre el texto codificado y el texto espectacular es abismal y sólo puede ser recorrida por un espectador entrenado en este tipo de dramaturgia que, en el caso iraní, es un “arte que fue pasando de boca en boca, es decir que durante muchísimas generaciones su supervivencia se debió a la transmisión oral”, según comentó Nazari.

#### LA REPRESENTACIÓN

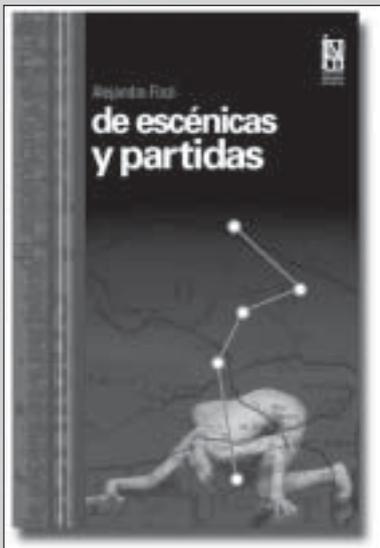
“En este tipo de obras, alguien llamado director es responsable de todas las tareas y del grupo que las va a representar, debe controlar los textos y corregirlos, y cada uno de los elementos que las integran tienen unas características que lo obligan a ser una suerte de detective profesional para conservar e interpretar sistemáticamente los roles; para que estos elementos puedan narrar las aventuras hace falta una estructura legal y una regla rítmica, de forma tal que cada etapa contiene símbolos y colores de poderosa apelación a la imaginación del espectador”, despliega el director quien, sin embargo, reconoce que tanto intérpretes como espectadores están entrenados desde su infancia en el conocimiento de unos códigos fijados en algún momento a partir de la tradición oral, “una suerte de partitura que establece la carga simbólica de los movimientos que verdaderamente suceden sobre escena”.

No sólo los movimientos dan cuenta de quién es quien en un momento dado del relato. Los colores de los vestuarios definen tanto la personalidad —o sus cambios— del personaje como su posición relativa dentro de la sociedad que la obra retrata: del blanco al negro, del verde al rojo o al amarillo o diversas combinaciones de los mismos.

Nazari agrega algunos datos no menos interesantes: “Por supuesto, la representación en las cortes exigía de equipamientos gloriosos y espacios escénicos de completo tono aristocrático pero, definitivamente, cuando se trata de representaciones populares, los espacios que históricamente se seleccionaban eran las mezquitas o lugares de duelo como los cementerios en donde los espectadores armaban un círculo dentro del cual transcurriría la representación. Dentro de dicho círculo —asimilable al espacio escénico— apenas había una mesa y algunos bancos para los intérpretes mientras que la audiencia tenía la posibilidad de tirar adentro bollos de papel para demostrar su aprobación o reprobación al conocimiento de los lenguajes y capacidades de comunicación de los intérpretes. Dado que la abstracción es uno de los pilares de estas representaciones, cuando los espectadores tienen la posibilidad de ingresar con su imaginación dentro de este espacio (abstracto respecto de un supuesto naturalismo de la historia a ser narrada) pueden comprender el origen de los métodos y estilos y, finalmente, su simbolismo”, concluye.

# NUEVAS PUBLICACIONES

del instituto Nacional del Teatro



Escribo para la escena, sabiendo todo lo que ella puede hacer, pero proponiéndole todo lo que ella no puede hacer. Todo lo que no puede resolver sino, tal vez, desde su precariedad constitutiva. Una precariedad que va más allá de las carencias de nuestros montajes. Una precariedad que es sinónimo de lenguaje inesperado, siempre distinto. Como esas carencias no son estructurales, son fundantes, no busco con mi escritura un acuerdo y una complicidad con los otros discursos escénicos, sino ponerlos en aprietos, desafiarlos.

Esto es lo que exploro desde *Viejos Hospitales*: una teatralidad abierta a soluciones escénicas diferentes, profundamente libres en el corazón de un puñado de palabras.

Creo, o por lo menos es lo que persigo con mi escritura, deba resignarse, en nombre de lo que se da en llamar "la especificidad del texto dramático", sus posibilidades literarias, su

condición de obra portadora de una historia que, desde lugares disímiles, pueda cautivar a un lector de la misma manera en que va a atrapar al espectador. Esa condición de la palabra teatral es, para mí, poética, esto es, solitaria, siempre a punto de partir. La palabra que elige partir, entonces, porque nada tiene que hacer entre los discursos racionales, domésticos o masivos. Con esa palabra construyo mi ficción. Mi ficción que ya no es un pacto con la moneda de la credibilidad sino que, cuando la luna abre los ojos para que la noche en la Patagonia no se ahogue, se pregunta, una y otra vez, si es cierto que es imposible decir lo real.

**Alejandro Finzi**

"Pedro Asquini fue mi primer maestro de teatro, allá por 1960, cuando Nuevo Teatro –que él dirigía junto con Alejandra Boero–, estaba en la calle Corrientes. Siempre digo que mucho de lo que yo hago en un escenario se lo debo al maestro Asquini, sobre todo lo relacionado con la libre expresión de los gestos y el manejo del cuerpo en el escenario.

Con prolija minuciosidad recuerdo cómo me entrenó para el personaje del "burgués" de la obra *El Cuadro* de Ionesco, en 1966, que luego repetí, en 1982, con Julio Tahier. Fue de las mejores interpretaciones que hice sobre un escenario. El espíritu circense de la obra me lo inculcó de inmediato.

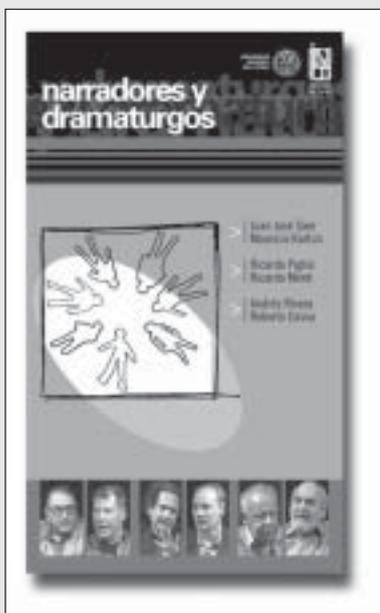
Otro aspecto fundamental en Asquini era su línea ideológica –su coherencia intelectual– su artesanía, su rigor y su pasión por el teatro. Eso me lo supo transmitir y todo eso lo mamé del Maestro.

A veces nos encontramos y siempre lo veo con el mismo amor y con la misma energía pasional con el teatro que cuando lo conocí allá por el 60.

He tenido muchos maestros en mi vida, pero considero que Pedro Asquini fue mi iniciador y mi maestro en ese viaje tan maravilloso que es ser actor.

Gracias Pedro por el rigor de su enseñanza".

**Eduardo Pavlovsky**



Todos escriben. Todos cuentan una historia. Unos bajo la forma del cuento o la novela y otros bajo la forma del texto dramático. La idea fue que unos y otros hablaran de lo suyo y de lo ajeno, que dejaran entrever qué los aproxima y qué los distancia.

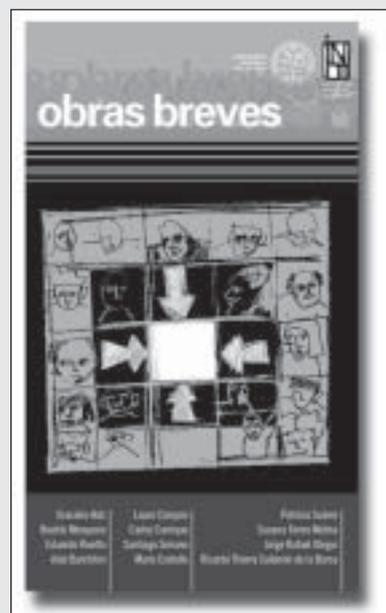
El logro, que los narradores (Saer, Piglia, Rivera) hablen del teatro y que los autores (Kartun, Monti, Cossa) hablen de la otra literatura.

En estos diálogos que se realizaron en tres jornadas en el Teatro del Pueblo y en el Teatro Nacional Cervantes, la participación de la gente también se sumó a este modo de reflexionar sobre el viejo oficio del teatro y su relación con el mundo de las letras.

**Miguel Russo, Jorge Ricci**

Este volumen está integrado por las piezas que ganaron el 4º Concurso Nacional de Obras de Teatro, organizado por el Instituto Nacional del Teatro, en 2001, en homenaje a Teatro Abierto. El jurado estuvo integrado por los autores Jorge Accame, Alberto Drago y Carlos Pais.

Así como en 1981 las obras breves de Teatro Abierto mostraron, metafóricamente, aspectos de una dura realidad social y política, veinte años después, estos textos que se editan hacen también referencia a una Argentina en crisis.



# Una apuesta a la integración regional



**JOSE MARIA PAOLANTONIO, Director Ejecutivo del INT**

El año pasado tuve oportunidad de visitar el Paracultural de la Selva, un espacio de producción teatral que funciona en Puerto Iguazú, Misiones, y que subsidia el Instituto Nacional del Teatro. Los directores de la sala me comentaron que habían tomado contacto con creadores de Foz do Iguazú y tenían la intención de fortalecer esos vínculos. Así nació la idea de realizar un proyecto institucional con formato de festival. El Consejo de Dirección del INT aceptó la propuesta y ese proyecto comenzó a tomar carnadura conceptual. Se transformó en el **Festival de las Tres Fronteras**.

La realización de esta actividad está íntimamente ligada a una elaboración más compleja que implica una especie de secuencia en el tiempo, dentro del desarrollo del INT. Ahora puedo afirmar que el Instituto cumplió una etapa muy importante durante estos 5 años de trayectoria, que por otro lado fue absolutamente necesaria. El INT tuvo que expandirse, juntar los pedazos de desarrollo teatral que había en las distintas ciudades del país, vincularlos y promover el mismo crecimiento en donde había poco o nada de teatro.

En este camino de reconocimiento, inventariando la actividad teatral nacional hubo que crear un mecanismo, un sistema de relaciones federal, interprovincial e interregional. Todo esto hizo que las prioridades y los objetivos fundamentales estuvieran volcados más hacia adentro que hacia fuera.

Este proceso, indudablemente, ha tenido y tiene sentido porque las zonas de desarrollo eran Capital Federal, algunas ciudades del Litoral y del Centro del país, pero la gran masa geográfica humana de la Argentina estaba desvinculada. Hoy siento que esa etapa de integración nacional está cumplida. No quiero afirmar con esto que esté satisfecho. En primera instancia se puede decir que

el INT es una organización federal real con redes entramadas, eficientes y con proyectos de desarrollo, de fomento en todo el país que están dando sus importantes frutos. Esto puede comprobarse en las innumerables giras que realizan los grupos o en la misma Fiesta Nacional del Teatro.

Cubierta esta etapa se abre otra instancia: expandir nuestra política de trabajo hacia fuera. De esta manera los grupos van a completar su crecimiento, su labor y hasta van a encontrar posibilidades de generar nuevos mercados laborales, además de conectarse con otras culturas y otras corrientes estéticas.

Nos pareció que lo más importante era relacionarse con los vecinos territoriales, con una matriz latinoamericana y dentro de esto teníamos un mecanismo previo ya articulado que era el MERCOSUR.

El **Festival de las Tres Fronteras** se concretará en ese punto en el que precisamente los tres países – Argentina, Brasil y Paraguay– se encuentran. Un punto geográfico, una marca con poco o mal prestigio, conocido como una zona de actividades ilícitas. Sin embargo en esa zona vive gente, que desarrolla importantes actividades culturales. Lo que nos interesa es que Puerto Iguazú, Foz do Iguazú y Ciudad del Este se encuentren para iluminar esa región oscura y oculta.

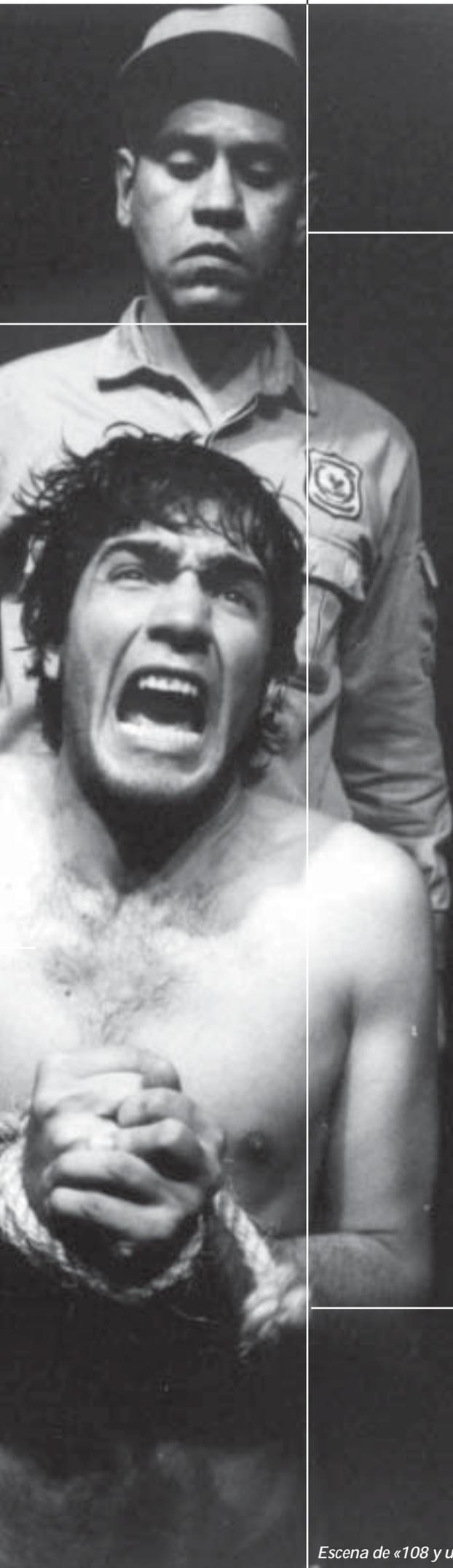
Esta es una zona también históricamente importante, en la que la tarea jesuítica fue muy grande y dio un sentido cultural muy fuerte. Hay mucho trabajo elaborado sobre eso –el camino de los Jesuitas– fundamentalmente en instituciones universitarias. Esto también apareció como necesidad de recuperación porque, en definitiva, este proyecto busca recuperar una región, con todos sus valores.

Es ésta además una acción de integración, con toda la problemática que implica la integración física y cultural. Porque cuando se conforma la comisión que organiza el Festival, de la que participan delegados brasileros y paraguayos, cuando dejamos de lado las formulaciones teóricas para pasar a los hechos, ahí asoman dificultades concretas. Hay tres lenguas juntas, tres culturas diferentes, tres estados de desarrollo socioeconómico. Y en esto estamos trabajando en este momento.

El **Festival de las Tres Fronteras** empieza a ser el epílogo de lo que podría ser el programa general de festivales de fronteras que a partir de esta experiencia está formulando el Instituto Nacional del Teatro. La idea es desarrollar un plan de trabajo que vincule nuestro teatro con el de los países vecinos. Mientras que el **Festival de las Tres Fronteras** se realizará entre el 2 y el 7 de mayo, en junio se concretará el **Festival de la Puna** cuya programación estará integrada por espectáculos del Norte de la Argentina, Chile, Bolivia y Perú. También se ha pensado realizar el **Festival del Fin del Mundo** que integrará el Sur de Argentina y Chile y el **Festival del Río de la Plata** que conectará la cultura de Buenos Aires con la de Montevideo.

En todos los casos, simultáneamente con las muestras de espectáculos, se organizarán foros que analizarán dos aspectos, el de legislación, que posibilitará comparar las legislaciones de los países que participen de los festivales, y otro que analice el tema dramaturgia porque entendemos que de esa manera se promoverá el desarrollo de la obra teatral. La intención también es trabajar una dramaturgia regional, no como una vuelta al pasado, sino como una afirmación de la propia identidad.

De última a eso apuntan estos proyectos: a revelar y afirmar las verdaderas identidades.



ARGENTINA-BRASIL-PARAGUAY

# Cruce teatral en Puerto Iguazú

CARLOS PACHECO / desde Capital Federal

De las diversas reuniones que fueron dando forma al **Festival de las Tres Fronteras**, que se realizará entre el 2 y el 7 de mayo en Puerto Iguazú, participaron, junto a los argentinos (José María Paolantonio, Héctor Tealdi, Miryam Strat, Luis Andrada y Marcelo Castillo), representantes de Brasil y el Paraguay. En algún momento también se agregaron artistas uruguayos, ya que este país formará parte de la programación en carácter de invitado.

El teatro brasileiro estuvo representado por Nitis Jacon, directora y gestora teatral, desde hace muchos años responsable del Festival de Londrina, una de las expresiones más fuertes que en esa materia tiene la actividad escénica de Brasil y que ha conquistado un merecido reconocimiento internacional. Actualmente Jacon es además, Presidente de la Red de Productores Independientes de Arte Contemporáneo del Mercosur y, a pedido del gobernador del Estado de Paraná, Roberto Requizo, es Directora Presidente del Centro Cultural Teatro Guaira, de Curitiba. Desde este último cargo viene impulsando un fuerte proyecto –“la Paranización”, así lo llama– que busca fortalecer la cultura de Paraná.

Profunda conocedora del teatro de América Latina siempre en su Festival de Londrina busca integrar a los teatros del continente.

“Hablar del Mercosur –dice Nitis Jacon– impone tomar conciencia de la existencia de un bloque regional pero que está más relacionado con acuerdos comerciales. Su abordaje se hace, generalmente, desde la economía y la política. Se habla mucho de los países, de los pueblos, pero creo que para que verdaderamente se produzca la integración entre esos pueblos es necesario tomar muy en cuenta la cuestión cultural. El trabajo cultural es el que posibilita por un lado, identificar nuestros orígenes comunes, nuestras historias y por otro confrontar las diferencias, aprender a respetar las diversidades, las creencias, las costumbres. La idea de un bloque impone la necesidad de constituir una identidad. Eso es lo que quería José Martí. Mi deseo es que esto pueda llevarse a cabo”.

Escena de «108 y un quemado» (Paraguay)



Escena de «Romeo y Julieta» (Brasil)



Escena de «Matar» (Argentina)

En este sentido el gobierno de Brasil está muy dispuesto a realizar su aporte, no solo porque el Mercosur le importa sino además porque las autoridades gubernamentales de Paraná están priorizando un proyecto de integración e intercambio permanente. "Ese proyecto –destaca Nitis Jacconprivilegia a la cultura como materia esencial en la construcción de una sociedad, de una nación. La cultura también merece tener un proyecto de política pública y esto representa un avance en el Brasil. Nosotros vivimos una realidad que está conformada por la convivencia de diversas realidades culturales. Durante muchos años no se posibilitó el acceso a la cultura y entonces la mayoría de la población ha quedado sometida a una política de entretenimiento, la televisión, que es más próxima y más accesible. Bajo esas referencias las sociedades hacen crisis y entonces se imponen las decisiones políticas. Nuestro proyecto de política pública de cultura es nuestra contribución a este **Festival de las Tres Fronteras** porque creemos en un verdadero bloque regional y somos conscientes de los derechos y deberes de cada país miembro".

**-¿Dentro de esa propuesta cultural que lugar ocupa el teatro?**

-El teatro es un instrumento muy poderoso y a través de él podemos conocer la psicología de los seres humanos. Albert Camus dijo alguna vez que el actor es muy absurdo porque vive varias vidas y la misma vida varias veces. Esto es muy lindo. El teatro es una de las artes más completas y también una de las que más condiciones tiene de actuar socialmente con su lenguaje, con su discurso.

En Brasil la actividad teatral se ha fortalecido en las últimas décadas. Jaccon sostiene que "los grupos han evolucionado muchísimo. Han trabajado distintas tendencias, creado escuelas, han conseguido mejores espacios. Lo más importante es que comenzaron a descubrir su potencial y mejoraron sus propuestas y están siendo muy reconocidos por el público".

Intentando encontrar una cualidad que caracterice hoy al teatro brasileiro Nitis Jaccon destaca dos valores: "el eclec-

tismo y una búsqueda que lleva a lograr una mayor dignificación del trabajo teatral. El teatro brasileiro se nutrió de muchas fuentes, de distintas corrientes y los artistas acabaron tirando todo y encontrando un camino propio. Esto los hace diferentes y a la vez muy ricos".

En el **Festival de las Tres Fronteras** se podrán apreciar las siguientes experiencias:

### PARAGUAY DEJA SU AISLAMIENTO

El Centro Paraguayo de Teatro, una agrupación conformada por actores, técnicos, productores y docentes, representó al Paraguay en las mesas de trabajo que promovieron la organización del **Festival de las Tres Fronteras**, a través de dos de sus miembros, las actrices María Teresa Pereira y Carmen Briano.

El Instituto Nacional del Teatro había tenido un primer contacto con el Centro a mediados del 2002 y aquella reunión derivó no solo en un acuerdo para la realización del Festival sino que el INT posibilitó que el dramaturgo Roberto Cossa dictara en Asunción un seminario sobre dramaturgia.

"Para nosotros fue muy importante que el INT llegara a Paraguay. -destaca Carmen Briano- Sentimos que existíamos, alguien nos daba un lugar. Nuestro país siempre está aislado y es rarísimo porque estamos al lado de todos pero no mantenemos contacto con nadie. Formosa está muy cerquita nuestro, por ejemplo, y sin embargo no nos relacionamos. El seminario de Roberto Cossa tuvo muy buena recepción entre los teatristas paraguayos y eso nos posibilitó comenzar a cruzar experiencias con otra gente y sobre todo a crecer".

Según destacaron las integrantes de CEPATE, el 70% de los creadores que forman parte de esa agrupación poseen una formación bastante empírica y por eso la necesidad de capacitarse o perfeccionarse aparece continuamente. De ahí que también esta posibilidad de confrontación entre grupos que ofrece el **Festival de las Tres Fronteras** re-

sulte un punto de partida importante para lograr un mayor desarrollo de los creadores paraguayos.

"Cuando nos encontramos y hablamos descubrimos que tenemos las mismas ideas, los mismos anhelos para nuestros países. Algunas realidades son diferentes o ciertas costumbres, pero hay necesidades similares y eso nos está posibilitando encontrarnos" dice la actriz María Teresa Pereira, quien enseguida comenta aspectos que hacen a la actividad teatral de su país.

"El año pasado –cuenta– aún con la crisis y los problemas políticos que está viviendo el Paraguay se estrenaron en Asunción 40 espectáculos". Esto sin dudas habla de una fuerte necesidad de los creadores por manifestarse en un territorio en el que, lamentablemente, los condicionamientos son muchos.

Porque según la actriz y directora Carmen Briano, "Nosotros no tenemos un Instituto Nacional del Teatro, como la Argentina, ni una Ley de Mecenazgo, como el Brasil. En Paraguay hay un Fondo Nacional de las Artes con muy pocos recursos y a las empresas no les interesa el teatro. Además tenemos muy pocas salas. Hay dos pequeñas salas independientes y solo dos teatros oficiales. Después tenemos los teatros de las embajadas, donde solemos hacer funciones, pero es como si trabajaras en otro país".

En este marco aún la actividad se sostiene y, paradójicamente, se hace cada vez más intensa. Las líneas por las que transita hoy el teatro paraguayo son diversas. A la actividad independiente se están sumando experiencias de teatro comercial con buena convocatoria de público. Y a ellas se agrega toda una corriente de teatro popular, en idioma guaraní.

"Esos espectáculos –cuenta María Teresa Pereira– tienen mucha difusión porque van recorriendo los barrios y las comunidades del interior del país. En un año pueden hacer 180 representaciones. La mayoría de las obras son de autores nacionales y el público se identifica mucho con ellas porque hablan de su idiosincrasia. Los actores además improvisan y se meten con temas muy actuales que refieren lo social y lo político".

El Centro Paraguayo de Teatro organiza anualmente la Semana del Teatro. "Los elencos nacionales hacen sus espectáculos en diversas salas con entrada libre y gratuita –explica Carmen Briano–. En la última edición tuvimos, en algunos espacios, 400 espectadores por función. Invitamos a un grupo cordobés y otro de Buenos Aires y este año queremos repetir la experiencia y hemos invitado además de la Argentina a compañías de Brasil, Uruguay y Venezuela".

Unos de los temas que más interesa a las artistas paraguayas y que tendrá su espacio dentro del **Festival de las Tres Fronteras** es el que corresponde a legislaciones culturales. "Para nosotros será muy importante tomar contacto con legislaciones que ayudan a proteger el trabajo cultural. Conocer esas bases nos posibilitará actualizar nuestra tarea al respecto y hasta buscar la manera de crear las propias", concluye María Teresa Pereira.



/ 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  
REPUBLICA ARGENTINA

Funciones • Talleres • Conferencias • Actividades especiales