

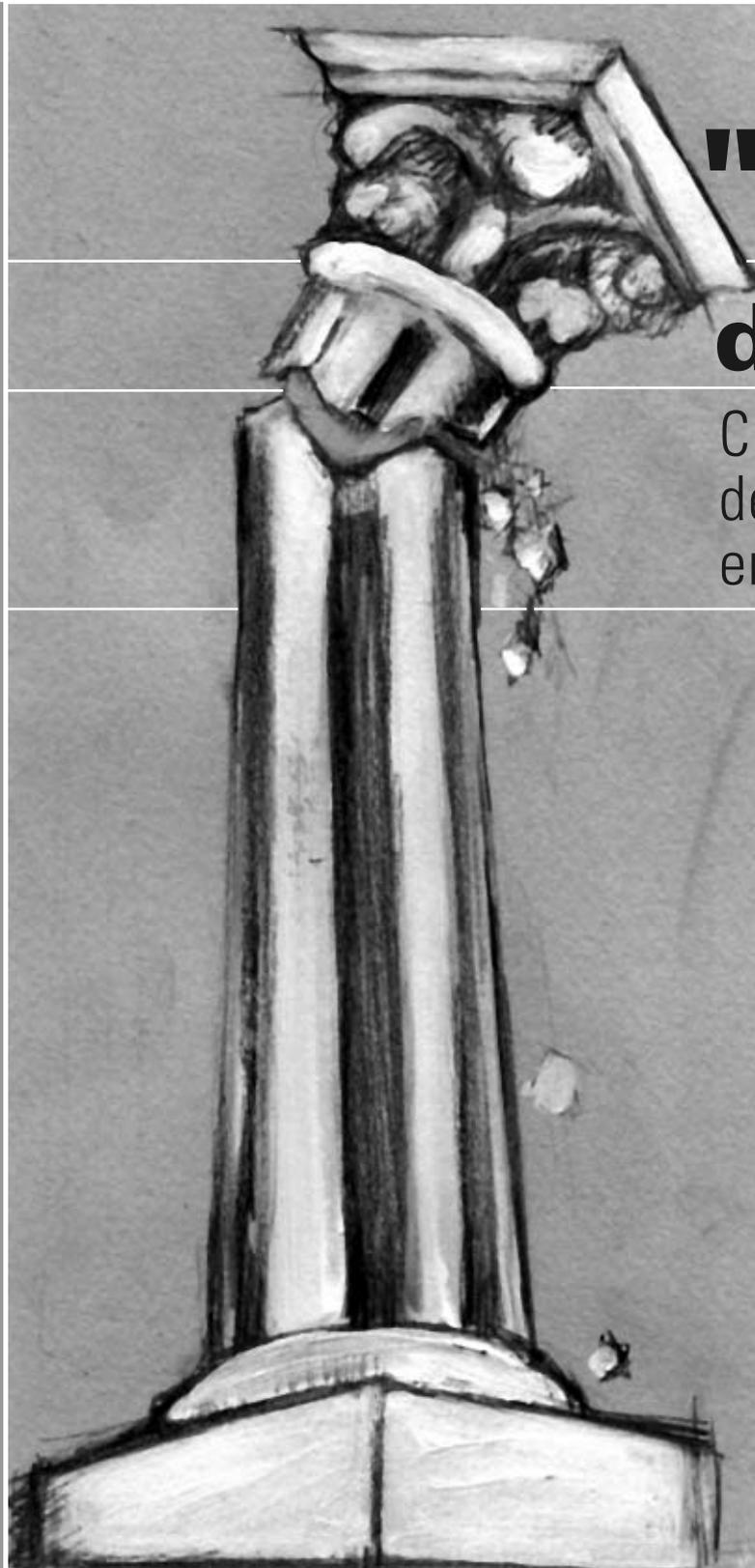


PICADERO



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

69



"El ocaso de los héroes"

Cuando los grandes personajes
desaparecen o son devaluados
en escena

Ricardo Bartis
Vivi Tellas
Paco Giménez

FESTIVALES

Fiesta Nacional del Teatro- Mendoza 2003
I Festival Internacional de las Tres Fronteras
Festival Infantil de Córdoba

LIBROS

Christophe Huysman
(Francia)
Josette Féral
(Canadá)

LAS PARTICULARIDADES DE UN ARTE

Tarkovsky decía que el arte establece una relación de hombre a hombre. Es el poeta que se conecta - no importa los siglos- a mi propio momento existencial. Es el pintor -no importa su técnica- que despierta mi propio imaginario.

El arte trata lo singular y se conecta con la singularidad de mi propio universo. Desde la platea el actor, la situación, la puesta, me implica en virtud de la empatía que crea el arte y me pone en riesgo. No soy un observador alejado sino que participo de la suerte de aquello que está al frente pero crea un paralelismo dentro mío. El artista se arriesga y estoy unido a su destino. Me relajo, río, sufro, me sublevo no por lo que sucede, sino por lo que me sucede. Dialogo. El artista me habla de su existencia y yo respondo con la mía. La universalidad del arte es la igualdad del átomo, la misma composición de la lágrima, el mismo músculo que produce la sonrisa. La sorpresa del arte es revelar lo oculto, lo que existía y que no podíamos o queríamos ver.

La obra de arte es un universo que rueda sobre este universo golpeándolo, reacomodándolo, produciendo efectos mínimos, pero construyendo en su conjunto una reflexión hacia un ideal de existencia. Ionesco decía que el arte, a diferencia de la filosofía que trabaja sobre la oposición de ideas, actúa como complemento. El arte en su conjunto es una estructura donde la aparición de un Shakespeare no eliminó a un Sófocles sino que operan juntos en la construcción de una ética. Cada uno en su pequeño decir está aportando al decir de la humanidad.

Tantos universos rodando nos asustan y se tornan inaprensibles. Entonces lo tipificamos y catalogamos para entender mejor la mate-

ria con la que están hechos, a veces para ir más hondo en su comprensión, sabiendo que, al igual que el hombre, el conocimiento y el misterio se extienden hasta el infinito.

Hablamos, entonces de movimientos, de tendencias, de géneros que nos permiten descansar, en un destello de comprensión, de aquello que nunca termina de comprenderse del todo.

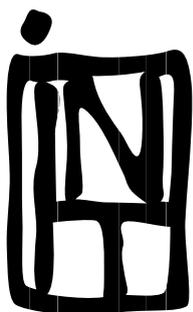
Pero el arte se sacude a sí mismo y rompe los géneros y tipificaciones. Está empeñado en no dejarse encorsetar. Sabe que no se ha llegado al ideal humano y debe seguir construyendo esa ética de la que hablaba Ionesco. Que lo anterior ha sido parte necesaria e imprescindible pero que el misterio es aún grande. Los mimos hablan, los actores callan, los titiriteros se muestran, los bailarines hacen sólo gestos y se mezclan todos no con el ánimo de romper, salvo a sí mismos, sino el de construir y el de ocupar el espacio que aún se ve vacío.

Pensar en una política desde un Instituto, es pensar primero en la condición del arte. No hay medida que se pueda tomar si no se propone responder y potenciar la singularidad. Las políticas deben ir acompañando esas rupturas de las tendencias y los movimientos, sin dejar de pensar en el conjunto, pero produciendo un zoom que proponga una mayor justicia y equidad.

El Instituto Nacional del Teatro tiene aún pocos años de vida. Desde su creación ha intentado dar respuesta a aquello que estaba históricamente relegado. Queda aún contemplar la particularidad de cada hombre de teatro, de cada grupo, de cada sala e intentar acompañarlos en el tiempo y el avance que nunca se detienen.

Rafael Bruza
 Director Ejecutivo
 Instituto Nacional del Teatro

staff



INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
 Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
 Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
 Lic. Torcuato S. F. Di Tella

Subsecretaria de Cultura
 Lic. Magdalena Faillace

Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro
 Sr. Rafael Bruza

Consejo de Dirección
 Héctor Tealdi, Jorge Ricci, Raúl Dargoltz, Alejo Sosa, Oscar E. C. Alippi, Oscar Nemeth, Carlos Catalano, Angel Quintela, Roario Montiel, Marcelo Lacerna, Ariel Molina

AÑO 3 - N°9
 ABRIL / MAYO / JUNIO 2003

PICADERO
 Revista Trimestral del Instituto Nacional del Teatro

Editor Responsable
 Rafael Bruza

Director Periodístico
 Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación
 C. Barnes - A. Robles - J. Barnes

Corrección
 Teresa Calero
 Raquel Weksler
 Elena del Yerro

Fotografías
 Magdalena Viggiani, Rodrigo Fierro, Lina Etchesuri, Adrián Badaracco, Complejo Teatral de Buenos Aires,

Dibujo
 Oscar Grillo Ortiz

Colaboran en este Número

Leila Abba, Diego Altabás, Alejandro Catalán, Alejandro Cruz, Isabel Croce, Graciela de Díaz Araujo, Ana Durán, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Gabriela Halac, Cecilia Hopkins, Federico Irazábal, Klaus Kiewert, Marcelo Padelín, Miguel Pasarini, Nora Lía Sormani, Halima Tahan, Silvia Villegas.

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
 Imprenta del Congreso de la Nación
 Avda. Rivadavia 1864 P.B.
 Tel. 4959-3000 interno 1834/25
 (1033) Capital Federal

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

el personaje

ESE ETERNO DESCONOCIDO

En los últimos años los grandes personajes parecen haber desaparecido de la escena del mundo. Se multiplican los seres anónimos -a veces ni siquiera conocemos sus verdaderas historias-. **Picadero** propone una reflexión sobre este tema, que no sólo abarca un análisis general de la situación, además se analizan tres puestas en escena, dos porteñas y una cordobesa, en la que conocidos personajes emblemáticos pierden algo de su sentido: **Donde más duele**, versión de *Don Juan* de Ricardo Bartís; **La casa de Bernarda Alba**, dirigida por Viviana Tellas e **Intimatum**, de Paco Giménez.

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Capital Federal

Que el teatro contemporáneo es radicalmente diferente al llamado "clásico" pocos lo dudan. Pero al margen de esta afirmación se debería analizar en qué radica esa diferencia, como para comenzar a percibir con un mayor nivel de precisión qué hay de nuevo en este teatro contemporáneo, postmoderno, o simplemente nuevo.

En esta nota intentaremos entender qué ha sucedido con la configuración del personaje, aunque por supuesto comprendemos que no es posible pensarlo de manera aislada al resto del texto, sino más bien en términos de cambios y mutaciones, como un elemento entre muchos otros que se han visto alterados y que obedecen a una nueva forma de ver y pensar el mundo y al sujeto, en este nuevo siglo que recién comienza.

Podemos evaluar esta diferencia desde dos niveles. Uno muy simple, casi de índole sensible, y el otro más complejo, de carácter estructural y poético. Con relación al primero podemos mencionar algunos ejemplos como para que se entienda de manera más acabada cuáles son y en qué consisten estos cambios. Dos aspectos para comenzar: si uno tuviese que enumerar rápidamente nombres de personajes del teatro contemporáneo claramente se encontraría en dificultades. No encontramos aquí ninguna Bernarda (Alba), ningún Romeo (Montesco) ni Julieta (Capuleto), y en la escena local ningún Mateo, ningún Sr. Galíndez ni ninguna Nona significativa.

El segundo aspecto consiste en mencionar cómo en la historia del teatro occidental, los nombres de los personajes eran y son elementos importantes desde el punto de vista argumental, porque sirven como una forma de nombrar la obra. Pensemos en la tragedia griega (*Edipo*, *Antígona*), en Shakespeare (*Hamlet*, *Rey Lear*). O si no eran sus nombres, la obra nombraba algún dato explícito acerca de él (en Molière, *El misántropo* o *Las preciosas ridículas*) o simbólico (*El zoo de cristal* en Tennessee Williams como elemento metafórico representativo de la personalidad de Laura, o los *Trescientos millones* de Roberto Arlt que organiza el universo dramático en términos *clasiales*). Esta idea del "nombre" como elemento que organiza y da el título, u ofrece datos explícitos o simbólicos sobre el personaje, no es un hecho singular que se detecta únicamente desde este nivel sensible.

Hay una forma muy simple de observar algo de todo esto. Con sólo abrir y comparar dos publicaciones teatrales, una clásica y otra contemporánea, y observar en la primera página, veremos qué sucede allí.

En el primer caso la primera página ofrecerá una especie de mapa acerca de los personajes, en sí y en relación,

mientras que en el segundo caso encontraremos simplemente el inicio del texto, sin mayor especificación. Así mismo en las didascalias (textos que organizan o prevén lo escénico) el autor se posiciona de manera diferente. Unos le darán nombres concretos a sus personajes, mientras que otros simplemente inventarán una forma de rotular los parlamentos, siendo el nombre en muchos casos una mera excusa.

Por supuesto que todo esto sería simplemente un dato acerca de un nuevo tipo de escritura, pero cuando lo ponemos en relación con lo estructural podemos observar que estamos ante una nueva concepción de lo teatral, que por supuesto no está al margen de la concepción filosófica, psicológica o sociológica que se tiene acerca del sujeto occidental contemporáneo.

El personaje teatral en este sentido no sería más que un emergente de aquella situación. ¿Cuándo se inicia todo esto? Podríamos decir que comienza con las vanguardias, y más específicamente -en el caso teatral- con las neovanguardias, esto es con el teatro de Samuel Beckett y el de Eugène Ionesco. El absurdismo quebró con muchos elementos del teatro tradicional, uno de ellos es la noción misma de personaje. Uno no podría dejar de mencionar en este sentido a Godot que nunca llega, o a esa mítica cantante calva que nunca aparece en escena. Y por supuesto, ya nadie lo creería, esta inexistencia de los personajes que dan título a los textos no es un juego casual. Es, lo sabemos, por sobre todo gracias a la novelística beckettiana, una nueva concepción sobre el arte y el mundo. Y cuando a fines de los años cincuenta del siglo pasado, un crítico titula su crítica a *Esperando a Godot*. "Y Godot sin aparecer", nos permite entender que esa concepción que empezaba a modificarse aún era sorprendente para los especialistas.

Todo esto nos conduciría a poder afirmar de manera hipotética la existencia de personajes fuertes y débiles, los primeros vinculados a una concepción del mundo a la que le cabría el mismo adjetivo, mientras que el segundo tipo tendría más que ver con un mundo que ha producido las denominadas "teorías débiles" o posturas negativas con relación a la historia, las ideologías, la verdad, entre otras.

Escena de «La última noche de la Humanidad»

EL OCASO DE LOS HÉROES»



Escena de «Ganado en pie»



Escena de «Dramas Breves»

EL PERSONAJE QUEBRADO EN SÍ Y EN EL TIEMPO

Dentro del teatro clásico, occidental y/o argentino, podemos encontrar elementos que nos permitan esclarecer determinadas cuestiones con relación al personaje, que exceden ampliamente el marco situacional en el cual el personaje se encuentra dentro de la problemática del texto. Estamos haciendo referencia a lo que se denomina prehistoria y psicología del personaje. Esclareceremos esto.

Denominamos prehistoria y psicología del personaje a todos aquellos elementos que aparecen de diversa manera en el texto y que funcionan como marco de lectura, como contexto significantes, de lo que acontece a lo largo de la obra. Uno entiende cuál es el origen del personaje (su infancia, su familia, sus traumas y conflictos) pero no como un simple elemento biográfico, sino como aportes a la lectura del presente. Tan sólo se mencionan aquellas situaciones pasadas que constituyen (afectan) al personaje en el presente. Lo mismo sucede con la psicología, en tanto se ofrecen elementos que explicitan los rasgos característicos de la *persona*. Por supuesto que todo esto ayuda a producir verosimilitud en el personaje, pero aclaremos que esta verosimilitud no se limita a las estéticas realistas. De esta forma lo que se intenta desde el texto es producir marcas que permitan interpretar al personaje de manera más o menos eficaz, como para que se puedan comprender de modo justificado las acciones ubicadas en el presente de la acción.

El teatro actual muestra ciertos personajes llanos (no simples) que viven el tiempo presente a la manera de un instante.

En cierto teatro contemporáneo todo esto se da de manera inversa. El autor niega el ofrecimiento de marcas contextuales que permitan ubicar la acción desde determinado lugar de justificación y comprensión. En este sentido son personajes llanos (no simples) que viven el tiempo presente a la manera de un instante. Este concepto, tan bien desarrollado tanto por Sören Kierkegaard como por Friedrich Nietzsche, en realidad lo que hace es marcar un tiempo fuera del tiempo que nos permite entender el infinito y la eternidad. El instante es el momento en el cual se juega la existencia, se justifica podríamos decir, y sólo por él y por su aparición podemos justificar la existencia del personaje. Entendamos con mayor claridad esto. El personaje no existe como un devenir en el tiempo, existe gracias a ese instante en el que actúa voluntariamente, elige, se vuelve consciente de su propio existir. No se vincula a un pasado significativo que opere en el presente con finalidad futura. Esto lleva a que uno no encuentre en el pasado el motivo de

la acción, así como también a que no se pueda afirmar que es el futuro (una configuración del porvenir determinada) lo que delinee el accionar presente, sino que el presente vale por sí mismo. Es un presente entendido como puro instante. Al espectador esto lo lleva a cuestionar la idea misma de acción y de conflicto, las que quedan injustificadas cuando son leídas desde premisas estéticas anacrónicas. De esta forma también podemos entender lo que señalábamos anteriormente, con relación al hecho de que los cambios en la configuración del personaje no son pura y exclusivamente cambios operados sobre él sino que afectan a una noción del teatro en sí.

Un ejemplo muy claro de todo esto es el texto dramático *Ex Antuán* de Federico León. En la forma en la cual León denomina sus personajes encontramos ya una noción del tiempo que es significativa en el sentido que veníamos sosteniendo. El prefijo "ex" nos lleva a entender esto. Los personajes están desdoblados en un supuesto tiempo presente/pasado:

Antuán y Mogólica Estela tienen su contracara en los personajes Ex Antuán (voz) y Ex Mogólica Estela (voz y cuerpo). Hay en el pasado un enigma imposible de decodificar porque desde el inicio hay una breve discusión terminológica que nos hace entender cómo será, de aquí en más, la construcción del pasado.

En el diálogo de apertura entre Antuán y Ex Mogólica Estela hay una confusión entre dos términos como son "recordar" y "acordar", lo cual nos permite entender que, en el devenir del texto, el pasado se convertirá en una construcción colectiva que dista de ser lo que efectivamente fue, lo cual ya será irrecuperable. Y los personajes se verán inmersos en todo esto y afectados en su propia identidad. Fundamentalmente no serán los mismos en un aspecto sustancial para nuestro trabajo, como es lo que le sucede a Ex Mogólica Estela, quien nos informa, al principio, de una vacuna/operación a partir de la cual ya no reconoce su lengua: "No sé qué hicieron con mi antigua lengua. Me cosieron otra".

EL PERSONAJE DESGAJADO

Para lograr todo esto también se trabaja sobre lo que podemos denominar marcas identitarias en un doble sentido. El primero en tanto individuo y el segundo en tanto sujeto.

Con relación a las primeras podemos observar que en la nueva dramaturgia hay una ausencia casi total de marcas que indiquen nombre, oficio, clase social, situación económica y social o vínculos internos entre los distintos personajes. Y en los casos en los cuales estas marcas están presentes, las connotaciones de las mismas son radicalmente subversivas. Es detectable en algunos casos el vínculo filial, romántico o de hermandad, pero esos vínculos no operan del modo como estos *funcionan* en la sociedad. El motivo de esta alteración es la desnaturalización. Esta idea, que no es novedosa en arte, sí conlleva ahora la idea de una tendencia. Prácticamente ningún teatrista concibe la familia, por dar un ejemplo, tal como el mundo la vive. Hay casos extremos donde la familia deja

de ser el ámbito natural de protección para convertirse en un elemento siniestro donde el peligro de la propia integridad está más que latente. Recordemos, por ejemplo, en **Mujeres soñaron caballos** de Daniel Veronese todo lo que se muestra, en términos de violencia, de un pasado siniestro, y de vínculos notoriamente alterados, sobre el ámbito de lo familiar.

Con relación al segundo sentido, las marcas identitarias en tanto sujeto tienen que ver con la posibilidad de encontrar en el personaje señales que nos permitan ubicarlo en una determinada cultura o país. No hace falta profundizar demasiado en esto, pero demos sí algunos ejemplos. Uno no puede dejar de reconocer en el teatro de Discépolo el origen inmigratorio de los personajes. El tano, el gallego, el ruso, son distinguibles por su léxico, su fonética, su idiosincrasia, etcétera. Lo mismo podría decirse del teatro de Roberto Cossa donde la proliferación de signos que ubican al personaje como "argentino de clase media, burgués" son más que evidentes, ya sea tanto desde su propia habla como desde el contexto escenográfico en el cual está inserto. Las comidas, el vestuario, la iluminación interna del espacio, las conversaciones y las problemáticas gozaban de una fuerte referencialidad. Ahora en cambio, detrás de la máscara de la poetización extrema del discurso o de la neutralidad, estos elementos se vuelven confusos.

Incluso desde el punto de vista objetual cuesta insertar la escena en algún determinado contexto.

Lo que se vuelve significativo aquí no es que estas marcas identitarias, desde el punto de vista nacional, estén ocultas o sean inexistentes. Hay casos en los cuales la riqueza consiste en desarmar esos elementos, pervertirlos, y mostrarlos como ficticios. Esto significa que se toman los rasgos característicos de la argentinidad, o de una determinada ideología socio-política, para analizarlos y desarticularlos.

Pensar en **Ganado en pie** de Paco Giménez o en **Suicidio apócrifo I** de El periférico de objetos, donde el gaucho o la vaca están deconstruidos a un nivel extremo de artificialidad y convencionalidad.

EL PERSONAJE TITUBEANTE

El vínculo que el personaje establece con el discurso también es un punto observable. El personaje contemporáneo, en líneas generales, tiene un vínculo extraño con el lenguaje, ya que éste perdió algunas de sus funciones más

claras y utilizadas en el arte representativo que utiliza el lenguaje como materia prima. La función referencial, que es la base para la comunicación, o la función expresiva, que es la base para la exteriorización del personaje se han visto vulneradas notoriamente. Dentro de los propios diálogos el monólogo se convirtió en un elemento significativo. Los personajes dialogan entre sí pero con dificultades comunicativas explícitas. Hay un nivel de incompreensión sobre el otro, pero muchas veces esa incompreensión radica en una imposibilidad expresiva fuerte. El personaje no exterioriza su interioridad, y a veces se ha llegado al extremo de negar toda interioridad posible. En este aspecto el carácter reflexivo de los personajes, algo muy fuerte en nuestro teatro, es uno de los puntos más vulnerados. Hay una imposibilidad de reflexionar sobre sí y sobre el mundo, porque hay en el fondo un desconocimiento profundo de su propio ser. El personaje clásico se expresa en el lenguaje que desencadena las más de las veces en acción. El contemporáneo en cambio se expresa en una suerte de no-lenguaje, que muchas veces conlleva a una no-acción.

Aclaremos aquí que todo esto que estamos señalando como imposibilidad no es una marca negativizante del nuevo teatro, sino más bien un rasgo estético y poético que obedece a una lectura audaz de lo real en la contemporaneidad. Y digamos también aquí, aunque luego lo profundizaremos, que este rasgo estético y poético puede evidenciar una lectura crítica o ingenua de eso que llamamos lo real, y que al ser una u otra, va a implicar estrategias de lecturas diferentes.

Las ingenuas nos van a llevar directamente a la aceptación ciega de este "sujeto" sin que el espectáculo reflexione

o permita reflexionar sobre todo ello, simplemente es. Mientras que los autores denominados cínicos o irónicos van a permitir al espectador/lector producir una mirada crítica sobre todo esto, a partir de procedimientos que inviertan o desvíen el sentido aparentemente transparente del texto, porque felizmente el personaje no está aislado de los otros signos, es uno más entre muchos otros.

EL PERSONAJE (IN)SIGNIFICANTE

Si bien el lugar del actor sigue siendo de suma importancia, hoy no es posible pensar en un teatro que esté centralizado en torno a la composición del personaje de manera casi exclusiva. El decorado y el vestuario, así como los otros signos escénicos, en cierto teatro clásico, cumplía simplemente una función ornamental, decorativa. Era un auxiliar del signo-personaje. Ahora el personaje interactúa de manera activa con todos los otros signos, es uno más entre muchos. A veces el vínculo es armónico y otras conflictivo.

Si algo ha perdido el personaje contemporáneo es la postura totalizante, en tanto único cuerpo articulador del relato. Primero porque el relato puede no asumirse de manera coherente y orgánico. Segundo porque, de haberlo, no es comprensible tan sólo desde el personaje. Uno no puede ver determinados espectáculos sin analizar la inserción del personaje en el espacio, o el lugar que el sonido ocupa en tanto material significativo. Quedarnos con un solo signo puede resultar un gesto que empequeñece la labor semántica del texto. Por eso decimos que el personaje ya no es más el dictador del sentido, sino que es un elemento más entre muchos otros para que el espectador acceda a

Escena de «La última noche de la Humanidad»



un supuesto sentido o a los muchos sentidos que posea el espectáculo.

Este punto nos ha llevado a que en la escena contemporánea poseamos claras poéticas de dirección (Ricardo Barts, Rubén Szuchmacher, Emilio García Wehbi) o de dramaturgia (Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Marcelo Bertuccio, Alejandro Tantanián, Luis Cano) y no ya fuertes poéticas de actuación, con excepciones por supuesto. No es gratuito el hecho de que una de las poéticas de actuación más fuertes dentro del nuevo teatro sea precisamente el *no-acting*, que es aquel que es llevado a la escena por no actores, sino por gente común que desde el escenario transmiten la idea del director. Y esto no se debe al talento de los actores, sino más bien al lugar estructural que el personaje encuentra dentro del texto. Demos un ejemplo y un contraejemplo. **La última noche de la Humanidad**, última producción de El periférico de objetos, contaba con cinco actores en escena. Algunas funciones fueron hechas por cuatro actores, y sin alterar el resultado total del espectáculo, porque el sentido estaba apoyado fundamentalmente en la idea, de la cual los actores y todos los otros signos teatrales, eran uno más para transmitirlos.

El contraejemplo sería el caso de actores que gozan de un estilo particular de actuación como es el caso de María Onetto, donde su aporte a los espectáculos suele ser tan sustancial que la posibilidad de un reemplazo puede ser dificultosa, porque altera el resultado final.

ESPEJOS QUE NO INTERPRETAN

Como hemos señalado anteriormente estos cambios en la concepción del personaje no se dan de modo aislado. Tampoco afirmamos que esto tenga que ver con un reflejo del mundo en el arte, pero sí con un diálogo profundo entre ambos. La noción de realidad ha ido perdiendo características fuertes que la marcaban y condicionaban. Mientras en un mundo lo real era entendido de manera ontológica (lo existente más allá de toda interpretación posible) hoy lo entendemos de manera hermenéutica (giro lingüístico) donde se nos dice que el hombre no tendrá nunca un acceso a lo real de manera directa, sino a través de interpretaciones lingüísticas. Esto compete también a la noción de sujeto.

De esta forma se refuerza la noción de artificio, de construcción. Y desde allí opera este nuevo teatro. Dando cuenta del carácter convencional de lo que llamamos real, y de la lucha de poderes que en esa definición y construcción entran en juego.

En este sentido el teatro da cuenta de un sujeto que no es ni transparente ni natural, sino más bien producto de una



Escena de «Dramas Breves»



Escena de «Dramas Breves»

construcción de diversos factores. La imposibilidad de llegar a una verdad absoluta, de producir grandes relatos o el nihilista fin de las ideologías conduce a un relativismo extremo que enfatiza el lugar del intérprete a la manera del Sumo Creador.

El personaje ya no deberá ser coherente ni orgánico, porque el mundo no lo es.

El personaje ya no deberá ser coherente ni orgánico, porque el mundo no lo es. El personaje no deberá definirse de manera fuerte porque el mundo no lo hace.

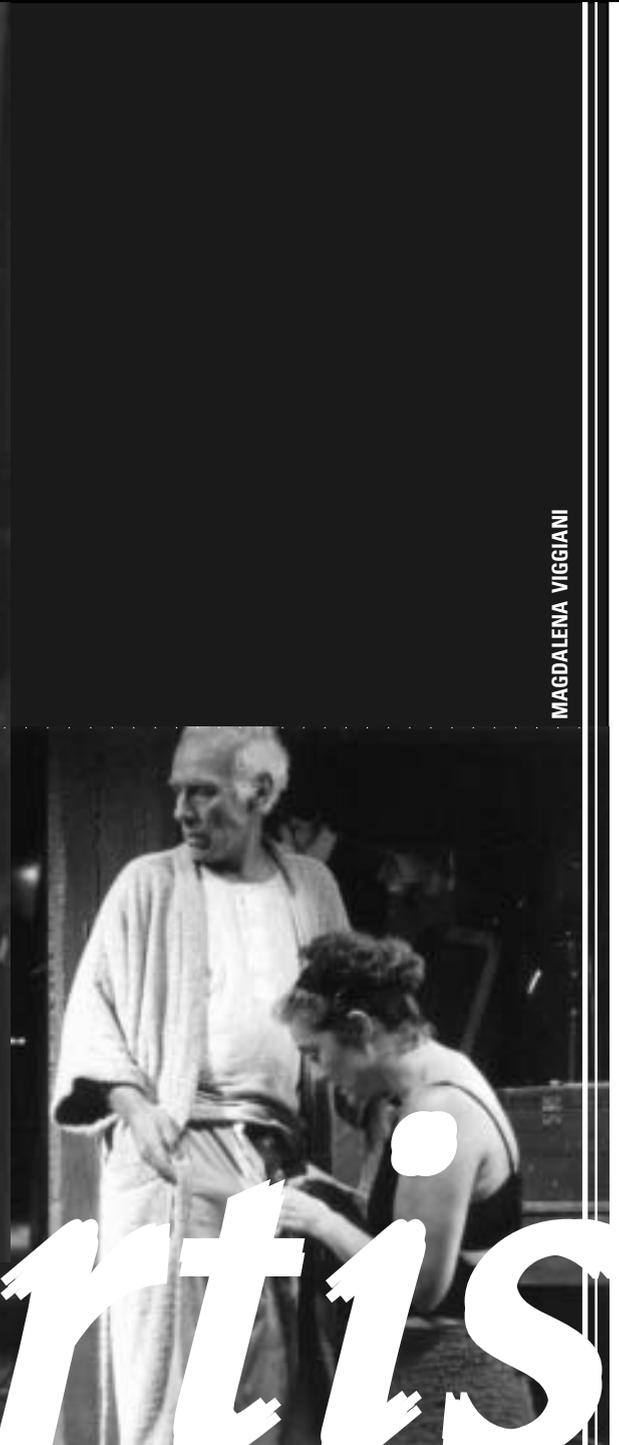
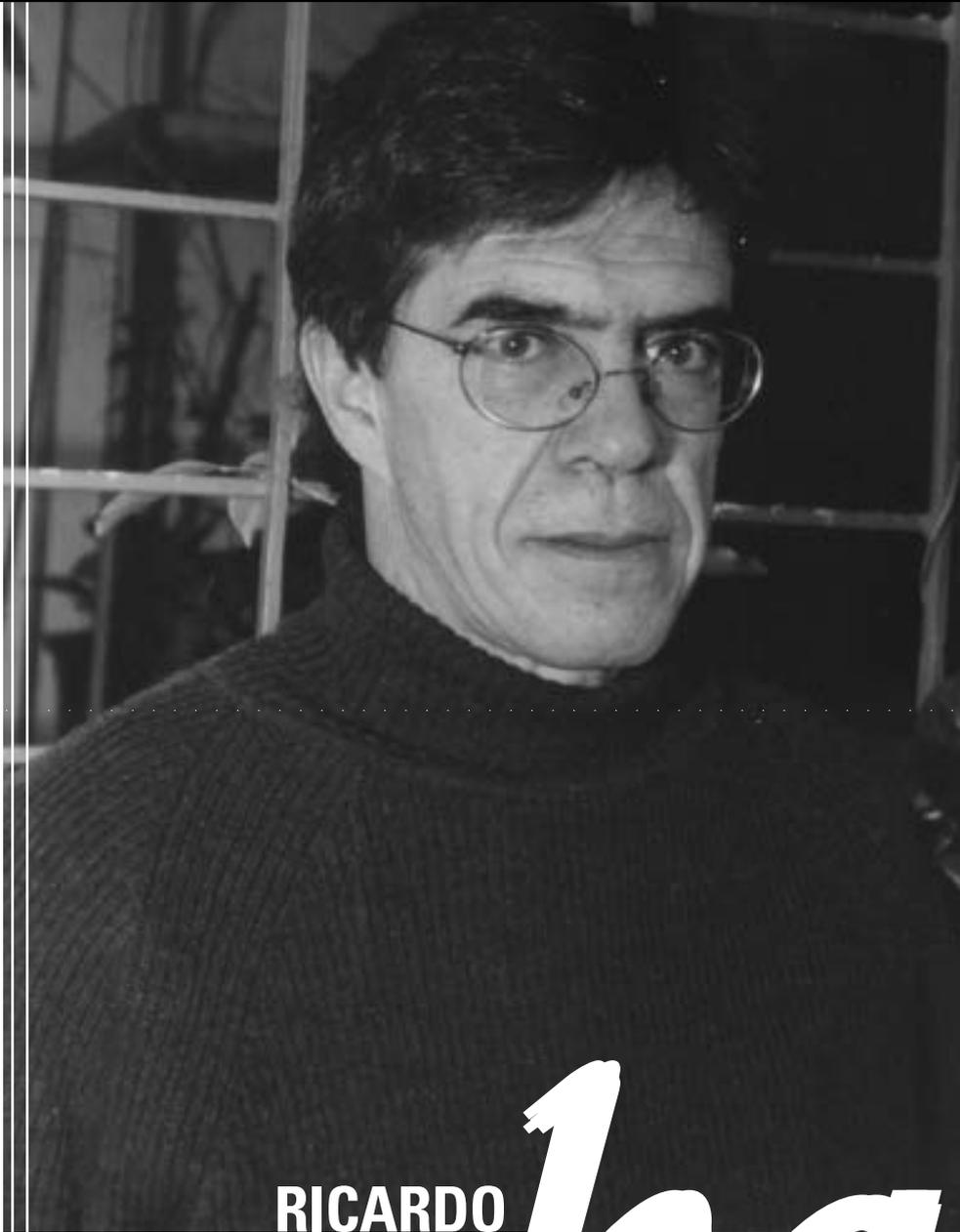
Las llamadas teorías débiles influyen y afectan en el mundo del arte de manera notoria.

Un ejemplo de esto, y a modo de conclusión, es el caso del último teatro de Eduardo Pavlovsky, **La muerte de Marguerite Duras**, con relación a su teatro de los años 70 y 80. En sus últimas producciones Pavlovsky construye un personaje que no se ubica en un punto fijo en cuanto a su definición. El narrador de **La muerte...** puede ser alguien tan reflexivo que filosofa a partir de la muerte de una mosca como un boxeador que participó de la tortura sistemática de la última dictadura. Y si bien se trata de un único cuerpo, en él no hay un único discurso.

El contexto filosófico en el cual se inserta este texto, permite observar que el mundo desde un punto de vista cultural, ya no posee lugares claros y dogmáticos de lectura como en los llamados "años duros". Pavlovsky en tanto intelectual analiza y comprende esto y lo lleva a su obra. Podríamos decir que en la línea histórica que va del sujeto cartesiano al sartreano ha habido un punto y aparte.

El siglo XX ha tenido la habilidad de construir un nuevo tipo de ser, y habrá que ver cómo el siglo XXI resuelve esta problemática que tantas consecuencias, positivas y negativas, ha tenido en los últimos años.

“El deseo de actuar está por encima de todo dolor y de toda tristeza”.



MAGDALENA VIGGIANI

RICARDO

bartís

PATRICIA ESPINOSA / desde Capital Federal

Pocos espectáculos son capaces de despertar tanta expectativa antes de su estreno como la que generó el nuevo trabajo de Ricardo Bartís, **Donde más duele**, estrenado en el mes de abril en su sala-estudio del Sportivo Teatral. Este coproducción con el Holland Festival de Amsterdam, el Festival de Avignon, Hebbel Theater de Berlín y el Theatre National de Chaillot, París, permitió que la obra circule por esos escenarios europeos en dos etapas. La primera, de principios de junio a mediados de julio y la segunda, desde fines de septiembre a mitad de noviembre.

Donde más duele requirió un año de trabajo con diversas marchas y contramarchas, originadas, quizás, en la dificultad que trae aparejada la elección de un nuevo punto de vista; no sólo en lo que respecta a un material de larga tradición dramática y literaria (la figura de Don Juan), sino también en relación a la propia obra.

Bartís decidió aventurarse en un territorio por demás sinuoso y enigmático, el de las fantasías femeninas. Esto hizo que, por primera vez, depositara los roles protagónicos en manos de tres actrices (María Oneto, Analía Couceyro y Gabriela Ditisheim) y dejara relegado a un lugar secundario el rol masculino, eje central de su universo dramático.

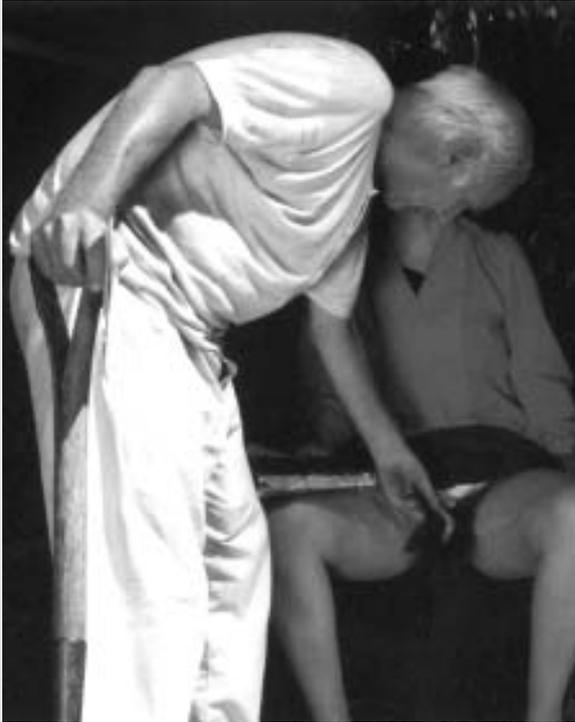
Su principal objetivo, al menos el más visible, era desentrañar “el mito literario de Don Juan”, a través de los sueños, juegos y deseos de tres hermanas confinadas en una casona de los suburbios. Su convivencia con un galán ya entrado en años, distraído y bastante maltrecho (a cargo de Fernando Llosa) dispara delirios individuales y compartidos, en los que el sexo y el amor cobran una carnalidad reconocible y perturbadora. En contrapartida la obra incluye un material de innegable cuño psicoanalítico y una permanente reflexión acerca del teatro, la palabra y la ficción.

Esta nueva manera de mirar el mundo desde una presencia femenina contribuyó a obstaculizar la elección del partenaire masculino. Para entender esta dificultad, basta con recordar que en sus últimas obras —**Muñeca, El corte, El pecado que no se puede nombrar**— Bartís se dedicó a construir un mundo de hombres preocupados en exorcisar el enigma femenino de manera torpe y violenta, rivalizando con una figura de

mujer que nunca llegaban a poseer y cuya ausencia la hacía brillar aún más ante sus ojos.

Bartís es un director que no admite concesiones, su gusto por los espacios escénicos pequeños e intimistas lo ha llevado a rechazar interesantes propuestas, de acá y del exterior. Por otra parte su extrema autocrítica casi hizo peligrar la realización de **Donde más duele**, que ya contaba con el apoyo de varios productores europeos. Pocos teatristas se animarían a adoptar una decisión semejante, y más aún tratándose de un ingreso económico tan importante que —según confiesa Bartís— le permite cubrir los gastos de mantenimiento de su sala por varios años.

Cuando habla de su trabajo más reciente exhibe una gran lucidez y un alto grado de distanciamiento; pero su viva intelectualidad, conectada a una estrecha convivencia con la cultura popular, no condice con el violento rechazo que le provoca la sola idea de ver sus textos impresos en un



papel. Es un artista que defiende sus convicciones sin que le preocupe que queden en evidencia sus propias contradicciones. Puede afirmar que es el mejor de los directores y a la vez descartar, por inútil, toda idea de narcisismo.

- Pasan los años y seguís prefiriendo los espacios intimistas.

- No me interesan las salas grandes, porque no tenés la posibilidad de que se vea la actuación. Nunca voy a hacer teatro en una sala grande, no acepté las propuestas que me han hecho acá ni las de Europa. A mí me gusta ver a los actores, estar muy cerca de ellos. La verdad es que no comprendo el teatro así, a lo grande, lo veo como algo muy ajeno. He visto algunos espectáculos que me impresionaron, pero de los que más gocé eran espectáculos de cierta intimidad y cercanía. Esa cosa más recoleta despierta una expectativa mayor con respecto a los sucesos que van a ocurrir. Me parece que un espacio grande te juega demasiado en contra.

- ¿Cuánto tiempo te llevó encontrar a tu propio Don Juan? ¿Fue después de relevar todas las obras literarias y teatrales relacionadas con su figura?

- Eso llevó unos meses, pero fue una cosa más bien informativa, quería ver si encontraba algo que me pudiera servir para las ideas que ya tenía.

Había decidido que era un Don Juan viejo, enfermo y que excretaba mierda por el sexo y que junto a él había tres mujeres que en un principio eran abuela, madre e hija. Después se convirtieron en tres hermanas. Dos de ellas ya habían compartido una relación con este hombre (Reynaldo) y la tercera estaba en edad de iniciarse o a punto de entrar en el circuito de la sexualidad. Siempre estuvo muy presente la idea del castigo y de la sanción, con una escena final donde Don Juan es sancionado. El desorden que puede provocar su conducta ya no está referida a la idea de moral sino a la idea de dominio político: aquello que debe ser nombrado o que debe suceder. También me interesó transferir eso a una discusión en torno a lo teatral e incluir una opinión en relación a qué es el relato y qué es lo que se narra.

- ¿Cómo dirías que está planteada esa discusión dentro de la obra?

- A través de tres tipos de discurso. El de Haydée (la hermana mayor, interpretada por María Oneto) parecería ser un discurso teatral más conservador, como si dijera: "Hagamos la obra, digamos el texto de Don Juan, porque eso nos va a ordenar, después podemos entregarnos a nuestro delirio. Hagamos aquello que ya existe porque puede ser una guía". En el personaje de Nenucha (Analia Couceyro), aparece otro delirio, la presunción de inventar todo el tiempo un procedimiento o un momento singular, como una especie de teatro instantáneo, donde el enamoramiento del propio enamoramiento se constituye en un valor. Toda esa locura también fracasa y denota su vacío o su falta de claridad; mientras que el otro personaje (Bettina, a cargo de Gabriela Ditisheim) en su intento de inscribirse y de acceder a la sexualidad, termina matando (a Reynaldo) confundida por las distintas versiones que circulan en la casa en relación a ese hombre.

- En algún momento del montaje le pediste ayuda al escritor Ricardo Piglia.

- Hubo una primera etapa en la que ensayé un par de meses y después paré porque no veía que obtuviera respuestas que me resultaran atractivas. Sentía que no estaba trabajando como debía y paramos unos seis meses. Cuando retomé le pedí a Piglia que trabajara con nosotros para escribir y él se interesó mucho. Obviamente había leído

literatura suya y él había visto algunos espectáculos míos. Empezó a venir a los ensayos de vez en cuando y siempre mostró un enorme interés por lo que sucedía, por los mundos que se iban armando. Su presencia fue muy estimulante porque estaba muy a favor. Él me decía que no podía escribir nada porque yo lo tenía todo en mi cabeza. Y que era fantástico y hasta enloquecedor que cada vez que venía a un ensayo estaba todo cambiado y siempre le gustaba lo que veía. Así que él fue mi único interlocutor junto a Carmen Baliero, que hizo la música del espectáculo. Fueron las únicas personas que vieron lo que estaba haciendo, porque esta vez no tuve asistente. Fue bastante duro.

- Donde más duele ofrece una notable amplitud de registros, allí conviven la teoría psicoanalítica, la reflexión crítica en torno a la palabra y la ficción teatral y el inconfundible retrato de una Argentina en crisis y desmemoriada que no soporta la desilusión.

-Es un mundo costumbrista, a pesar de que el circuito secuencial está alterado. No podés dejar de pensar que esta obra es argentina. La veas donde la veas decís: "Éstos son argentinos". Y además es urbana y remite a un pasado no muy lejano, pero las claves están en el pasado, no es un texto del porvenir. Acá la actuación tiene una gran libertad, compone casi en un campo representativo, pero por otro lado se va a lugares muy insospechados y muy arbitrarios. Todo el tiempo habla de un tema que es muy difícil de hablar, la muerte, y en ningún momento adquiere solemnidad o una cosa pretenciosa en relación a ese tema y a su trascendencia. La obra es muy honesta, no se oculta, no hace ningún intento de pasar categorías, que son más bien elementales y bastardas, como si fueran nobles. Incluso tiene cosas muy groseras que logran no incomodar.

CON PRODUCCIÓN EXTRANJERA

-¿En qué te beneficia llevar tu obra a festivales europeos?

- Nosotros estamos pasando, como estudio, un momento muy delicado de guita y esto nos permite estar dos o tres años acá. Me refiero a pagar las deudas y afrontar los gastos que implica un lugar como éste. Nos ayuda muchísimo esta situación porque dependemos de la ayuda mínima y a destiempo de las entidades oficiales. En términos teatrales es como si jugara contra el Barcelona un cuadrangular con el Real Madrid y con el Inter.

- No es la primera vez que una obra tuya hace gira por Europa. ¿Cómo hiciste esos contactos?

- No hice ningún esfuerzo. Por ahí está mal, pero nunca mando carpetas ni envío videos. De muchos festivales me han pedido que mande material, pero nunca acepté, ni mandé nada. Además soy carísimo, tengo un cachet de nivel internacional, más caro que Peter Brook.

- Sos una de las figuras más reconocidas del ámbito teatral, tus obras son celebradas en los más prestigiosos festivales. Sin embargo no parecés disfrutar de estos logros. ¿Es así?

- No lo sé con claridad. No lo sé.

- ¿Alguna sensación primaria que puedas transmitir?

- Mi primera sensación es que soy el mejor director de la Argentina. No hay mucha duda para mí en eso. Pero esa sensación no me otorga nada, más bien al revés, me arroja a un lugar presuntuoso, un poco estúpido y sin ningún tipo de beneficio. En algún momento dado, eso me debe haber preocupado o movido a entablar un rango de discusión más feroz con todo aquello que no fuera lo que yo hiciese. La verdad es que ahora estoy más despreocupado de eso, no

me importa mucho lo que opinan de mí, ni lo que dicen de mí. No me importa y no debe importarme.

Pienso que algo debe estar enormemente mal en el proceso de la cultura de este país para que exista un libro sobre mí. Eso es lo que pienso ¡que voy a hacer! A veces me gustaría, en algunas circunstancias, tener una mirada sobre mí más narcisista o de mayor aprobación. Veo muchos intelectuales, actores y escritores que tienen una especie de discurso sobre sí mismos, de grandes certezas sobre sus objetos. La verdad, es que a veces les envidio esas certezas, porque veo muy críticamente mi trabajo, veo todo el tiempo mis límites.

- Las certezas siempre resultan empobrecedoras, sobre todo en lo que respecta a la creación artística.

- Mi respuesta apuntaba a explicar cómo la paso en este lugar. Y no sé si la paso tan bien.

- ¿Qué es lo que más disfrutás de tu oficio de director?

- Los ensayos. En el ensayo soy muy fuerte y tengo mucha claridad. Conozco mis límites: lo que sé y lo que no sé. Me parece que sé mucho de las reglas escénicas, de su juego y de su dinámica, pero me siento muy infeliz con todo lo que tiene que ver con la textualidad. Padezco mucho y mis procesos de creación se *ralentan* mucho porque tengo mucho pudor, entonces, escribo de a pedacitos y siempre de una manera muy vergonzosa.

- Entonces, nunca permitirías que se editaran tus textos dramáticos...

- Mirá, los textos de la obra se van a editar por un capricho de Jorge Dubatti que les asigna valor. Esos textos están prologados por unos comentarios míos, muy críticos, en relación a que para mí esos textos no son nada. Son palabras que se dicen y que tienen tan poco valor para dar cuenta de la obra como el plano de iluminación que se utilizó. Más allá de que la luz de este espectáculo es extraordinaria y, que sin ser un teatro de imagen, crea una serie de cuadros de gran calidad pictórica.

EL MUNDO FEMENINO

- ¿Te resultó muy difícil trabajar con mujeres?

- Fue un proceso muy difícil y agotador, con muchas dudas. En relación al *El pecado que no se puede nombrar* extrañé mucho la complicidad masculina. Dos o tres actores de ese elenco eran amigos personales míos de hace muchísimos años, a los otros los conocía por haber sido alumnos míos o por haber entrenado conmigo. Pero, por otro lado, me resultó muy novedosa la situación de estar tanto tiempo con mujeres. Fue algo muy curioso. Verlas entre ellas, tratar de entender por dónde venía la cosa. En los ensayos trataba de buscar situaciones más concretas o elementos que permitieran ir generando un territorio en relación, por ejemplo, a lo familiar o la conducta femenina en relación a la espera. Más allá de las repeticiones temáticas, de ciertas obsesiones o modalidades rítmicas que observo en mi teatro, también hay algo más ideológico, una decisión de compromiso en los cuerpos, yo no concibo otra forma de hacer teatro.

La verdad es que disfruté mucho de este trabajo. A mí me gustan mucho las mujeres, me gustan mucho...

- ¿A pesar de tu buena conexión con las actrices el trabajo se paralizó, ¿qué otras dificultades encontraste durante los ensayos?

- Con las actrices trabajé más tiempo. Fernando Llosa se incorporó tardíamente, cuando ya teníamos la estructura definida y yo había terminado de escribir todos los momentos. Fue una experiencia que ahora podría idealizarla, pero la pasamos

mal por distintas razones. Estaba muy deserotizado el vínculo, no teníamos esa especie de buen enganche y dinámica que resultan indispensables para trabajar. Por momentos me sentía muy abandonado y ponía de ejemplo una fiesta, en la que yo me encargaba de comprar los sanguchitos, la seven-up y cuando la gente venía no pasaba nada. Y yo andaba detrás de ellos, todo el tiempo, preguntando: "Che ¿la estás pasando bien?". Lo digo en broma, pero era algo así lo que me pasaba en los ensayos. No recibía devoluciones, ni manifestaciones de interés o de estímulo.

- Antes de incorporar a Llosa pensaste en Alejandro Urdapilleta y Pompeyo Audivert...

- Con Urdapilleta ensayamos un mes, después él se fue a filmar y no pudo seguir. Pompeyo (al que dirigió en *Hamlet o la guerra de los teatros*) es una persona muy querida por mí, además de ser amigo, tengo mucho respeto por él como actor, es fantástico. Pero tengo la sensación de que se dio cuenta que el protagonismo no recaía para nada en su personaje. Siempre pensó que era un personaje relegado, que estaba ahí perdido entre las plantas regando, hablando de fútbol... No tenía atisbos de gran personaje, todo lo contrario. Por suerte, comprendí su posición y sólo tuvimos tres ensayos.

Los personajes fuertes eran los femeninos, ésa era la clave y el eje de la narración. Después de Pompeyo decidí parar y fue muy duro porque el arreglo de coproducción que teníamos con Europa era muy importante. Y decidí que no lo íbamos a hacer. Vino gente de Europa a hablar acá, pero yo no encontraba una forma de resolución y no la estaba pasando bien. Entonces preferí levantar la obra. Después de un tiempo, de repente, me dieron ganas de ensayar. La interrupción me permitió ser más crítico con el encuadre y demandar más de mí y de las otras personas del equipo. Pregunté a los productores si me acompañaban y me dijeron que sí y le dimos para adelante.

- Donde más duele habla del destructivo paso del tiempo, pero también de la supervivencia del arte. Algo que bien podría resumirse en la frase del poeta Raúl González Tuñón: "El tiempo humilla y ultraja, todo, menos la canción".

- Así es. El tiempo pesa y desgasta, sobre todo en un país tan triste y reaccionario como éste.

- Pero a pesar de la muerte, la decadencia y lo corruptible de todas las cosas, el teatro sobrevive.

- Ah, sí... además del ritual de la muerte, está el ritual de lo teatral, ellas usan pelucas, se divierten. También sucedía algo así en el final de *El pecado que no se puede nombrar*, cuando se decía ese texto tan bello de Arlt: "La vida no puede ser esto, hay que quemar e incendiarlo todo. Mañana, lo que importa es mañana".

En esa obra, vos venías de una cosa muy oscura y aún así se sostenía, casi orgullosamente, una hipótesis de deseo y de placer que creo que debería estar siempre en la actuación, por más desolador que resulte el panorama. Esa cosa iridiscente del placer y del deseo de actuar está por encima de todo dolor y de toda tristeza, se actúa contra todo y contra todos. Hablo de algo simple, sin esa heroicidad militante.

Uno siempre tiene miedo de que sea algo demasiado serio por lo cual debe morir. Es preferible entregarse a cosas más ingenuas y sin embargo morir por ellas. Por lo menos una voluntad juguetona de que así suceda, de que estamos en riesgo, de que hay algo en peligro que hay que defender. Y uno está metido en ese juego existencialmente. Nosotros vamos así a la actuación.

UN DON JUAN MUY ARGENTINO

De **Tirso de Molina** en adelante la figura de Don Juan fascinó a los escritores más diversos desde Molière a Lord Byron, desde George B. Shaw a Albert Camus. La lista es interminable y confirma la riqueza de este mito que sigue habilitando las lecturas más diversas.

El Don Juan soñado por Ricardo Bartís está casi emparentado con el **Casanova** que imaginó Fellini, en su condición de criatura decadente, de muñeco manipulado por mujeres que veneran su fama y no aceptan su claudicación de amante jubilado.

El tiempo le pasó por encima haciendo estragos en su cuerpo y en su espíritu, transformando su figura en una pantalla proyectiva donde las mujeres vuelcan sus sueños y deseos incumplidos.

El hombre rebelde, el amante perfecto, la máquina del amor o como se quiera recordarlo ahora es argentino, y quizás más que eso. En medio del acoso y las burlas femeninas, de sus pequeñas rutinas de tirano en el exilio —regando plantas, citando a Shakespeare— también es posible ver en él un frágil y tembloroso símbolo de este país.

La marca política y social de este nuevo trabajo de Bartís se superpone a otras capas de sentido, donde reinan las mujeres que se apropian del relato y de las claves de la ficción para conectarse con aquello que desean o que creen haber tenido.

El ritual de la muerte tiene de contracara el ritual del teatro, el único que garantiza por eterna repetición que aquello que en el mundo real nunca será concretado, puede ser posible una y otra vez dentro del juego teatral.

"INTIMATUM"

la historia dos veces

SILVIA VILLEGAS / desde Córdoba

Intimatum, espectáculo nacido y creado en La Cochera por Los Delincuentes, -el grupo original y fundante de la historia teatral del proyecto, 1985- dirigido por Paco Giménez se estrenó a finales de 2002 en el marco del III Festival Internacional de Teatro Mercosur y sus últimas funciones se celebraron en mayo de 2003, todas en la sala de La Cochera del Barrio Güemes

Esta última creación del referencial grupo teatral cordobés viene a inmiscuirse entre nosotros haciéndonos guiños que abren a la sospecha, la interrogación y un particular claroscuro de géneros, procedimientos, y propuestas de vinculación efímera, la que sostiene durante escasos 50 minutos los espectadores frente a grandiosos personajes del teatro del siglo XX: Nora de **Casa de muñecas** de Henrik Ibsen interpretada por Estrella Rosthok, Ana Fierling **La madre coraje** de Bertold Brecht por Galia Kohan, Liuba de **El jardín de los cerezos** de Anton Chejov por Beatriz Gutiérrez, Dion de **El gran dios Brown** de Eugene O'Neill por Giovanni Quiroga e Irma de **El balcón** de Jean Genet por Bati Diebel.

El teatro cordobés de los últimos tiempos, fuertemente asociado a la comedia -satírica, absurda, intelectual-, nos recuerda la vieja admonición con que Karl Marx reflexionaba en el **18 Brumario**, subrayando la semejanza habida entre realidad social y teatro, cuando afirmaba que "la historia se da dos veces, la primera como tragedia la segunda como comedia". Esta perspectiva contiene algo explicativo para **Intimatum** en la medida que la comedia está históricamente asociada a las épocas de crisis y decadencia, gesto estético que se afirma en el teatro de Paco Giménez, en tanto Los Delincuentes asumen con locura y disparate los personajes más consagrados en los textos dramáticos, y son puestos a consideración por un grupo de actores que desafían las reglas de un supuesto saber clásico. La añeja admonición con la que Marx reflexionaba acerca de la decadencia de la nobleza francesa, se cumple como ley entre los actores y su público, en la medida que aquélla era una metáfora teatral para la historia como representación, e **Intimatum** es una metáfora de lo histórico-social contemporáneo, altamente dramática, asumida con el tic cómico y siniestro de Los Delincuentes, para referirse a lo teatral.

Son varias las aristas que contienen en su entramado un cuestionamiento explícito a las combinatorias del poder en la Argentina, en un arbitrio extremo que confunde el prostíbulo

*Después de un largo proceso de ensayos Los Delincuentes estrenaron **Intimatum**, una experiencia que reúne a cinco grandes personajes del teatro contemporáneo y los planta en el burdel de **El balcón** de Jean Genet. Allí ellos muestran quienes son hoy, en este mundo fragmentado.*



Escenas de *Intimatum*

con los oscuros lugares de definición del poder, casas a cargo de primeras madamas que recuerdan el machismo decadente de presidentes y gobernadores contemporáneos e históricos. *Intimatum* ha dialogado fuertemente con la realidad; desde el principio del desarrollo del proyecto, se planteó una manera de hablar de las cosas de la realidad, tratando a la realidad como una amenaza "algo terrible que iba a ocurrir, pero como uno no puede adivinar la historia, a finales del año 2001 la historia argentina misma dio muestras inimaginables de debacle, y se transformó fuertemente la obra", completa Paco en entrevista.

En *Intimatum* el director convoca a Brecht, Ibsen, Chéjov, Genet, O'Neill, a una nueva consideración, ya que -nos dice-: "Los Delincuentes querían y necesitaban el desafío de los protagonistas, pero cada uno de ellos siendo un gran protagonista". Con esta consigna Giménez ha dado lugar en su propuesta a sólo protagonistas de primer orden, es decir personajes que llevan adelante la historia sobre sus espaldas. La atención principal está puesta en lo que los actores proponen, aquello que han ganado a fuerza de hacer grupo: "Entre los actores hay apetencias, ganas de hacer grandes personajes -recuerda Paco Giménez-, cada uno tiene su corazoncito para un personaje importante. Como Los Delincuentes son un grupo con su propia entidad como los Tres Chiflados, ellos son los que hacen una obra; lo que les faltaba era hacer personajes famosos".

LOS PERSONAJES

Para Paco no existen en la ficción personajes menores, porque desde su concepción lo medular del personaje está centrado en el actor. No existen en esta perspectiva insignificantes personajes cuya única oportunidad escénica es "la mesa está servida". "En las novelas son abominables aquellos que viven de la vida de los otros, el patrón tiene una vida intensa en el living y el siervo vive de comentarla en la cocina, aunque en la realidad eso sea cierto, reproducirlo es abominable, que unos tienen una vida y los otros no la tienen. Quiero contar también la vida del que no tiene vida; eso es un propósito por lo tanto no elegiría historias donde uno es el principal y el otro le sostiene el cartel".

En *Intimatum* somos situados frente a un compendio de personajes -centrales en sus textos de origen- dentro de un espectáculo donde sólo están ellos, no hay subsidiarios, no hay obra como totalidad, lo que trama a cada uno de los

personajes son temas, evocaciones, citas, juegos actorales en una nueva composición en torno a la decadencia. El personaje para Paco Giménez está en el actor que lo desea, y esa tensión se genera en la rutina de trabajo. "Eso lo traslado incluso a los actores de la comunidad que dirijo; es obvio que están los más talentosos, lo menos talentosos, los más entregados, los menos entregados, los más problemáticos, los más abnegados: Yo hago tabla rasa de todo eso, me propongo tratar con equidad a todo el mundo, lo cual no niega que cada uno de ellos en mi corazón tenga un pensamiento más privilegiado, aún así hago un esfuerzo por que sea más equitativo mi trato en la práctica y luego hago lo contrario, no supongo que se merece más el que más trabaja, yo justamente me dedico más, contradiciendo un poco lo de equitativo, a los más trabajosos, y les exijo y rigoreo más a los mejores y soy más concesivo con los otros. Quizás la única explicación que tengo de eso son las ganas, el deseo que tengo de reintegrarlos, de ganarlos en vez de armar una situación entre gallos y medianoche para terminar echándolos. Mi experiencia es que a los que aparentemente son más problemáticos les aflora un encanto que los hace imprescindibles o son los que terminan entregando en los espectáculos el detalle que hacía falta, esto lo tengo internalizado en mi forma cotidiana de trabajar y de vincularme". Una ética que distingue la definición artística del equipo y que se corresponde como propósito en el cruce entre actor/obra. Ésta tiene un cometido, en el caso de *Intimatum*, una nueva vuelta de tuerca a la realidad, la historia otra vez, desde el lugar de los rebeldes del teatro para hablar sobre resignación/rebeldía. "Estos personajes -explica Paco- son buscados dentro de la cuerda de la rebeldía; la clave rebelde me parece interesante, porque es una pulsión que no solo corresponde a un momento biológico de la persona ni a un momento histórico necesariamente. Entre Los Delincuentes ya todos somos grandes, la pregunta es qué hay de la rebelión, qué huella ha quedado o qué actitud actual tenemos respecto de eso, más en el marco de la debacle de nuestro país".

Asimismo *Intimatum* nace en un momento no sólo de crisis contextual sino de definición para el grupo histórico de La Cochera. La formación de Los Delincuentes está situada en el marco de la incipiente democracia de los ochenta, ligada al renacimiento teatral que las reivindicaciones políticas culturales proclamaban, el regreso del exilio

para unos y el descubrimiento de una libertad expresiva para otros, momento en que jóvenes artistas encontraron, bajo la clave de la rebeldía, un lugar acogedor en La Cochera. Esta sed artística teatral tornó en los noventa a La Cochera en una escuela fértil de actitudes y metodologías de trabajo que formó también su propio público.

EL PÚBLICO DE LA COCHERA

En la relación con sus espectadores es donde se juega la salud del teatro del Barrio Güemes y los Delincuentes han aprendido algunas lecciones históricas, y se han dispuesto a enseñar otras. Una diferencia cualitativa se advierte entre los primeros tiempos de Los Delincuentes, en los ochenta, cuando los espectáculos se iban procesando con el público; había como consigna encontrarse en torno al teatro rebelde, época en la que se estaba cultivando esa relación, creando una alternativa teatral. "Ahora -comenta Paco Giménez- Los Delincuentes, somos una institución en Córdoba, algo que permanece, entonces lo que requeriría es una proyección profesional, una política grupal para verse y que más público los conozca, ya pasó el tiempo en que probábamos hacer teatro en este medio y darnos a conocer".

De referencia artística ineludible, Los Delincuentes ofrecieron durante los ochenta una experiencia de teatralidad que contagiaba y se extendía más allá del portón de La Cochera de la calle 9 de julio, como un evento ceremonial, fenómeno que ocurre cuando un artista sigue vigente, como un baluarte, encuentro en el que se recupera y se devuelve algo. Se ha pasado de una experiencia colectiva, semejante a eso que llamamos El Público, que buscaban en conjunto lo que ocurría en La Cochera, al espectador de los noventa, aspecto que subraya su índole individual.

La Cochera continúa allí en el Barrio Güemes, Paco convoca de tanto en tanto a Los Delincuentes, se dan el gusto, juegan, tergiversan, cruzan, llaman. Uno va y se sienta otra vez en las gradas y se encuentra con ellos, se han transformado en necesarios porque uno sabe que cuenta con ellos cada vez que quiere teatro.

Bernarda Alba.

"una maestra jardinera atada a una silla"

"Casi veía a Lorca como un gay chusma mirando la casa de al lado y cagándose de risa de esa vieja loca y, a la vez, un tipo con una gran sensibilidad social".

ALEJANDRO CRUZ / desde Capital Federal

De la programación de la temporada 2002 del Teatro San Martín, uno de los montajes que más revuelo armó, entre espectadores y críticos, fue la puesta de Vivi Tellas de **La casa de Bernarda Alba**, el clásico de Federico García Lorca que contó con escenografía de Guillermo Kuitca y con Elena Tasisto, en el rol de Bernarda. En ese mismo escenario —el de la sala Martín Coronado—, en 1977, se había presentado otra versión dirigida por Alejandra Boero, con María Rosa Gallo en el papel de Bernarda Alba. Y si en aquella puesta las sillas fueron la marca de la puesta, Tellas optó por poblar el escenario con camas. Y si en las otras versiones, el personaje de Bernarda era casi la ilusión de toda gran actriz, ella puso a una actriz lorqueana, como Tasisto, pero en medio de una propuesta que poco tenía de tradicional. Analizando la carrera de Tellas era lógico (y saludable) que así fuera. "Tomar un clásico y tener otra lectura es una provocación. Cuando voy a ver un clásico lo único que me interesa es ver lo que el director en cuestión quería decirme. De otro modo, con sólo leerlas, ya está", apunta en un bar de Palermo Viejo a pocos metros de donde tiene su estudio. Tellas no había visto la versión anterior que se montó en el San Martín pero "trabajé mucho el concepto de lo clásico. O sea, qué es lo clásico, qué quiere decir una silla clásica, una vestuario clásico. Hasta en cosas tontas como cuando una dice: 'Ponéte unos zapatos clásicos'. ¿Qué imaginás?", pregunta sabiendo que va a llegar a una respuesta que, seguramente, sabe que es funcional a su idea.

- Los zapatos de mi mamá que básicamente son negros o marrones oscuros, con taco acorde a su edad de señora mayor.

- ¿Ves? Es un buen ejemplo de lo que es un zapato. Pero hoy en día definir lo clásico se pone más difícil porque...

- Porque hay muchas madres modernas...

- Y muchas modas superpuestas (se ríe). Y en eso **La casa de Bernarda Alba** hasta podía ser vista como un cuento infantil de horror, y no hay nada más clásico que un cuento infantil. Tenía una idea equivocada de lo clásico porque me parecía que era algo cerrado, que no tenía más posibilidad de cambio. Pero me topé con una idea de Ítalo Calvino que dice que una obra clásica es una obra que no termina nunca de decir lo que tiene para decir. O sea, está todo el tiempo emanando sentido. Sin ir más lejos, cuando

se montó en el 77, en el San Martín, el tiempo político era otro y la obra *decía* otra cosa.

- Ahora bien, vos intencionalmente jugaste con ese criterio de lo clásico pero esos zapatos estaban en otra caja.

- Sin duda, pero siempre reelaborando lo clásico. Por ejemplo, con la vestuarista Oria Puppo llegamos a la idea de que si ella no me podía nombrar al vestido, no servía. Porque lo clásico es lo que adquiere nombre. Entonces, si ella no me podía decir "zapato guillermina", no iba. Era interesante tener esos límites porque, de algún modo, sentí que también hice algo clásico porque estar trabajando con un texto de Lorca es como trabajar con una marca, como puede ser Coca Cola. En definitiva, terminás trabajando con la "marca Bernarda Alba" aunque no todo el mundo haya leído la obra.

- Pero en esa Bernarda Alba había un corrimiento.

- No diría corrimiento. La primera vez que leí la obra descubrí que esta mujer, que aparentemente sabía todo, era una ignorante y que su prepotencia viene de ahí: del terror, del cinismo. El autoritarismo y la prepotencia vienen de gente débil, frágil e ignorante; eso se podía trasladar a la obra. Veía a esta mujer no registrando cosas que pasan delante de sus ojos.

ELENA TASISTO, LA VIUDA DE LORCA

Para la puesta, Tellas reunió a actrices de muy distintas formaciones y edades. Actrices turgentes junto a aquellas que portan dignas arrugas. Actrices para quienes la sala Martín Coronado es como el living de sus casa, mientras que para otras era un terreno inmenso y desconocido. Actrices de larga trayectoria en el teatro alternativo con aquellas de mucha experiencia en las salas oficiales. El papel de Bernarda Alba recayó en manos de Elena Tasisto, reconocida actriz que a lo largo de su trayectoria ya había trabajado en cuatro papeles distintos de Bernarda (la última vez había sido justamente, en el San Martín, con la dirección de Boero). "Fue muy interesante el trabajo con ella porque yo quería estar adentro del mundo de Lorca, no quería irme al carajo. No soporto la idea de hacer mierda tal obra, no me va. Por otra parte, tenía una visión más sucia de él. Casi lo veía como un gay chusma mirando la casa de al lado y cagándose de risa de esa vieja loca y, a la vez, un tipo con una gran sensibilidad social. Elena funcionó como la viuda de Lorca y acepté eso. Mi primera idea fue que lo hiciera

Vivi Tellas

« EL OCASO DE LOS HÉROES



Escena de *La casa de Bernarda Alba*

Tina Serrano, luego pensé en Marilú Marini, actrices de comedia, que manejaran el código para trabajar algo muy trágico. Finalmente, por cuestiones varias, apareció Elena, la clásica actriz lorqueana y una excelente actriz”.

- Eso último está fuera de discusión.

- Durante los ensayos Elena seguía el texto todo el tiempo. A veces la miraba y le preguntaba: “Elena, ¿estamos en Lorca?”. Sus respuestas afirmativas siempre me tranquilizaron. Durante todo el trabajo ella estuvo muy entregada a la propuesta aunque no sé si estuvo del todo de acuerdo. Lo cual es entendible porque mi idea de Bernarda es como una maestra jardinera a la que tienen atada en una silla mientras no para de gritar con voz chillona: “¡Basta chicas! ¡Basta!” (se ríe). Para colmo, está rodeada de esas chicas que son unos monstruos. Con una Martirio que está todo el tiempo enferma y ya que, como Lorca nunca dice cuál es su enfermedad, yo decidí que la enfermedad es que nunca le venía la menstruación. Y una mujer a la que nunca le viene la menstruación es una mujer que está siempre embarazada. O sea, que en algún momento tuvo sexo. De este modo, el fantasma de Martirio era terrible.

- **La generación de las Tasistas tenía como imaginario representar a esos personajes únicos, fueron formadas para ese esquema de carrera teatral. Una generación que, en determinado momento de la carrera, llegaban a veces a interpretar a María Estuardo o a la misma Bernarda Alba.**

- Es cierto, por eso me da un poco de pena lo que le pasó a Elena con esta versión.

- **¿Le quitaste el sueño de interpretar a la Bernarda Alba?**

- Me parece que sí... (se ríe). Porque en vez de lucirse en ese personaje más malo y poderoso de la historia del teatro, justo le tocó hacer una versión en la que Bernarda era una débil. Le pedía todo el tiempo que no supiera qué hacer, que estuviera continuamente probando, demostrando su inseguridad. Me da la sensación que, en la mitad del trabajo, ella se asustó. Pero lo hizo tan bien que todos creímos que ella, como actriz, estaba dudando con esa Bernarda. Bernarda, con esa mujer que fracasa porque se suicida su hija menor y que en la última escena de mi puesta queda como loca. En realidad, tengo la impresión que después de esa escena Bernarda estaría en un loquero.

“¿QUÉ ES HACER LAS COSAS MAL?”

Vivi Tellas tiene la habilidad de transitar distintos caminos de lo teatral. A sus trabajos de dirección, en los últimos años ha sumado dos proyectos que se han convertido en una de las propuestas más inquietantes de la escena alternativa porteña. Primero fue Proyecto Museos, lamentablemente dejado de lado por el Centro Cultural Rojas, que todos los años congregaba a tres directores distintos para que concretaran un trabajo escénico inspirado en un museo no tradicional de la ciudad. Por otra parte, desde la temporada pasada, Tellas ideó otro proyecto llamado Biodrama que tiene lugar en la sala Sarmiento, que ella misma dirige y que depende de la Secretaría de Cultura de Buenos Aires. En Biodrama un director junto a un dramaturgo deben transformar en un hecho escénico la vida de un argentino que esté vivo. Por allí ya pasaron trabajos de Luciano Suardi y Analía Couceyro. Pero hubo dos de esas propuestas, a cargo de Beatriz Catani, con su trabajo *Los 8 de julio*, y del director alemán Stefan Kaegi, con *¡Sentáte!*, en los cuales los respectivos directores se animaron a convocar a gente de la calle. O sea, si a Elena Tasisto la sacó de cuadro, con estos dos trabajos indirectamente promovió un corrimiento todavía mayor. “Mi trabajo es básicamente de investigación, me interesa meterme en ese mundo oscuro en el cual no sabés exactamente cómo van a ser las cosas. Me interesa provocar una situación en la cual no sabés qué puede pasar y cómo buscar una novedad, un riesgo, una sorpresa. Con esos proyectos, que son muy conceptuales, intento poner al teatro en un borde. Me interesa mucho preguntar qué es teatro y qué no. Ahí aparece una línea indefinida que te hace pensar cómo se mueve el arte o la sociedad en relación a lo establecido, y cómo -en general- uno fija la relación con el teatro, que es mi área. Me pareció siempre que la investigación podría ser nutrir a la disciplina de cosas de afuera”, apunta quien, años atrás, alteró el humor de la tradicional platea del Teatro Colón con una puesta de *Europa*, de John Cage. “Con Proyecto Museos pasaba algo de eso -continúa-. De cómo se hablaba de la ciudad, de cómo se decide exponer la historia de una ciudad. A partir de esa experiencia surgieron posibilidades de repensar cosas. Básicamente, me interesa ese momento en el que las cosas se caen o se van a caer, cuando no podés reconocer qué sucede, qué es. Cuando ves *Los 8 de julio* o *¡Sentáte!* tenés que ubicarte de nuevo, tenés que decidir de nuevo. En general la gente se resiste mucho a ese tipo de experiencia, la incomoda, le da incertidumbre, te da la sensación que todo hace agua. ‘Esos actores están haciendo todo mal’, puede decir un espectador. Yo me preguntaría: ¿qué es hacer las cosas mal?”

- Sea haciendo *Bernarda Alba* o con un proyecto como Biodrama parece ser que ésa es tu pregunta de fondo.

- Mi mensaje sería: “Tomá tus propias decisiones”. Decidí si esto te hace reír, te hace llorar, si tenés miedo. Decidilo ahora. Ése es mi punto. No des por sentado que Bernarda es mala. Tenemos que tomar decisiones. Yo no soporto aquellos trabajos en los que me dicen todo el tiempo qué tengo que hacer, qué tengo que pensar. No soporto que me marquen cómo hay que hacer teatro.



Christophe Huysman

“Los cuerpos son los que arquitecturan nuestras palabras”

HALIMA TAHAN / desde Capital Federal

-¿Qué conflictos, qué fantasmas lo llevaron al trabajo artístico?

- Creo investigar lo posible, y como no vivo muchas vidas, como el artista y el hombre se confunden, me veo obligado a evocar lo posible por mí mismo. Muy temprano supe cómo deseaba construir mi vida, entre escritura y actuación. Siempre supe que mi vida sería así, desde los 14 años cuando comencé a escribir obras de teatro, a soñar cómo y con quién ponerlas en escena.

Luego están mis preguntas permanentes de artista que se dirigen mucho a lo formal y a los formatos de hoy, las preguntas acerca de la escritura y de la producción y, por otra parte, las experiencias individuales, mis escudriñamientos de hombre de teatro, la inevitable fantasía del mecanismo de los límites: mucho los límites, los límites ya del lenguaje, de las formas y, también, de manera más aleatoria, los límites físicos.

Siempre quise *hacer hablar*, provocar incluso muy silenciosamente la palabra, provocar (por los desvíos a veces locos de mi infancia) revelaciones, puesto que ciertas cosas, a menudo ínfimas, le dan cuerpo a la experiencia con o sin palabras. Mi padre tenía estos ataques de violencia que sorprendían por sus fulguraciones e incluso si eran muy violentos, todo el mundo *jugaba/actuaba* a que nadie era la víctima. Esta política íntima de un terror día a día obliga a desbaratar eso que estimamos intocable en nosotros mismos. La experiencia del conflicto y de la fantasía comienza temprano para mí. Y sin drama, no hay drama sino actos. Actos que comportan consecuencias. Vengo de una región del norte donde uno cae raramente a tierra si no es para morir; yo fui educado así. Y las personas allá son así. Hablo también de estos cuerpos.

-¿Cómo son esos cuerpos, cómo es la relación con ellos?

- Los cuerpos son los que *arquitecturan* nuestras palabras. En *La sangre caliente de la tierra* los cuerpos están dibujados con cuchillo, son aguadas agitadas o retratos, la obra avanza así entre agitaciones del lenguaje, intercambios grotescos y puestas en escena de retratos, entre Van Eyck, Ensor y Spillaert, los pintores de mi región, Flandes. Es también una obra donde encontramos una dimensión de kermesse popular en la tradición de las obras interpretadas en las plazas de las grandes ciudades de la Edad Media, donde se representaban, transfigurados en fábulas, los acontecimientos de la época. Escribí esta obra con este espíritu de fiesta del *expresar todo*, un carnaval. Provengo de una ciudad donde se tiene la sensación de que explotamos de alegría, de que se está todo el tiempo *jugando a otra cosa*; y bien, esta obra viene de ahí, se actúan una serie de acontecimientos políticos, se actúan hasta tal punto que ciertos personajes son arbitrariamente femeninos o masculinos, y podrían de hecho ser desempeñados por los dos sexos, puesto que se trata de *actuar*.

-¿En su producción teatral, hay continuidades, rupturas, modificaciones?

- Continuidades o una continuidad. Y algunos puntos de ruptura.

Una continuidad en la escritura, materia prima de mi experiencia de teatro, desde *La sangre caliente de la tierra* en 1991 hasta la aventura de *El mundo HYC*, estrenado en 2001 en el Festival Frictions; una continuidad también de artesano con mi compañía, artesano de un equipo muy aglutinado y con el que las performances peligrosas como aquella del Festival de Aviñón de 2002 fueron posibles, un equipo capaz de movilizar energías a largo plazo. Continuidad también en mi trabajo de actor en el que siempre privilegié la elección de un proyecto de teatro que empujara mis propios límites: *Jojo* y *Comentarios* de Aperghis, *Los guerreros* y *¿A dónde vas Jeremías?* de Minyana, *Los hombres caídos*, etcétera. Continuidad de un camino que me lleva hoy a una escena tradicional de teatro con la próxima puesta en escena de *Comidas HYC* y la puesta en espacio del proyecto *Entrevistas Sandy Beans* (entrevistas realizadas en París, Berlín, Buenos Aires... magalópolis en las que concentraremos nuestra escucha y nuestra mirada sobre *lo infinitamente pequeño* de una vida social, política y privada).

También es importante significar los elementos de ruptura en mi trayecto sobre ciertos puntos esenciales como el espacio escenográfico; la reflexión sobre la actuación, la función del actor, su formación, una apertura a los artistas de circo; pero igualmente imponer una relación de compañerismo real entre aquellos que dirigen, proponen e inventan por esta vez toda la técnica del espectáculo, un nexo indispensable que siempre deseé que fuera visible.

-¿Cómo describe su proyecto artístico?

- Siempre deseo hablar, sobre todo, de la escritura, de mi trayecto de autor porque une y puede aclarar toda la aventura HYC y mi trabajo con los primeros textos montados y producidos por otros directores, otras compañías. Para esta etapa (1991-1997), rápidamente, de *La sangre caliente de la tierra* (obra vibratoria de un hombre joven agitado por el eco del mundo) a *Fausto y Rangda* (encargo de Georges Aperghis para el trío Le Cercle) pasando por *Las perdices* y *Manuel*, respondí principalmente a encargos cuyo proyecto suscitaba mi interés.

Fundé la compañía Les Hommes Penchés para producir mi primera performance *La carrera hacia el desastre* en 1995, para tres representaciones en tres lugares estratégicos. Performance encargada para una Conmemoración de la paz de Verdún, manifestación anulada de la que quedó solamente el esqueleto de la palabra de un hombre de pie sobre un travesaño, un recital para dos siluetas que me llevó a la ONU en Nueva York donde concebí la escritura de *Los hombres caídos*, obra fundadora para mí donde 37 *cuerpos trastocados* fotografían la realidad carnífera de un universo conmocionado.

LA PRODUCCIÓN

-¿Cómo surgió el proyecto HYC al que pudimos asomarnos en la presentación que hizo aquí en Buenos Aires?

- La aventura HYC nació en ese momento. De esos encuentros. Es el primer gran proyecto de compañía, un equipo. No voy a citar por nombre a mis compañeros del Laboratorio móvil, pero se trata de una real asociación alrededor de

*El dramaturgo, autor y director francés Christophe Huysman acaba de divulgarse en Buenos Aires a través de la publicación y traducción de su obra **La sangre caliente de la tierra** (Ediciones del Sur). En esta entrevista se expone sobre sus fantasías, sus perspectivas fuera de eje respecto del teatro tradicional, de la escritura en torno a la cual gira toda su experiencia y de la importancia del performer.*

un proyecto artístico a largo plazo, a nivel artístico por supuesto, pero igualmente en lo que concierne a la producción, la difusión y la vida social y fiscal de una compañía. Es también de este equilibrio de lo que se trata. No hay respeto si no hay respeto del trabajo de cada uno en la maestría de su técnica.

La aventura HYC, eso que llamamos en la compañía **El mundo HYC**, representa el gesto artístico paradójicamente más libre y más limitado que yo pude realizar. Abertura máxima, búsqueda constante del nexo, de las conexiones posibles entre otras disciplinas, un teatro arrendado; somos una compañía arrendada, devorada por el trabajo. Y como somos 27 artistas en este momento para difundir los 8 espectáculos disponibles, eso constituye un potencial de energía y de reflexión considerable. Lo que unió a este equipo en primer lugar fue un texto, **Este hombre se llama HYC**, esta materia de teatro muy particular para ejecutar, por un lado, pero sobre todo el sentido mismo del texto, eso que se cuenta en él de nosotros, de cada uno de nosotros.

Es a partir de este texto fundador que pudimos imaginar el trabajo juntos. Este texto es el fruto de una decena de años de archivos de todo tipo, directamente conectados a la vida de un hombre señalado por la sigla HYC. Junté una masa considerable de informaciones (diario íntimo, agendas, archivos, notas, discusiones, comidas, etcétera). por diversos medios (imágenes polaroid, grabaciones, videos, pequeñas notas borroneadas a toda velocidad, testimonios). Este trabajo de archivo descifrado por mis cuidados dio como resultado numerosos textos y formas: **Este hombre se llama HYC**, (resumen de una vida en 200 páginas y 119 polaroids), **Especies** (obra para circo en la que el cuerpo es manipulado igual que el lenguaje: pedazos de conversaciones, interjecciones, suspiros, proferidos en posiciones físicas inverosímiles); **Las comidas HYC**, etcétera.

Diseñado como un proyecto singular, fue construido como tal, un fuera-de-límite, un experimento del hombre no virtual con el pensamiento y el cuerpo galopante, un pensamiento y un cuerpo viviente, que se inscribe y se golpea; la persona conmocionada justo en lo más íntimo. Sacar definitivamente el pensamiento y el cuerpo.

Entrevistas Sandy Beans, nuestro nuevo espectáculo para 2004, integrará toda nuestra aventura: el personaje Sandy Beans, periodista travesti políglota inspirado en Otto Dix, cuyas entrevistas serán realizadas en Buenos Aires, Berlín, etcétera. Lugares en los que me marcaron bellos encuentros. Persigo mi gesta de lo íntimo, intimidades en historias políticas y sociales singulares y comunes.

-¿Qué es Les Hommes Penchés (Los hombres fuera de eje)? ¿En qué se funda el imaginario de esta compañía?

-Es una compañía de teatro, una asociación -ley 1901- que creé en 1995 y que se convirtió, también por obligación legislativa, en una empresa de espectáculo con todo lo que eso supone: como pesadez y tiempo de trabajo social y contable.

Fundar una compañía está ligado a una gran decisión para mí, una decisión tardía, una decisión madura; aquella de realizar mis propios espectáculos, de pensar la escritura como la prolongación concreta de mi pensamiento, de mi forma de vivir: juntar aquel equipo con el que trabajar.

A priori, Les Hommes Penchés son atropellados y en la manera de ejercer su arte, son artistas desplazados del centro; no pensar con un eje central -por ejemplo- es una actitud, una manera de proceder; no una manera revolucionaria, no: simplemente, nuestra manera de trabajar. Decimos: no tenemos los tiempos de trabajo habituales del teatro, nos comportamos de otra forma y con respecto a los lugares de producción, encontramos nuestros intersticios de búsquedas, de escritura, nuestros tiempos de repeticiones.

Escribir, actuar, dirigir una compañía de teatro, eso siempre se resuelve mediante la producción, encontrando los medios formales y financieros para hacerlo. La escritura es el punto de partida de todas nuestras experiencias; la forma desplegada para poner medida a lo que pensamos, vivimos, atravesamos; aquello que nos transforma, nos divierte y que da cuenta, también, de nuestros encuentros, de aquello que atraviesa nuestros trayectos.

LOS PROCESOS

-¿Cómo surgen los espectáculos que producen?

-La alquimia del comienzo de un espectáculo es difícil de describir, es muy diferente según los proyectos, algunos nacen en cuatro días de una "fiebre de equipo" (como **El arte de vivir**, creado entre las dos vueltas de las elecciones presidenciales), otros se extienden diez años de una vida ("las polaroids") y a menudo se construyen paso a paso (**Este hombre se llama HYC**, **Especies**, **Las comidas HYC**), mezclando las reflexiones conjuntas que conciernen a las distintas disciplinas (sonido, video, iluminación, circo, etcétera) y los medios de los que disponemos.

En ese momento, entra en juego el factor producción: nacen otras conversaciones, otras estructuras se asocian a nuestro paso, se formulan preguntas de carácter financiero que es necesario resolver. Antes que el actor entre a escena están esas preguntas adjuntas al sentido; es en ese momento de discusiones que el equipo entra en forma. Es una historia de equilibristas ya que cada uno, en la compañía, se compromete a tomar un riesgo y eso es palpable. Me gusta particularmente ese momento porque es un momento *grave* pero también, a menudo, un momento de fiesta.

-¿Qué significa "laboratorio móvil"?

-"Laboratorio móvil" es nuestra manera de posicionarnos como investigadores, ¡tenemos un logo realizado por el artista plástico Laurent Massénat que puede evocar una sigla de laboratorio farmacéutico!

Esta noción nació de una discusión y de la inquietud de reconocimiento de nuestro nomadismo de equipo, de nuestro proyecto de embargar lugares. Es interesante notar que trabajamos siempre en connivencia con los lugares que nos producen y que nos reciben; cada espectáculo toma una forma específica en cada lugar. Es así también que hemos definido nuestros diferentes formatos de espectáculos. De la "performance evolutiva" (**Este hombre se llama HYC**), a la "obra de circo" (**Especies**), de nuestra noción de "music-hall y variedades" (**Canciones HYC**), a la obra de teatro (**Las comidas HYC**); formatos siempre en gestación, como **El arte de vivir** que es una performance con los espectadores que no encontré todavía su clasificación para la difusión (entre "artes de la calle" y "artes escenográficas").



Mantengo mucho el conservar este rigor de no definir todo, de no estar siempre *en el final* de un trabajo. Tengo también un rigor de escenario. No decoro: toda la técnica sobre el escenario; un grupo casi autónomo donde a cada uno se le reclama maestría en su arte. Hemos estado juntos en escena momentos muy largos (entre 30 y 9 horas), hemos encontrado dificultades, cuestionamientos técnicos permanentes: eso también es un equipo de trabajo, un "laboratorio móvil", competencias puestas en común.

-Para usted, ¿qué significa ser un performer?

-Alguien que se arriesga y, principalmente, aquel que hace escuchar lo que tiene para decir contra todo y con y para todos, no sé cómo explicarlo. Es una suerte de puesta en condición para mí a largo plazo. Es también para un actor la confesión momentánea del agotamiento de las formas. Un enredo de *cómo actuar* hoy y *con quién* y *por qué*, para decir *qué*.

Entonces, eso no se viene solo al despertarse una mañana, viene de numerosos roces: de creaciones con Aperghis, Minyana, Cantarella, Schiaretta, Tilly y también de una experiencia diferente con el público, poco conocida, como **La carrera hacia el desastre**, una performance que realicé y representé tres veces entre 1995 y 1997, la última vez en el ascensor de la sede de las Naciones Unidas en Nueva York.

Entonces, tuve contacto con formas muy reducidas y formas muy largas de trabajo sobre el agotamiento del cuerpo, veinte horas en escena de un cuerpo atravesado por múltiples formas: éste es el centro de la performance **El mundo HYC**, lo que implica un tipo de actuación para un actor muy particular, una gestión del tiempo, de la duración; esto impone otro comportamiento con el público a quien se le ofrece la autonomía de la mirada. Hay un proyecto en la realización y después una reflexión abierta y violenta por la posición y la duración de la exhibición. Entregar eso que uno hizo único, dilatar la forma propuesta por la lengua, encontrar la musicalidad de la transmisión.

Producción: Paulina Bettendorff

¿Qué es la teatralidad?



La expresión "teatralidad" se viene utilizando desde hace algo más de dos décadas y no siempre en su verdadera acepción. En esta breve producción la investigadora canadiense Josette Féral precisa las cualidades del término y a la vez el actor y director porteño Alejandro Catalán analiza ciertos procesos creativos que hacen a la representación de las nuevas generaciones en Buenos Aires

"seguramente surgirán muchas preguntas, yo no tengo todas las respuestas y, a veces, las respuestas no existen", es un caso interesante para ser atendido. Pero sobre todo, invita a la reflexión grupal, a saltar de la esfera de las categorizaciones arbitrarias que buscan *cerrar* un cuestionamiento de manera tranquilizadora, para meterse en este mundo tan "viudo de las certezas".

Las cinco clases de Josette Féral se agruparon bajo las siguientes temáticas: La teatralidad; La vida como teatro; Mimesis y deconstrucción: un encuadre necesario; Teatralidad y realidad; Teatralidad y percepción: el rol del espectador; y por último, La historia del concepto: origen.

Como resulta imposible en una nota reproducir esos intensos cinco días en los que descubrir junto a la profesora el concepto de teatralidad implicó reflexionar sobre el nudo mismo de aquello que moviliza a quienes vivimos de hacer, producir o pensar el teatro (nada más movilizante), entonces empezaremos por el final (el origen histórico del término) para luego extraer del libro algunos párrafos que, esperamos, despierten las más significativas inquietudes de tal manera que el lector se vea en la imperiosa necesidad de ir a una librería y completar la lectura en vivo y en directo.

La segunda parte de la nota, corresponde a un reportaje a Féral realizado este año para lo que agradecemos infinitamente la intermediación y traducción de Daniel Zamorano (a quien enloquecimos por mail y no perdió la paciencia con nosotros). El objeto del reportaje es actualizar el concepto de teatralidad dado que, como veremos, para la autora, no está depositado en la representación sino en la recepción. Nos parecía, entonces, que el atentado del 11 de septiembre de 2001 y la invasión a Irak podían constituirse como dos momentos significativos para la cosmovisión del mundo y, por extensión, en la manera en que el receptor percibe los fenómenos teatrales.

EXTRACTOS IMPRESCINDIBLES

Sobre el origen de la palabra

"Aunque haya sido utilizada por primera vez en 1908, en los escritos de Nicolas Evreinov (*Le théâtre dans la vie*), la palabra "teatralidad", tal como la conocemos, fue planteada en la década del 80. Por esos años recién

tes, este término fue tomado del modelo de la literatura con el objeto de diferenciar al teatro de los otros géneros y mostrar su especificidad, a la vez que distinguirlo de la danza, la ópera, el circo, etcétera. El objetivo era encontrar parámetros que fueran compartidos por todas las formas teatrales".

Teatralidad y recepción

"La teatralidad remite al fenómeno de recepción vivido por un sujeto que ve algo, en ese sentido la teatralidad deconstruye, decodifica y construye un objeto que el sujeto mira. Siempre que haya alguien a quien se dirige un mensaje y que lo recibe, lo decodifica, lo construye. Si la noción de sujeto cambia, por ejemplo, según pasan los siglos, la noción de teatralidad cambia también. Lo que significa que la teatralidad no tiene que ver solamente con la historia del teatro, sino que tiene que ver con la historia y con la cultura. Definir la cuestión de la teatralidad no nos informa sobre la teatralidad misma, pero nos permite lograr el análisis de los cambios que afectaron al sujeto y al teatro a través de los siglos.

(...) Por ejemplo, alguien como Evreinov o como Michel Bernard, piensan que la teatralidad está en la base de todo, que es una cualidad en el sentido kantiano, y piensan que es preexistente. (...) Personalmente creo que es muy difícil defender esa posición. Para mí no es una categoría, no está en el objeto, está en los ojos del espectador y eso es lo que voy a tratar de demostrar".

Teatro, realidad y performance

"El problema del vínculo entre el teatro y la realidad se presenta porque el teatro está anclado en esta realidad con los mismos elementos que se encuentran en el mundo. La confusión que liga irremediamente al teatro con la realidad (o a lo real) viene del hecho de que el teatro recurre a materiales que existen en el mundo, entre los cuales el cuerpo del actor nos lleva a ver el teatro como reproducción de la realidad. (...) En las otras artes, como el cine, la música, etcétera, la ambigüedad es menos aparente porque los elementos utilizados están más alejados de la materia de base. Lo que incrementa el problema es que sabemos

ANA DURÁN / desde Capital Federal

Entre el 18 y el 23 de agosto de 2001, en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, la profesora Josette Féral dio un seminario que tituló **Acerca de la teatralidad**, al que asistieron una treintena de investigadores, directores y actores inquietos y algún periodista.

Doctorada en la Universidad de París VII en 1978, bajo la dirección de Julia Kristeva, y actual docente del Departamento de Teatro de la Universidad de Québec, en Montreal, Féral tuvo lo que pocos docentes-investigadores del teatro suelen tener: combinó su extraordinaria capacidad y conocimientos con una forma dinámica, ágil y a la vez profunda de enseñanza. Esto es: de las cinco horas diarias, una parte era dedicada a la teoría (que todo el tiempo era enriquecida con preguntas de los asistentes) y la otra al análisis de videos que ponían en tela de juicio los preconceptos de los participantes del curso.

De esos días surgió una publicación denominada justamente **Acerca de la teatralidad**, en Cuadernos de teatro XXI, Getea, con dirección de Osvaldo Pellettieri y edición de Editorial Nueva Generación y Facultad de Filosofía y Letras, que está actualmente a la venta en las librerías.

El volumen contiene la desgrabación corregida por la autora, más bibliografía y dos anexos titulados **Mimesis y teatralidad** y **La teatralidad. Investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral**.

CUESTIONES DE FONDO

¿Para qué sirvió el seminario de Féral? Para pensar en conjunto. Una mujer que se para frente a un grupo de supuestos especialistas y arranca su discurso diciendo

La Teatralidad, hoy

- ¿Cambió el concepto de teatralidad a partir del cambio de concepción acerca del cuerpo luego de la última invasión a Irak? Esto tiene que ver con un tema que nos interesa por estas latitudes: hasta Irán y Afganistán no aparecieron los cuerpos mutilados en la televisión. El 11 de septiembre se vieron cuerpos cayendo de las Torres Gemelas. Esto influyó en la forma poética expresiva tanto del teatro como de la danza. Ahora, parece, es necesario volver a mostrar/nombrar los cuerpos.

- Hay que examinar la cuestión en función del nuevo rol que desempeñaron los medios en la invasión de Irak, en particular la televisión: medios occidentales *empotrados* (*embodied*) en el dispositivo militar y totalmente controlados por el aparato logístico, por un lado; medios no occidentales emergentes, por otro lado (Al-Djazira sobre todo). Esto ya había comenzado con el 11 de septiembre. La guerra de las imágenes ha reemplazado a las imágenes de la guerra y la *información* ha perdido toda pretensión de situarse fuera del campo político y estratégico.

En este contexto, las imágenes del cuerpo se han vuelto argumentos retóricos, objetos semantizados en función de un segundo plano controlado y construido por actores sociopolíticos interesados en dominar el efecto producido en los destinatarios. Se puede decir en este sentido que las imágenes del cuerpo fueron completamente re-traducidas en representaciones (*performances*) teatralizadas. Representaciones (*performances*) porque el (tele)espectador puede ver acciones imprevisibles y de un *pathos* intenso (cuerpos que caían, prisioneros de rodillas con un fusil contra la sien, heridos, cadáveres, etcétera), pero teatralizadas porque fueron puestas en escena, en un decorado y un contexto narrativo construidos de manera calculada. Incluso las imágenes que fueron, primero, recogidas al azar de una acción no planificada por un agente que tenía la libertad de filmar (contingencia pura del acontecimiento, cuando el turista que se encuentra allí por casualidad filma los cuerpos que caen) fueron, luego, montadas para ocupar un lugar determinado en una argumentación y un relato con grandes infraestructuras dramáticas (la lucha contra "el eje del mal", la personalización de los actores representados en los roles reconocibles: el héroe, el salvador, el traidor, etcétera).

¿Tuvo esto una influencia sobre el teatro y la danza? No es seguro y quizás lo opuesto sea la verdad. Muchos espectáculos intentan desde hace varios años superar la simple exhibición del cuerpo sexuado (transgresión heredada de los años 60 y que se volvió inoperante) para exhibir un cuerpo más orgánico: heridas, mutilaciones, sangre que corre, etcétera. Sin hablar de los espectáculos que integran imágenes *verdaderas* para mostrar/denunciar la teatralización política que puede llegar hasta el genocidio (toda una población interioriza una puesta en escena elaborada por ideólogos y ejecuta matando a su vecina - cf. *Rwanda 94*). Pero sería difícil poner en evidencia una causalidad de relación entre teatro y *real* (mediatizado), uno precediendo al otro. Es el conjunto de la comunicación visual que se apropió los esquemas de la teatralización. Lo que había sido durante un período



que estamos ante una representación y una imitación al mismo tiempo.

"(...) La diferencia entre el arte de la performance y el teatro es que en este último caso se trata de una realidad que crea una ilusión. La performance niega la ilusión para anclarse en la realidad misma. La ilusión apela al espectador en tres niveles: el de la sensación, el de la percepción y por último el de la interpretación y las emociones".

APROXIMACIONES A UNA DEFINICIÓN

A lo largo del libro (del seminario) la autora desarrolla algunos conceptos como "espacio potencial", "ostensión", "especularidad" y "encuadre", conceptos a los que se llega a partir de una gran cantidad de ejemplos de diversa índole, lo que permite al lector deducir algunos aspectos inherentes a la recepción de alguna situación como teatral.

Haremos un resumen personal de su definición de teatralidad para no confundir al lector con gran cantidad de términos que sólo pueden ser explicados en la lectura detenida del trabajo editado por Getea.

La teatralidad, entonces, no es una cualidad que pertenezca al objeto, al cuerpo, al espacio o a un sujeto. "No es una propiedad preexistente en las cosas, no está a la espera de ser descubierta y no tiene una existencia autónoma. Solamente es posible entenderla y captarla como proceso". Tiene que ser concretizada a través del sujeto-espectador como punto inicial y final del proceso.

La teatralidad es el proceso en sí mismo y la transformación que éste permite identificar. Tiene que ver con la mirada del espectador que es quien señala, identifica, crea el espacio potencial (en el caso del teatro instantáneo, esas *performances* que se hacen, por ejemplo, en los subtes y que uno descubre como teatro al final del recorrido), en el cual la teatralidad va a ser localizada. "El espectador reconoce este otro espacio, espacio del otro donde la ficción puede emerger. Esta mirada siempre es doble: ve lo real y la ficción, el producto y el proceso".

"Entonces, decir que hay teatralidad, es identificar en el actor un juego de fricciones entre códigos y flujos, entre simbólico y semiótico, entre caos y orden, con los cuales el actor actúa. Son estos frotamientos, fricciones, alternancias en donde los actores y espectadores encuentran el placer del teatro".

do histórico relativamente breve propiedad exclusiva del teatro (en el sentido restringido del término) fue instrumentalizado de manera cada vez más generalizada por todos los actores sociopolíticos deseosos de producir sentido (o lo que se le parece). Lo que ya no existe sino bajo una forma menos densa que antes en el teatro (la difusión llega a una disolución) se extiende como técnica de comunicación: construcción de un contrato de teatralidad (encuadre + decorado + narración implícita o explícita) en que se alberga cualquier tipo de representación (*performance*). Una acción que hace suceso, una interacción humano/humano o humano/objeto - intencionales o no. Al teatro (en el sentido propio) sólo le queda la parte del contrato que regula el reconocimiento de una intencionalidad (designada por el nombre del director y/o del escenógrafo, etcétera) aunque la negación de intencionalidad también pueda verse recuperada, en la medida ... en que basta poner cualquier cosa sobre cualquier elemento de encuadre (nos deslizamos entonces hacia la instalación y la representación -*performance*- con el "teatro invisible" por límite).

- ¿En qué medida los cambios históricos/políticos/sociales influyen en la teatralidad? ¿Qué pasó con la globalización?

- Aquí también, es quizás lo inverso que tiene lugar. La teatralidad a la occidental, refinada durante cinco siglos por la pintura y el teatro, es una herramienta poderosa de *dar forma* semántica. Opera como un mediador hermenéutico sin igual, puesto que da sentido al acontecimiento y agrega *pathos* al sentido. Los actores políticos y sociales se han servido de esto abundantemente (Luis XIV -ver la película *Rossellini-*, Napoleón, Mussolini, Hitler, Perón, Castro, etcétera, todos hicieron teatro de participación). Estos actores, hoy, en las sociedades democráticas, son ampliamente reemplazados por actores más impersonales, más abstractos, más inasibles y son quienes controlan las máquinas de producir y difundir imágenes (las máquinas de producir y difundir discursos perdieron la batalla). La teatralidad sigue definiéndose por los mismos parámetros que antes, pero no es exclusiva del teatro. Lo interesante es que esta invención de Occidente está, quizás, ganando sociedades y culturas no occidentales que basan la teatralidad sobre técnicas muy diferentes.

Traducción: Daniel Zamorano



DESTINOS REACTIVOS del imaginario actoral

ALEJANDRO CATALÁN / desde Buenos Aires

Hace más de 15 años se produjo en Buenos Aires un acontecimiento teatral que, bajo el nombre de "teatro *under*", presentó un nuevo actor. Este nuevo actor irrumpe abandonando el dispositivo interpretativo y afirmando un incipiente imaginario escénico propiamente actoral. Este *imaginario actoral* hará posible algo inédito en la historia del teatro: la producción de lenguaje o poética teatral a partir de la autonomía que le da un gesto que produce sentido desde la inmanencia de la situación de creación escénica. Su importancia es comparable a lo que a principios del siglo XX fue el surgimiento de un *discurso de director* y su imaginario correspondiente, en el contexto del tricentenario *discurso de autor*. El hecho de que haya sucedido aquí, lo convierte para nosotros en algo naturalizado, pero, por ejemplo, la avidez del circuito internacional por nuestro teatro se explica en cómo este acontecimiento les ha dado una cualidad escénica singular a las prácticas locales. Los efectos prácticos que se fueron sucediendo a partir del inicial teatro *under* han convertido a este imaginario actoral en una condición de producción del teatro alternativo y lo ha dotado de una peculiaridad. Siendo ahora este imaginario actoral una condición, es decir, algo con lo que contamos afortunada, excepcional e inexorablemente, en cada obra se puede ver la suerte que corre su potencia. Es decir, si respecto de las posibilidades creadoras que brinda este imaginario actoral las prácticas funcionan de manera afirmativa o reactiva. Desde esta perspectiva, el medio escénico actual es, de manera preponderante, reactivo, es decir: generado por una reconfiguración de prácticas que han reducido y reconducido la capacidad autónoma del imaginario actoral en beneficio de *prácticas agotadas*. Decimos que estas prácticas están agotadas porque no pueden generar lógica de sentido escénico sin recurrir a condiciones que, por constitutivas, imponen determinaciones formales cronificadas y son obstáculos para la salida e ingreso a otras posibilidades de lenguaje más autónomas. Desde las prácticas agotadas, el imaginario actoral es reducido en función de una *actualización* para la que se capturan algunas posibilidades que trabajarán en favor del discurso escénico de otro fundamento imaginario preexistente.

Actualmente, este carácter reactivo del medio alternativo tiene como disparador el agotamiento de la primera práctica que potenció las capacidades creadoras del nuevo actor: el llamado "teatro de estados". Su agotamiento produce una crisis en el discurso de este nuevo imaginario escénico que, como veremos, trasciende al resto de los discursos escénicos¹.

LA "DESHISTRIONIZACIÓN"

El agotamiento del teatro de estados implica una crisis muy importante porque este teatro fue el que asumió las capacidades actorales emergidas en el *under* y, planteán-

dose el axioma de la "creación de lenguaje" como imperativo de abordaje práctico permitido por este actor, dio elementos para la primera reactualización de las prácticas teatrales preexistentes.

El teatro de estados se funda en un aporte central: desaloja el componente paródico de las poéticas actorales del *under* y, reemplazándolo por un referente textual o temático-existencial, el gesto actoral, en relación de ruptura, podrá y deberá asumir dimensión dramática y otras frecuencias de conmoción teatral. Este "gesto en ruptura" respecto del referente se realiza mediante la evidenciación del gesto actoral (opinión) materializado en invención formal (voluntad de forma). Desde estas nuevas condiciones, la capacidad actoral surgida en los ochenta se relanza con otras potencias y posibilidades de lenguaje. Naturalmente, luego de diez años estas condiciones comienzan a mostrar sus límites y cristalizaciones.

- Actuaciones crispadas y heroicas.
- Exacerbación formal.
- Reiteración de los mundos.
- Cristalización estética por fijación de un ideal de belleza.

¿Cómo se crea lenguaje cuando la práctica, que era la productora de novedad de lenguaje, se agota? Llamaremos "respuesta reactiva" a la práctica que soluciona el interrogante reconfigurando su actividad desde una lógica de retorno, u oposición a la práctica creadora anterior. Observemos que actualmente la mayor proporción de las prácticas escénicas han optado por cierta "deshistrionización". Esta cualidad expresiva llamativamente generalizada es el resultado de la erradicación de la opinión actoral y voluntad de forma. Esta deshistrionización general es la solución formal que han encontrado prácticas agotadas (fundamentalmente la dramaturgia y el director del siglo XX) para reorganizar el trabajo de actuación evitando las formas y procedimientos desgastados del teatro de estados.

Tomemos el ejemplo del llamado "neonaturalismo" que uniformiza de una manera llamativa y sintomática un espectro preponderante de la producción teatral alternativa. Retrocedamos un poco en el tiempo. La "nueva dramaturgia" surge en los noventa como resultado de ver cómo el teatro de estados rompe con su actor el referente textual. Presenciando esto, el imaginario autoral lo asume como condición imaginaria y comienza a escribir textos que deberán ser representados pero ya se presentan *rotos* (sus convenciones de género dislocadas, asumida o exacerbada su procedencia literaria y con recursos que sabe que el nuevo actor del teatro de estados le permite, resuelve o *sostiene*). Pero actualmente, esta nueva dramaturgia, ya presenciando el agotamiento del dispositivo escénico que capturó para actualizarse, ¿cómo encuentra otra lógica de

eficacia escénica? Si escribe una obra para "poner en escena" la percepción de la representación, la envía hacia el teatro de sus padres. Si escribe un texto *roto* y exacerbado exige la aparición de los procedimientos que intenta evitar. ¿Cómo sobrevivir al agotamiento del teatro de estados? Como dijimos: cambiando la captura por la oposición. Por un lado, armando una lógica escénica que se organiza evitando, restringiendo, impidiendo, coartando todo lo que se podía en el dispositivo anterior. En este sentido, el "neonaturalismo" es el ascetismo con el que se evita y condena el *exceso* del proceso anterior y la dramaturgia se reactualiza formalmente sin crear lenguaje. Por el otro lado, reconduciendo y reduciendo la capacidad del imaginario actoral al privilegio de la producción de «habla» en beneficio de una «palabra» con giros y dinámicas de mayor naturaleza escénica. Estos actores "deshistrionizados" son convocados a la producción del material parlante, es decir a asumir un imaginario autoral. En este sentido, el nuevo rol del autor/director será el que regule el dispositivo según el cual la dramaturgia se beneficie de los aportes del imaginario actoral manteniéndola en los límites de lo autoral.

Algo equivalente al neonaturalismo de la dramaturgia sucede con las obras hechas con la reactualización o caída (no siempre se elige) en un "discurso de dirección" (multimediatas, visuales, etcétera) en las que también los cuerpos se organizan en la deshistrionización y el imaginario de actuación se reconduce para realizar aportes vinculados a las ideas escénicas (actores/directores).

Es de esta manera que la existencia de un actor con imaginario propio le brinda a la reactualización de estas prácticas agotadas una fuente escénica de recursos que las cualifica de manera singular respecto de las reactualizaciones posibles en otros lugares del mundo.

Pero el abordaje reactivo de este imaginario actoral no es una lectura ideológica: se desprende de una sintomatología escénica en los que las obras muestran inconsistencia de lenguaje. Por ejemplo, todo este esfuerzo del discurso dramático por darle, mediante el actor, un carácter más escénico al habla, evitando el acartonamiento interpretativo y el evidenciamiento formal de la opinión actoral, no deja de hacer de este habla el material en relación al cual se organiza todo el resto de la materia y actividad expresiva. Esto funciona limitando otras potencias narrativas de la escena y acarrea problemas históricos: la disociación de la lógica del habla y de la escena, el carácter ilustrativo de la expresión, la preeminencia de la verbalidad para la manifestación del acontecer subjetivo y los valores poéticos delegados al habla. Pero a estos problemas ya constitutivos arrastrados desde la representación más clásica, actualmente se les agregan otros: en esta actualización, las prácticas agotadas enfrentan un problema que parece ponerlas entre la espada y la pared: no pueden volver a la

representación y deben evitar los recursos que proveía la ruptura. Por ejemplo, si la práctica que se reconfigura es la dramaturgia (donde el actor será utilizado en su capacidad autoral), los autores/directores del neonaturalismo saben que si la palabra asume la producción de acción en la sucesión dialógica, el resto de la escena queda en relación de representación y reaparece el teatro de la dramaturgia de sus padres; también saben que si escriben un texto *roto* no podrán evitar los procedimientos agotados. Esta encerrona de las prácticas agotadas del medio actual determinarán soluciones escénicas y provocarán nuevas inconsistencias generalizables a todas las prácticas reconfiguradas.

- Extrañamiento compulsivo: el discurso que produce y conduce la actividad escénica debe cuidarse de evidenciar su égida por la relación de representación que adquiriría la actividad escénica. Entonces el extrañamiento no es una decisión, no es el concreto enrarecimiento de algo, es la manera *tolerable* de lograr devenir escénico desde la sucesión dialógica o los procedimientos de dirección. Las obras se ponen solemnes, *metafóricas*, conceptuales, y presumen de una especie de inteligencia y visión sobre el mundo que es el puro efecto de los límites que se debe imponer la dramaturgia y la imposibilidad de producir lógica de devenir escénico sin fundamento dialógico o exterior.

- Monotonía expresiva y rítmica: la supuesta evitación del exceso y la verdadera ingobernabilidad de la expresión a la que se ven expuestos por no contar con un lenguaje escénico organizador de la actuación (y no contensivo) acota de manera inconveniente las variaciones dinámicas. La rapidez, la intensidad, la energía como remolino de actividad, etcétera, sólo aparecen como esporádicos estallidos exacerbando alguna cualidad afectiva, que rápidamente vuelve a la norma dinámica. El extrañamiento también favorece este problema ya que la ausencia de causalidad inmanente no brinda datos internos para la operación dinámica que permiten los cambios subjetivos de la expresión actoral.

- Problemas de acumulación dramática: éste es el problema más general como consecuencia de las limitaciones antes descritas. Las obras logran ser *entretenidas, se sostienen, pero no se apropian del manejo, administración y conducción de la experiencia espacio/temporal a la que se convoca la percepción. Termina primando un sentido racional, objetivo, interesante, que justifica la experiencia.*

Vivimos actualmente un momento muy extraño y paradójico en el que los discursos escénicos agotados (autor y director), para reactualizarse y no parecer igual a ellos mismos, deben disimularse y, para ello, cuentan con un imaginario nuevo y poderoso (actor) que hasta puede reducirse a producir desde el imaginario que los reduce. Pensemos que esto es contemporáneo de obras hechas en países en donde esta posibilidad no existe y se han llegado



Escena de «Cercano Oriente»

NOTAS

¹ Los postulados de esta lectura son el efecto de la reflexión que hicieron posible dos situaciones prácticas diferentes. Brevemente: la primera fue la reposición de la obra **Cercano Oriente** más conocida por **La caja**.

Habiendo sido una obra hecha en el año 97, compartíamos con el otro actor (Luis Machin) el temor de que la obra resultara vieja. No sólo no fue así, sino que la obra fue más valorada y comprendida en su apuesta que en aquel momento: en este nuevo medio escénico.

La caja presentó una experiencia de percepción de la manobra de actuación que resulta inhabitual en las prácticas actuales.

La caja presentaba de nuevo el poder de la actuación y lo hacía con un lenguaje en el que, para mayor sorpresa nuestra, ahora se podía observar más claramente su diferencia con el teatro de estados que dominó la actuación de los 90. La segunda situación es el proceso de creación de Foz: ahora como director, animado por ciertas posibilidades de lenguaje que identifico de la experiencia de **La caja**, apuesto a una reafirmación y ampliación de las posibilidades de la actuación evitando el dispositivo del "teatro de estados", y comienzo a identificar los destinos del imaginario actoral en las prácticas que lo aprovechan reduciéndolo, con los problemas y síntomas escénicos que esto produce.

² Sobre esta cuestión, puede consultarse otro artículo que he publicado en la revista **Funámbulos** N° 18 (marzo-mayo 2002) cuyo título es "Crear el lenguaje".

a poner cuerpos médicamente discapacitados para lograr alguna cualidad superadora de la del histórico "intérprete".

Nos centraremos en la reactividad como organización práctica de nuestro medio escénico porque esto responde de manera general a la pregunta por la visión del mismo. Queda pendiente, por razones de extensión, una explicitación de lo que sería la reafirmación de las capacidades del imaginario actoral y sus condiciones de trabajo². De todas maneras, me parece interesante que en el contexto de un panorama reflexivo en el que los artistas hablan desde la pura subjetividad, y la teoría teatral refuerza esa posición planteando, desde la absoluta exterioridad práctica de las ciencias sociales, una multiplicidad en la que se sugiere la equivalencia entre subjetividad y singularidad, al menos se esboce un pensamiento desde una práctica que tiene una comprensión del medio que habita, dada por la problemática creativa que la organiza.

HUGO MIDÓN

“El chico merece que se le dé todo”

Durante el mes de mayo se realizó en Córdoba el I Festival Internacional de Teatro para Niños y en Buenos Aires, en el Teatro Nacional Cervantes, se concretó un foro de debate sobre el tema, del que participaron creadores, investigadores y críticos de esta disciplina. Algunos de los que tomaron parte en ambas actividades aportan su mirada en esta producción.

ISABEL CROCE / desde Capital Federal

Director, actor, autor, productor, maestro, Hugo Midón es un referente ineludible en el tema teatro para niños. Más de 30 años liderando la cartelera preferida por los chicos de más de una generación, el creador de **La vuelta manzana**, **Vivitos y coleando**, **La familia Fernández**, **Stan y Laurel**, **Objetos maravillosos** y recientemente **Huesito Caracú**, conversó sobre su materia preferida: el teatro y los chicos.

Hugo Midón llega a la entrevista sonriendo. Es el creador de las obras infantiles más exitosas de la Argentina. Desde la década del 70, ya egresado del Instituto de Teatro de la Universidad, sorprendió a todos con **La vuelta manzana**, una comedia musical que estuvo diez años en cartel. Atrás quedó un pasado de actor dirigido, entre otros, por Ariel Bufano. También había hecho títeres y jugado con la poesía...

Esta vez Midón salió del teatro Colón para concurrir a nuestro reportaje. Allí ensaya **Hansel y Gretel**, la conocida ópera de Engelbert Humperdinck que esta vez contará con su régie y la coreografía de Carlos Trunsky. No es la primera vez que el exitoso autor teatral incursiona en la ópera, **Socorro, socorro los Globolinks** la precedió.

Los protagonistas serán cantantes que actúan, hablan de vos, se desplazan en exteriores “con tendedero de sábanas y rodeados de animalitos del bosque” en un espacio y un tiempo sin determinar. “Habrá cambios a la vista del público, un juego de lo teatral como para aflojar determinados énfasis que suelen acompañar el género operístico. Todo será más creíble.”

En cuanto al final “se va a subrayar lo individual, el valor de los chicos en la aventura”.

Alberto Negrín, Renata Schussheim, sus *viejos* compañeros, también estarán con él, junto con importantes solistas y el Coro de Niños del Colón dirigido por Valdo Sciamarella. Será un espectáculo para toda la familia.

LA ÓPERA Y EL MANEJO ACTORAL

“El manejo actoral no es el mismo en una obra teatral que en una ópera, que presupone gente cuya emisión vocal privilegia la disposición actoral. Sabemos que una ópera

pone el acento en lo musical; la no utilización de dispositivos de amplificación impone una marcación preferente de los frentes. El esfuerzo en el campo lírico hace que al cantante-actor en situación de tensión, le sea difícil relajarse por requerir esa potencia para que la voz trascienda. En el musical, el micrófono se instala a tres dedos de la boca, lo que le permite todo tipo de sutilezas y medios tonos”.

Acerca de la coreografía Midón señala una particularidad del artista musical argentino, su poder para cantar y a la vez realizar complicadas evoluciones acrobáticas.

TEATRO INFANTIL AQUÍ Y EN EL MUNDO

Ante la pregunta respecto de la situación del teatro infantil en el mundo, Midón aclara que en general este tipo de teatro ya no es “para chicos” sino “para todo público”, que puede tener distintas lecturas e interesar a distintas edades y sectores.

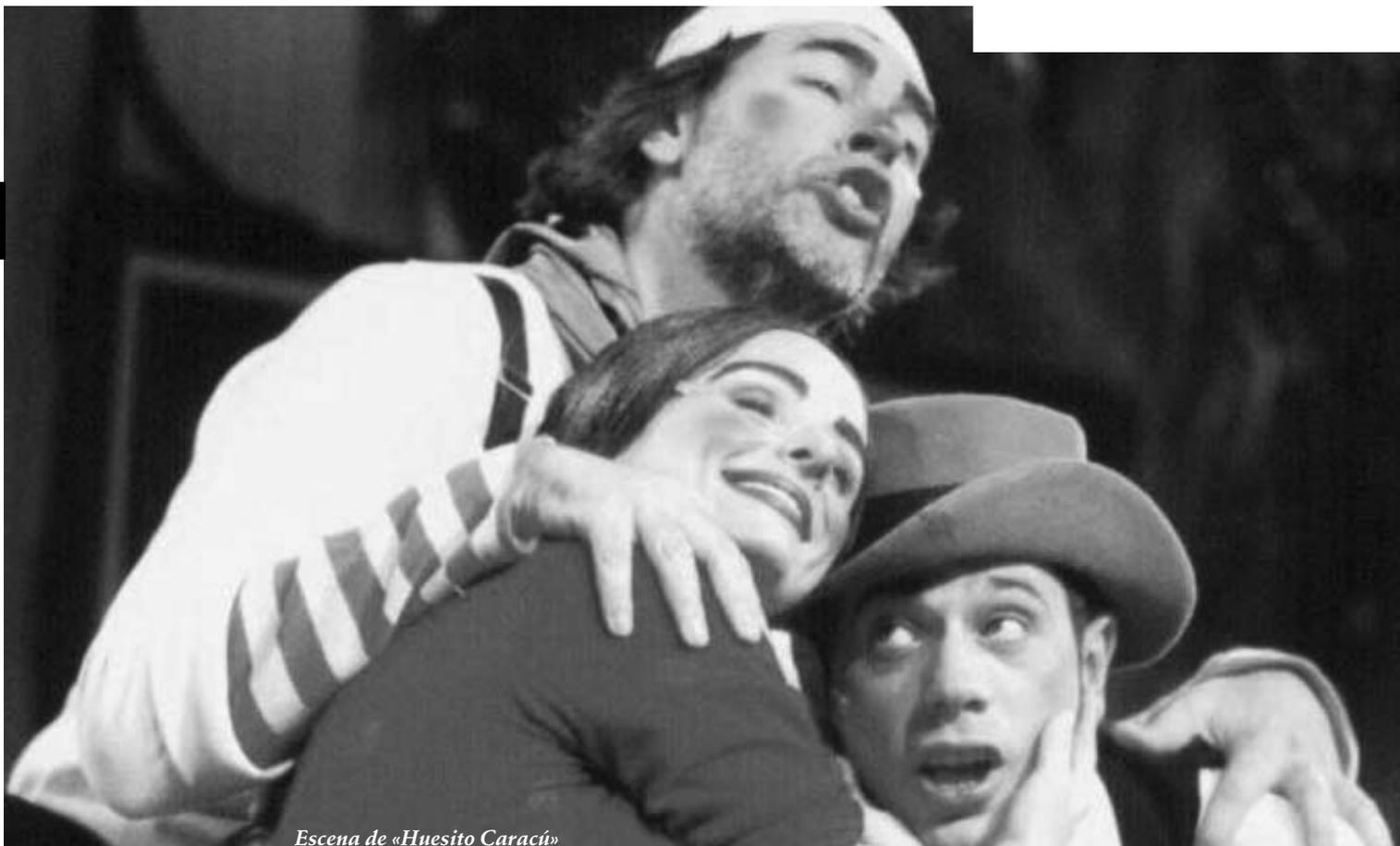
El autor y director no cree que los chicos criados frente al televisor sean *inmunes*, por así decirlo, al encanto del teatro. “Es una alternativa distinta. En el teatro estamos *en contacto, en vivo*, compartimos con muchos y todos recrean situaciones de la vida cotidiana y de los sueños. Se acentúa la acción, el texto es mínimo, ajustado y las palabras juegan entre sí”.

Midón dice aprender mucho de los chicos, de sus ideas y que la obra representada es *retocada* luego de ser vista por primera vez por el público: “Voy ajustando aquí y allá según la reacción de los espectadores. Uno detecta las fallas a través de la actitud de los chicos”.

“No he visto gran cantidad de teatro infantil en el exterior pero sí puedo decir que en Estados Unidos no existe como género, quizás se menosprecie un encasillamiento, el niño allí hace su vida social con otros chicos, aquí y en Latinoamérica en general está con la familia, come con ella, juega con ella, tiene mayor contacto. En Estados Unidos el teatro que nosotros llamamos ‘para niños’ se plantea como un entretenimiento para todos. Hay otro tipo de elaboración más compleja en el ‘cine para chicos’, como el dibujo animado, por ejemplo.

Hugo Midón

MAGDALENA VIGGIANI



Escena de «Huesito Caracú»

“Francia ofrece un teatro infantil al servicio de la educación. Cada una de las comunidades tiene su teatro para chicos con sus psicopedagogos, su director y todo está al servicio del desarrollo del lenguaje, de marcar ciertos comportamientos y otros elementos puntuales.

“En nuestro país el teatro para chicos es más artístico, no está *al servicio de*.

“Donde noté un desarrollo especial es en Italia, quizás por su fuerte herencia respecto de la *commedia dell'arte*. Diríamos que en los festivales se puede apreciar un teatro para chicos más anecdótico. Otro sería el caso de checos, polacos y su desarrollo con el área de muñecos y no puedo referirme al asiático porque no pude observarlo. En Latinoamérica, Méjico, el área del Caribe, en general, es un tanto elemental. Uno trata de hacer teatro, de aprovechar la realidad, las costumbres, la tradición del circo criollo, después la metáfora sale sola. Por ejemplo, versiones simples del **Gato con botas** presentado como pícaro, aprovechador hacían que el público me dijera a la salida: ‘Es Menem’. En **Huesito Caracú** donde el tema pasa por problemas con la llegada de la electricidad, el espectador más chico puede interpretarlo simplemente como un asunto de carencia de luz, el adulto pensará en la oscuridad que impide ver la realidad o aprender, la metáfora subyace”.

AQUELLOS CHICOS Y ESTOS CHICOS

Cuando se le pregunta a Midón sobre la diferencia entre aquellos chicos que veían **La vuelta manzana** y los de ahora, destaca la cantidad de estímulos a los que están sujetos los actuales, “un verdadero bombardeo visual desde la televisión a los videoclips y la Internet”. Enfatiza que todo esto les da una gran velocidad. Aquellos chicos, los de la década del setenta eran diferentes, tenían otras necesidades, pedían otros temas. “Uno quizás estaba más a su disposición, éramos más didácticos, más alejados de la naturaleza, de lo más cotidiano”.

LOS NUEVOS Y LOS DE SIEMPRE

Hugo Midón, no se crió viendo teatro para chicos en sus tierras sanisidrenses, sólo lo acompañaban los sábados de circo o las figuras de la radio, Tarzán y su famoso grito que

se extendía por las lianas salvajes llegando hasta otra figura de la época que desde la historieta se encaramó al mundo mágico de radio Splendid.

Hoy destaca a creadores como Claudio Hochman, a Marcelo Katz, también se habla de Hugo Álvarez y de la nueva camada de muchachos que incorporan el mundo del circo al teatro.

En el recuerdo quedan sus admirados Roberto Aulés, Ariel Bufano, María Elena Walsh, el Enrique Pinti de **Corazón de bizcochuelo**, Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Laura Saniez, y un espacio para compartir, el recordado Festival de Necochea.

RÍO PLATEADO

Sabemos que Hugo Midón tiene una escuela, Río Plateado, donde asisten más de trescientos alumnos chicos, adolescentes y adultos, allí trabajan él y sus profesores desde hace años.

Nos aclara que los chicos salen con una técnica pero que el propósito de la escuela no es específicamente formar actores, aunque si aparecen pedidos de agencias o para integrar elencos se habla del asunto con los padres. Allí se recrean situaciones, se trabaja con la improvisación. En fin, es un juego que todos juegan.

De su taller surgieron actores como Nancy Dupláa, Diego Reinghold, Malena Solda, los Magazine Forfai.

Padre de adultos y adolescentes (María de 30, Julián de 25 y Sofía de 16) Midón con una sonrisa parece decir que él se ganó parte de ese *ser niño* comprendiendo e integrándose a la gente menuda. “Los chicos me asombran. Son puros, libres, no tienen prejuicios, siempre enseñan algo”.

LA TAREA DE PRODUCTOR

El estudioso de teatro, el fanático de las obras de Midón observa, a lo largo del tiempo, que todas sus producciones son exitosas desde el punto de vista de la crítica y el público. Por eso uno piensa que los lauros se extienden a su tarea de productor. Midón nos aclara que prefiere que lo contraten e ir a porcentaje con sus creaciones porque en las ocasiones en que estuvo empresarialmente al frente de sus creaciones, “no perdí pero casi salimos hechos”. Claro, hay una serie de detalles económicos que aquel que no

está al frente de un teatro ignora como los seguros y otros elementos que sin manejarlos, sin ser dueño de una sala o actuar con olfato comercial pueden deparar más de un dolor de cabeza al inexperto. “Ése es uno de los problemas que tiene el teatro para chicos que quiere ser hecho con lo mejor en coreografía, en vestuario... todo eso tiene un costo porque se trabaja con óptimos profesionales, el chico merece que se le dé todo esto en su más alto nivel, de ahí la necesidad que este tipo de teatro requiera un subsidio estatal”.

Actualmente con la presentación de **Huesito Caracú**, en su nueva temporada en un teatro municipal, el Presidente Alvear, otro tipo de público se acerca a las obras de Midón, el mismo en cuanto a entusiasmo pero indudablemente están los que no pudieron acceder a los precios de las localidades en ocasiones anteriores y sí lo pueden hacer ahora con entradas populares.

Sin embargo éste no fue un ofrecimiento a Midón sino que el propio autor se acercó para que las representaciones pudieran estar en un teatro oficial al alcance de todos.

Esto nos lleva a un deseo del creador de **La vuelta manzana**, vinculado a la protección que debe tener el teatro para chicos.

UNA NECESIDAD Y UN DESEO

“Como final me gustaría expresar un deseo que es la necesidad de un apoyo estatal imprescindible en el teatro para chicos no solamente respecto de sus obras sino a todo lo que hace a encuentros, giras, festivales, que van a ir formando a los espectadores. Una sola vez tuvimos ese tipo de ayuda, me refiero a un ciclo del Consejo Nacional de Educación que hace muchos años se realizó en el teatro de la Ribera. No solamente posibilitaba ver obras a bajo precio sino con un cuidado escenográfico, coreográfico y actoral especial, sumado a la entrega de material para los maestros que asistían con sus alumnos y, posteriormente, a través de cuadernillos y tareas especiales, ampliaban el horizonte del chico que recibía lo mejor en todos los rubros”.

Con este deseo final se despide Hugo Midón que exhibe una sonrisa y una mirada adolescente que indudablemente le permite seguir siendo reconocido como un igual por sus pequeños admiradores, los de antes y los de ahora.

Hacia una nueva **comunicación** con los niños

GABRIELA HALAC / desde Córdoba

En el marco del Festival Internacional de Teatro Infantil que se realizó en Córdoba, en mayo de 2003, se presentó el grupo alemán Pilkentafel con la obra **Saco como pantalón**. El grupo, que desde 1983 trabaja como un laboratorio de investigación, dejó en evidencia las dificultades que afronta un teatro para niños que no está sostenido en lo espectacular. Una sala demasiado grande, un escenario a la italiana que hacía imposible algún tipo de intimidad, y un público heterogéneo de los 3 a los 12 años, fueron sólo algunos de los problemas que llevaron a la platea a hacerse escenario de todos los acontecimientos.

El lenguaje que se construye en **Saco como pantalón**, se aleja de lo que comúnmente se nos representa como teatro infantil (actores muy maquillados, vestuarios extravagantes, personajes histriónicos, etcétera) y se acerca más a la idea de obra que integra géneros, mezcla los juegos de niños con elementos propios del teatro y deja afuera el concepto tradicional de relato lineal.

Elisabeth Bohde, fundadora del grupo, centra sus reflexiones sobre el teatro infantil y las condiciones necesarias para hacer posible la comunicación.

COMUNICAR EL SILENCIO

Gran parte de las obras presentadas en el Festival Internacional de Teatro Infantil, enmarcaron sus propuestas en un teatro donde predomina lo narrativo y lo espectacular, con un despliegue visual y sonoro que deja pocos espacios en blanco. Generalmente el teatro occidental trabaja más en llenar los espacios que sobre la posibilidad de crear ausencias, algo en realidad fundamental para el juego libre de la imaginación. Elisabeth Bohde, en **Saco como pantalón** apela al silencio como condición necesaria para entablar la comunicación con los niños.

“En este festival tuve dos experiencias sobre las cuales quisiera reflexionar. La primera me pasó como actriz sobre el escenario durante la función de **Saco como pantalón** que hicimos en el Teatro Real y que se refiere a la comunicación. La comunicación tiene que ver con el oír, y el oír tiene como principio el silencio desde el cual puedo llegar a oír algo. Cada vez que aparecía la música y debía aparecer ese silencio, escuchaba el ruido de bolsitas de plástico y caramelo. Pero ése no es el problema de los chicos, por que está claro que si ellos llevan bolsitas con caramelos al teatro las van a tocar y comer durante la función, el problema es de los adultos que se las dan. La otra experiencia fue como público, como espectadora: ayer pude ver tres obras de teatro y todo el tiempo tuve la sensación y la necesidad de que en algún momento sobre el escenario hubiera silencio, porque para mí el teatro no es un acto donde uno se pone sobre un escenario y se deja glorificar, sino es un acto de la comunicación, y la comunicación siempre sucede en



RODRIGO FIERRO

Elisabeth Bohde



TEATRO INFANTIL »

dos direcciones. Yo necesito un espacio, un momento en el que pueda sentir al público espectador y para ello necesito ese momento. Y con “comunicación” no digo que los chicos aplaudan o digan las palabras exactas en los momentos justos, sino que ellos puedan expresar sus sentimientos más primitivos o más auténticos en algún momento. Eso tiene que ver mucho con la arquitectura; en Europa en este momento es común hacer una representación de teatro infantil que tome a los niños en serio, en lugares que no son parecidos a este tipo de espacios con una arquitectónica de tipo convencional. Desde un pedestal más alto es casi imposible que pueda acceder a una comunicación con los niños, o integrarlos a lo que estoy haciendo, por el contrario los estoy alejando de mí, y una de las cosas que diferencia al teatro infantil del teatro para adultos es que la percepción de los chicos es totalmente distinta. Creo que los niños no interpretan lo que están viendo, sino que ellos perciben la situación corporal de la gente que está sobre el escenario y sin ningún tipo de intención expresa. En las obras que vi ayer pude observar gente que por un lado está corporalmente muy entrenada, pero que debajo de ese entrenamiento vive una situación extrema o permanente del pánico de tener que hacer algo y ese miedo es un poco lo que pasaría si yo estuviera desnuda frente a ese público y pensara en qué puede pasar después. Ésa es la situación inicial a partir de la cual puedo comenzar a presentar algo, a actuar, y eso es una forma que no tiene sólo que ver con lo profesional sino también tiene que ver con lo personal”.

QUÉ DECIR

El contenido de la obras para niños suele plantearse en dos líneas fundamentales: el divertimento, o los contenidos pedagógicos. Sin embargo la compañía alemana Pilkentafel se corre de estas dos tendencias, avanza sobre la búsqueda de nuevos lenguajes y construyen contenidos que, si bien trabajan desde un aspecto pedagógico, permiten multiplicidad de lecturas.

“La otra pregunta en relación al teatro infantil sería qué es lo que nosotros les queremos transmitir a los chicos, qué queremos aprender de los chicos. Tengo la impresión que los chicos no saben menos que nosotros sino que saben distinto. Para nosotros la situación de viajar a otros países y tener un intercambio con los chicos es algo muy parecido, los chicos -me parece a mí- están en un continente extraño al que no podemos ir porque dejamos de ser chicos y cada vez que pasa eso es aventura, porque no hay un comprender explícito y sin embargo hay familiaridad entre lo que pueden hacer los actores y lo que los chicos quieren. Esto no significa que los actores deban parecerse a los chicos o deban ser como chicos cuando están actuan-

do. Creo que en todas partes del mundo cuando los chicos juegan, los adultos no los toman en serio. Los adultos piensan que, cuando los chicos juegan, es una manera de que ellos estén en paz y a través del juego lo único que tienen que aprender es a ser adultos. En cambio creo que el juego es un asunto mucho más difícil y complejo; por ejemplo, no cualquier juego de chicos es posible, y con ese fracaso nosotros dejamos a los chicos solos. El juego para mí es una forma de tener que ver o presentarme frente a la vida mucho más compleja, los chicos, sin ningún tipo de problema, pueden saber que están jugando y sin embargo están absolutamente abocados a ese juego. Ellos, sin ningún tipo de problemas, pueden manejar la relatividad de la realidad, saben qué es realidad y qué no. Después mandamos a los chicos a la escuela y les decimos que todo es como los adultos te dicen que es y después, si tenemos suerte, comenzamos a estudiar y nos damos cuenta que eso tampoco es así. Y por eso me interesa, como adulta, el encuentro con esos chicos que en realidad “todo lo saben”, pero sé que, si quiero tomar en serio a un chico como espectador, primero debo tomarme en serio a mí misma. Tengo que tratar temas que a mí también me interesan, y eso significa que uno se escucha y escucha a los demás.

“Creo que el teatro infantil se encuentra entre tres conceptos: lo primero es lo que aquí pude ver mucho y es la diversión, el entretenimiento y la educación al entretenimiento (que es como los adultos después lo quieren ver); luego la pedagogía, usar al teatro para transmitir temas pedagógicos; y lo tercero es el arte. Cuando hago arte siempre es también entretenimiento, y la pedagogía tam-

bién se da por sí misma, pero es una decisión de cada individuo el querer hacer eso sobre el escenario”.

EL CONTEXTO NECESARIO

Medir el éxito o el fracaso de una función para niños es mucho más fácil. Los niños hacen su crítica a medida que avanza el espectáculo. Los adultos hacen lo propio aportando sus lecturas, impartiendo normas del buen espectador. Sin embargo los resultados no sólo tienen que ver con la obra, hay un contexto -que depende de quienes llevan a los niños al teatro- que debe ser apropiado.

“Hay un aspecto muy importante que es el acompañamiento de quien organiza, lo que realmente pasa cuando se hace una presentación teatral es un intercambio íntimo entre el escenario y el público, y como cualquier intercambio íntimo necesita protección. Por ejemplo necesita un límite de la cantidad de espectadores -en Europa se ha establecido como un número máximo 100- y hay que crear espacios que permitan una comunicación directa (es decir estar físicamente al mismo nivel), pero pensar también de qué manera vamos a traer a los chicos al teatro, es decir una atmósfera que los reciba de forma amable y los acompañe de forma protegida, eso también implica que los tiempos en que se va a comenzar la función sean respetados, que se les diga que con comida y bebida no deben entrar en ese espacio, y lo que me llamó la atención aquí es que en los programas no se brindaba ningún tipo de información acerca de las edades a las que se dirigía cada obra, por que por supuesto un chico de 3 años es totalmente distinto a uno de 10”.

SACO COMO PANTALÓN

El teatro infantil hoy se enfrenta a los niños del 2000, niños que, antes de aprender a hablar, ven televisión y para quienes la ficción se parece cada vez más a la ciencia-ficción. Sentados en sus butacas de cine Hoyts ven *Jurassic Park*, *Godzilla* y en el mejor de los casos *Monster Inc* o *Shrek*. A esos niños Elisabeth Bohde, en *Saco como pantalón*, les pide silencio. El espectáculo goza de simpleza y allí radica su potencia, en la economía de lenguaje y en la repetición de una acción que facilita el aprendizaje de ese lenguaje. Sin personajes, sin historia, sin palabras, pero con una estructura que se apoya en la música y en acciones reconocibles que cobran sentido a partir del sinsentido. Un pantalón que no sirve de pantalón, y otras prendas que nos parecen familiares pero que en su uso resultan insólitas.

Si cualquier padre lo compara con el teatro que comúnmente acostumbra a llevar de espectadores a sus hijos -donde los actores se suelen poner a la par de *Godzilla*- es una obra *rara*. Nadie grita, nadie les pregunta cosas a los niños para pedir luego que levanten más la voz porque no se escucha, la música se parece mucho a la que ponemos en nuestros equipos a la hora de tomar un descanso, no hay Piñón Fijo, ni Caperucita Roja, la actriz no se parece a Caramelito ni a Panam. En *Saco como pantalón* hay que entregarse en las butacas y disfrutar de esa música de la cual Elisabeth parece no estar nunca conforme (pero que es tan bella) y relajarse porque no va a pasar absolutamente nada. El actor, que no sabemos cómo se llama, no encuentra ropa adecuada en su placard y lo que ocurre en realidad tiene que ver con la imaginación que eso nos despierta.

FORO EN EL CERVANTES



LINA ETCHESURI

Reflexiones sobre las nuevas condiciones del teatro infantil en la Argentina

NORA LÍA SORMANI / desde Capital Federal

Del 7 al 10 de mayo, en el Teatro Nacional Cervantes, tuvo lugar el **Primer Foro de Teatro para Niños**. A partir del éxito del Foro de Dramaturgos ocurrido el año pasado, las autoridades del teatro —en las personas de Eva Halac y Érida Martínez— organizaron este evento dedicado al teatro infantil, un género que en los últimos tiempos ha demostrado un importante grado de evolución y crecimiento tanto en cantidad como en calidad. Sus creadores, además, supieron incorporarse a los festivales y movidas tanto nacionales como internacionales. De hecho, en el mes de noviembre tendrá lugar el Primer Festival Internacional de Teatro para Niños, organizado por ATINA (Asociación Argentina de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes) que nucleará a una gran cantidad de personalidades del área infantil.

En el **Foro** disertaron figuras centrales del campo: Sarah Bianchi, Pablo Medina, Graciela Montes, Ruth Mehl, Roberto Vega, Luis Sampredo, Hugo Midón, Claudio Gallardou, Marcelo Katz, Adela Basch, Ana Alvarado, Lucía Laragione, María Inés Falconi y los titiriteros del Grupo Libertablas, Ximena Bianchi de Los Calandracas, Liliana Rossi de La Calle de los Títeres, Omar Álvarez, Carlos Martínez, Sergio Ponce y María del Carmen Hernández por Los Títeres de

espectáculo en el que nos metimos con temas no muy habituales en el teatro para chicos: el suicidio, la muerte, las pasiones desencontradas y las obsesiones. Es más, en realidad lo pensamos como un espectáculo básicamente para adultos que estrenamos en el horario de la noche en nuestra salita de la calle Aguirre. De pronto, sin proponérselo, empezaron a venir chicos cada vez más pequeños. Finalmente, nos invitaron a hacer una temporada en el Centro Cultural de la Cooperación, en el horario de la tarde. Esto nos hace pensar que no hay temas para grandes y temas para chicos, sino que depende de qué hacés con esos temas y cómo los tratás. El clown, que tiene que ver con el juego y el disparate, nos permitió tratar contenidos que, *a priori*, no son para chicos y que, sin embargo, en **Allegro** funcionaron muy bien logrando que los chicos se divirtieran y salieran con preguntas no habituales, ante temas no habituales.

María Inés Falconi: Hablé sobre la necesidad de formar dramaturgos para el teatro para niños, para que el rol del dramaturgo pueda estar separado del rol del director, que es lo que sucede más habitualmente. Estoy convencida que esto puede enriquecer el proceso y el resultado de un espectáculo. También creo que es urgente y necesario

y la escenografía. Incluso, la gente que se está formando en el teatro para chicos muchas veces siente que no necesita de un dramaturgo. Sumado a esto, no se encuentran muchas obras publicadas. Es un riesgo, porque el que quiere poner un espectáculo para chicos y no tiene experiencia en dramaturgia, no encuentra obras, entonces vuelve al cuento tradicional. El resultado es que la temática de teatro para chicos está plagada de cuentos tradicionales en millones de versiones. Es como si no pudiera salirse de ese círculo. Se arriesga poco para ir a algún lado. Estamos siempre como dando vueltas en el mismo punto.

Ruth Mehl: Lo que me interesa siempre destacar es la actitud del teatro infantil, en lo que llamo "hacia los dos polos": la platea, es decir, los niños, y el arte, es decir, el teatro. Si esos dos polos no están bien contemplados, el espectáculo no funciona. Aunque parezca que sí y que tenga éxito. En los casos en que no funciona, no es verdadero, le falta verdad. Pero además, estos polos son dos grandes incógnitas. El chico es una incógnita. El adulto que cree que sabe lo que un niño quiere y necesita está muy equivocado. No somos omnipotentes respecto del niño. Siempre es un misterio. Los adultos sólo nos podemos acercar un poco. Ya dejamos nuestra infancia y ésta que está delante de nosotros ya es otra. Apenas, cuando se abre una puertita, podemos ver algo. Lo que sí podemos hacer como adultos es acercarnos con la mayor honestidad posible, con lo que realmente sentimos y queremos compartir. Entonces, el adulto se pone frente al niño y elige el lenguaje con el que va a hablarle, que no necesita ser *diet*, o achicado, sino el lenguaje que ellos puedan comprender. Es fundamental que en esa comunicación nunca deje de ser auténtico. Por más que nos arrodillemos para hablar a la altura del chico, si no somos sinceros, él desprecia ese gesto, porque lo siente invasivo. Puedo acordarme de la infancia, ver y conocer a los chicos, pero no soy un niño nunca más. El otro polo es el teatro, que muchas veces no es considerado en serio cuando se trata de chicos. La música generalmente casi no se tiene en cuenta. Hay muchos aspectos de la estética para chicos que no tienen nivel. La actuación es importante, pero también lo visual y, por supuesto, el texto, el contenido. Pero esto no basta. No podés decir que es un buen teatro porque tiene buenos contenidos, porque enseña tal cosa o defiende ciertos valores. Tiene que ser buen teatro en todos sus aspectos. Pero creo que para eso falta conciencia, falta estímulo y, como decía María Inés, una línea histórica, faltan referencias. Las hay, pero pocas. Generalmente se apunta al éxito.

«...creo que es urgente y necesario reclamar, pedir y formar espacios para dramaturgos de teatro infantil en las escuelas de teatro, en las universidades de Letras y en los institutos particulares...».

María Inés Falconi

Don Floresto. Los temas tomados como ejes para la reflexión fueron aquellos que preocupan e interesan al género: las relaciones entre cultura e infancia, definiciones y conceptos del teatro para los más chicos, posibilidades y limitaciones en la temática, recursos estéticos del lenguaje, el eje ético, las experiencias con el pequeño espectador y la incorporación de otras disciplinas artísticas.

Picadero eligió reunir en un café de Buenos Aires a cuatro participantes del **Foro de Teatro para Niños** —la dramaturga María Inés Falconi, la crítica Ruth Mehl y los directores Marcelo Katz y Martín Joab— para retomar la charla y continuar el debate.

-Recordemos lo que dijo cada uno de ustedes en el encuentro.

-Marcelo Katz: Ese día, en el Cervantes, conté nuestra experiencia con la obra **Allegro ma non troppo**. Es un

reclamar, pedir y formar espacios para dramaturgos de teatro infantil en las escuelas de teatro, en las universidades de Letras y en los institutos particulares, porque esos espacios no existen. Al no haber una dramaturgia escrita de teatro para niños, porque el director la va haciendo sobre la marcha, tampoco hay una historia del teatro infantil donde la nueva gente pueda irse formando a partir de la lectura de los textos anteriores. Lo que se está haciendo, se va perdiendo. Me siento como una isla como escritora de teatro para chicos. De hecho en la mesa del **Foro** estábamos cinco dramaturgos, pero sólo Adela Basch y yo éramos las únicas que nos dedicábamos a escribir sin dirigir. No nos suelen llamar para pedirnos textos o para dar charlas. Hay una cosa muy argentina y es que acá todo el mundo cree que puede hacer todo bien. Entonces, una sola persona escribe, dirige, actúa, hace las coreografías



Ruth Mehl



María Inés Falconi



Martín Joab

Por más que nos arrodillemos para hablar a la altura del chico, si no somos sinceros, él desprecia ese gesto, porque lo siente invasivo. Puedo acordarme de la infancia, ver y conocer a los chicos, pero no soy un niño nunca más.

Ruth Mehl

Pareciera que se piensa: "Si tal cosa está funcionando y lleva público, hagamos eso". Los objetivos dejan de ser auténticamente artísticos y pasan a ser comerciales. Creo que esto hay que tenerlo en cuenta porque se vuelve en contra del buen teatro para niños. En este contexto, ¿cómo va a seguir creando la gente si no tiene una mínima posibilidad de seguir haciendo teatro auténtico? Éste es un problema para el teatro infantil.

CREAR PARA LOS NIÑOS

-Si bien se trabaja con las mismas herramientas del arte para adultos, ¿reconocen que hay una sensibilidad especial para crear y lograr involucrar a la platea infantil, sensibilidad que no todo creador tiene?

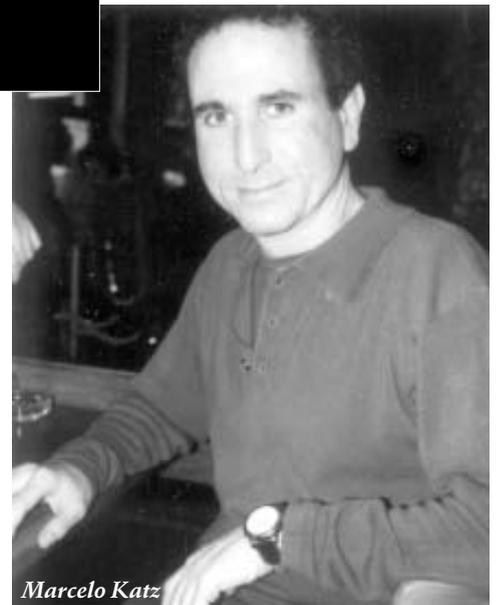
R. M.: Creo que tengo algo en mi personalidad que me vincula con los niños. Por ejemplo, una de las situaciones que me hace sentir mal en el teatro es el aburrimiento. En esos casos tengo una conducta parecida a los espectadores pequeños, que se fastidian si se aburren. Creo que hay algo mío que se conecta. Vengo de la literatura infantil. De todas maneras llegué a dedicarme a la crítica infantil por cuestiones casuales. Lo que me parece bueno es que no estoy condicionada profesionalmente (no estudié pedagogía, por ejemplo) y no he hecho una carrera en teatro. Eso me da cierta libertad para mi trabajo con la crítica.

M.I.F.: La mía no fue una elección específica: "Voy a hacer obras para chicos". En todo caso, elegí a los chicos mucho antes de ser dramaturga porque fui maestra. Mi vocación fue siempre hacer docencia con chicos pequeños y tengo la sensación que desde que nací estoy conectada con los chicos. Me manejo en ese ámbito con naturalidad. Pero no es que decidí escribir para chicos. Sencillamente, la comunicación se encaminó para ese lado. De hecho, me siento mucho más cómoda escribiendo para niños que para adultos. Estoy de acuerdo con lo que decías, Ruth. Uno no puede apelar al niño que uno lleva dentro, porque ése ya fue y no tiene nada que ver con el niño de hoy. Más que apelar a un lector imaginario o ideal, me mantengo en contacto con los niños permanentemente. Son muy ricos en sus conflictos, en sus alegrías, en su lenguaje y en las cosas que les pasan. Me resultaría muy difícil escribir para niños si no tuviera la presencia permanente de ellos.

M.K.: Por un lado, coincidí con lo que ustedes decían antes. Está el universo de los chicos y el universo de los grandes. Aunque un adulto quiera ser chico, no lo es. Pero por otro, lo que sí creo que se da es una mezcla de colores por la que algunos grandes logran mantener vital su veta

infantil. Pueden mantener abierta cierta puerta que tiene que ver con ciertas tonterías o ciertos placeres por el juego. Ya no son chicos. Son grandes que vivieron y que entendieron la vida de una manera, pero también logran reconectarse con ciertos lugares niños, como el juego. En nuestro caso el juego nos sostiene, tanto desde la investigación y la docencia, como desde el montaje de espectáculos. Estamos ligados al jugar, y eso hace que haya cierto punto de unión entre el chico y el adulto que reaprendió a ser un chico. Un adulto, a medida que va creciendo, adquiere roles en la sociedad, ciertas solemnidades normales y se va poniendo más duro. Pero, algunos grandes, por placer, nos hemos ocupado, a conciencia o no, de reabrir ciertos lugares que permiten que, cuando uno quiere, pueda liberar ese rol infantil. Cuando voy a una reunión no estoy juguetón y simpaticón como un niño. Pero, cuando decido abrir esa puerta, y esto es en el espectáculo, puedo estar más descontracturado, más juguetón y más tonto, cualidades que admiro en los seres humanos y por supuesto de la conducta de los niños. Es uno de los motivos por lo que trabajo para los chicos. Mantienen muy aceitado ese mecanismo y disfruto mucho de esto. Cuando trabajamos para chicos no pensamos en: "Ah, esto va bien para los chicos". Tratamos de hacer buenos espectáculos. Y es un público bravísimo. No hay tutía. Si la cosa no funciona, no funciona. El teatro infantil tiene un rigor de verdad que muchas veces no tiene el teatro para adultos.

Es como la música: afinás o no afinás. El equilibrista de circo no sanatea, o se cae o está arriba. Y el teatro para adultos da más para la sanata. Con el juego, los chicos y la risa hay un rigor de verdad por el que te reís o no. Nos gusta ese desafío con los chicos. No hay diplomacia con ellos. En cuanto a lo personal, me dedico a esto por una serie de accidentes que fueron sucediendo. Cuando tenía 20 años, hice una audición en el Teatro San Martín, en los espectáculos para grandes y chicos. Tuve la suerte de entrar, trabajé allí unos siete años y allí aprendí mucho. Luego vino la etapa de La Trup, con Gerardo Hochman, y seguí con el circo. Más tarde creamos Clun porque quisimos centrarnos en el clown, en el disparate, en una cosa más teatral. Y el clown está muy asociado a lo infantil. En Buenos Aires cuesta pensar en clown para adultos. Entre el circo, las narices y los disparates siempre permanecí muy enraizado al arte para chicos.



Marcelo Katz

-En el Foro se habló mucho de la responsabilidad del creador y de los temas tabú y el público manifestó cierta insatisfacción porque los creadores no dieron recetas.

-M.I.F.: Efectivamente, los teatristas no tenemos soluciones. Generalmente lo que tenemos es una serie de preguntas que tiramos arriba del escenario para que otros nos las resuelvan. Es difícil. Creo que no hay que posicionarse ni en un extremo ni en el otro. Ni en el punto de que hay temas que con los chicos no se pueden tocar. Entonces en las obras todo es lindo, maravilloso, ponemos al hada buena y todo se resuelve mágicamente. Una postura muy

El teatro infantil tiene un rigor de verdad que muchas veces no tiene el teatro para adultos.

Es como la música: afinás o no afinás.

Marcelo Katz

alejada de la realidad. Ni hay que poner el énfasis en que hay que incorporar a los chicos a la crueldad de la realidad y entonces generarles situaciones de angustia o de hiperrealismo, porque me parece que eso también es pernicioso. El tocar ciertos temas, como vos decías, Marcelo, tiene que ver con desde qué lugar se los trata para que sean comprendidos por ellos. Tiene que ver con rescatar el problema que el chico tiene, no tratar de demostrarle el problema que uno tiene. Porque de esta manera somos como puentes. Desde la escritura, uno percibe cierta problemática en los chicos, la reelabora y luego se las devuelve desde otro lugar. Si me siento a tratar de plantear desde mí un tema



cruel, estoy segura de que no voy a llegar al interés de ellos y no voy a producir ni siquiera un cuestionamiento. Todos los temas se pueden tocar de acuerdo a la sensibilidad de quien los toca, a la forma. Con **Hasta el domingo**, que trataba el tema de las familias con padres separados, no pudimos hacer jamás una función en las escuelas. Nunca.

La sola mención del tema generaba una especie de espanto porque los maestros no querían encontrarse con la situación de tener que responder frente a los padres por qué habían llevado ese tema al aula. La respuesta del público en nuestro país fue muy baja, no así en el extranjero. Siempre la sensación fue que el adulto, que funciona también como intermediario, no quería abordar una situación de esparcimiento que iba a terminar en preguntas. Porque, decididamente, no había forma de salir de **Hasta el domingo** sin una charla posterior.

R.M.: Me resisto a hacer teoría. Eso está más en la cabeza de los realizadores. Me manejo con las obras. Si funciona o no funciona, si me gusta o no. Porque, en última instancia, la crítica es eso: me gustó o no me gustó. Lamentablemente, no hay más críticos, pero no es culpa mía. Si hubiera muchas críticas se podría evaluar esto del gusto, porque seguramente habría otras opiniones. Luego, empiezo a analizar por qué me gustó y por qué no, y ahí debo fundamentar. El que quiere hacer una obra para chicos puede hacer un musical, un entretenimiento, algo *light*, o puede meterse en temas profundos o dolorosos. Pienso que los dolores son oportunidades para crecer, que todo es un tránsito y no veo nada de malo en que esos temas estén. El punto es que tienen que estar sustentados por una buena dramaturgia, y en una buena puesta, con buenas actuaciones. Lo que siempre espero cuando veo una obra es que me digan algo que me sirva, que me pueda volver bien a mi casa, con placer. Sea éste un placer profundo por sus temas o un placer estético. Pero no me parece bien que se metan en un tema terrible y larguen al espectador sin saber qué hacer con eso. Hay una responsabilidad muy grande de los teatristas, incluso para las cosas divertidas. La responsabilidad de ser sinceros, de saber plantear el tema y de manejar correctamente los códigos teatrales. Es bueno que se vayan con preguntas, pero que no se vayan doloridos y frente a una situación de la que no son capaces de salir porque son niños. Al adulto, se lo puede provocar y largarlo; al niño, no. El adulto que hace la obra tiene que ser responsable y saber que con su espectáculo está convocando a menores. Como decía

María Inés, todos los temas se pueden tratar, depende cómo. Igualmente, hay temas que no se pueden tratar cuando hay una gran sensibilidad en el ambiente. Por ejemplo, si estás en guerra, por ahí no es oportuno poner eso sobre el escenario, en ese mismo momento.

Martín Joab: En **Guillermo Tell** hay también temas comprometidos. En **Allegro...** nos metimos con la muerte y el suicidio, motivaciones que estaban en nuestra sensibilidad como creadores y sobre las que quisimos hablar. Y, como decía Marcelo, el formato nos permitió hablarlo con tranquilidad. Esta no-solemnidad del clown no es angustiante. En **Guillermo Tell** trabajamos con datos de la actualidad como la opresión y los regímenes que aprietan mucho existencialmente a las personas. Gracias al clown, podemos hablar de esto y, a la vez, dejar a la platea con el espíritu muy arriba, sin angustias.

LOS PÚBLICOS

-¿Cómo es el público infantil? ¿Se comporta como el espectador adulto?

M.J.: Hace unos días hicimos la primera función para escuelas. Fue una experiencia muy buena. Había seiscientos chicos, de jardín hasta séptimo grado. Fue impresionante. Parecía una cancha de fútbol. El nivel de participación y la identificación con los personajes era notable. A medida que iba avanzando la historia, el personaje de Gessler, el archivillano, se iba ganando progresivamente el odio de toda la platea, con lo cual, cada vez que aparecía le gritaban y abucheaban. En la escena de la manzana alentaban al personaje positivo: "¡Guillermo, Guillermo!". Y cuando le dio la manzana, se pararon en las butacas a festejar. Obviamente, para el actor era duro. Hay que acostumbrarse a una participación tan activa. Pero no era una participación descontrolada. Era efusividad, pero no era dispersión. Estaban metidos en el escenario y en la historia que habíamos creado.

M.K.: Pienso que los temas de la opresión y de la libertad son demasiado vigentes para los argentinos. Se involucran con la obra porque estamos metidos en este sistema tan esclavo y tan ruin. Por eso nos gustaba este tema: un pueblo luchando por su libertad. No es nuevo, pero está en la sensibilidad de ellos y nosotros lo contamos desde nuestro ahora.

M.I.F.: Estoy por estrenar una obra de mi autoría, **Juan Calle**, sobre un chico de la calle, un cartonero que vive en el umbral de un señor rico que le alquila el escalón y lo hace trabajar usando el sueño del pibe de tener un

lugar propio. En el caso del teatro para chicos no nos tenemos que olvidar de los padres. Porque a veces los niños reciben bien la obra y los que se niegan a meterse con esos temas son los padres y los maestros. Está el niño, pero están los padres y los docentes que los llevan al teatro. Muchas veces uno llega al niño y, sin embargo, no está llegando al adulto.

-Hubo una gran evolución en el teatro infantil y, sin duda, ganó protagonismo en el ámbito de la cultura. ¿Podemos decir que salió de la marginalidad en la que estuvo durante tanto tiempo?

R.M.: No puedo evaluar la totalidad, porque estoy metida adentro. Lo que sé es que como crítica para niños tengo un lugar muy solitario y esto me genera presiones. No desde mi trabajo, desde mi diario, pero sí desde el momento en que sé que hay muy poco lugar para la crítica en otros medios que me acompañen. Por eso mismo, los espectáculos no están recibiendo la evaluación que se merecen. Quiero que haya más gente que opine, que haya polémica, porque eso los va a ayudar a evaluar lo propio y a crecer. En ese sentido, hay un vacío grande. Tampoco hay formación para aceptar la crítica. Los teatristas se ofenden. Una vez me dijeron: "Me hacés perder plata". Yo le contesté: "Yo, no. La obra te hace perder plata". El teatro para niños está funcionando muy bien. Están surgiendo muchas obras, se están atreviendo a más cosas y no están tan solos como antes, porque hay gente que está intentando y creando. Los foros y los festivales apoyan este movimiento. Fue una gran pérdida que se dejara de hacer el Festival Metropolitano porque los teatristas se podían ver entre ellos, ver las obras del otro. Se necesita apoyo del Estado. Hay una madurez en el teatro para niños, hay una estética muy completa que integra a chicos y adultos. Esto es auspicioso. Y los espectáculos oportunistas, frente a esto, se van a tener que replegar. La mejor educación para el espectador es llevarlo a ver buenas obras.

M.I.F.: Pienso como Ruth, que hay más movimiento. Por ejemplo, un día se nos ocurrió reunirnos en ATINA y empezar a generar actividades, a vernos las caras para saber qué estamos haciendo. Vivíamos todos muy aislados, no podíamos ni siquiera aprender de nosotros mismos. Se está produciendo un cambio, hay mayor riesgo en las temáticas y en las puestas, pero estos eventos que acompañan, elevan el nivel de exigencia. Si se empieza a valorar lo que está bien hecho, el que trabaje de taquito se va a tener que poner a tono si quiere permanecer. Curiosamente este cambio está surgiendo desde el interior del teatro para niños.

XVIII Fiesta Nacional del Teatro

Sinceridad y riqueza poética

KLAUS KIEWERT / desde Alemania

A MODO DE PRÓLOGO: ACERCA DE LA SINCERIDAD I

Dicen las malas lenguas que en el circo se empezó a poner aserrín en los picaderos para esconder el estiércol de los caballos y la sangre derramada de los domadores mordidos por sus propias fieras, para que el espectador no se distanciara del espectáculo por el mal olor y la bestialidad física. Sin embargo, parece que en el teatro argentino siempre hubo una tendencia a buscar la sinceridad. En los comienzos del teatro nacional, se encuentra Pepino el 88* con una gran escoba en mano —tal como nos muestra una foto de 1883—. ¿Acaso Pepino, al cantar la canción *La basura*, no sólo provocaba las risas del público, sino a la vez descubría barriendo lo que se escondía debajo del aserrín...? Nadie podrá confirmar esta función de la barrida payasesca, pero hubiera sido un bello recurso teatral para mostrar la ambivalencia del teatro: descubrir los escombros, el sudor y la sangre, tanto la hechura como la fechoría del producto acabado sin que esta demostración se sobreponga al gran arte, a la elegancia de los caballos, la destreza de los acróbatas, la magia del actor y la mueca ambivalente del payaso.

Las Fiestas Nacionales del Teatro son eso: una barrida que es, a la vez, la demostración del arte y su sincero descubrimiento. La XVIII Fiesta Nacional en Mendoza lo fue en varios aspectos y no sólo a nivel teatral, aunque enfocaremos a este último.

DATOS DE PLUSMARCA

La fiesta se celebró en Mendoza, del 26 de marzo al 6 de abril y acudieron más de 400 representantes del quehacer teatral de todo el país, invitados por el Instituto Nacional del Teatro. La mayor parte de la organización del encuentro estuvo a cargo de la gente de teatro mendocina y de estudiantes de la Universidad Nacional de Cuyo y la llevaron a cabo con una atención personal extraordinaria y encantadora.

Durante doce días y en doce salas de los tamaños más diversos se presentaron en total unos 39 espectáculos, de los cuales 34 habían resultado ganadores de las respectivas Fiestas Regionales celebradas a fines del 2002 y a comienzos del 2003 en todo el país. El encuentro se convirtió en un éxito: se vendieron casi las 15.000 localidades disponibles. Entre esta cantidad de espectadores se encontraba un ilustre grupo de visitantes extranjeros, los directores de diversos festivales internacionales: José Bablé, del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (España); Evelyn Campbell, del Festival Internacional Teatro a 1000, Santiago (Chile); Nitis Jacon, del Festival Internacional de Teatro de Londrina (Brasil); Mario Ernesto Sánchez, del Festival Internacional de Teatro de Miami (EE.UU.); y Maritza Wilde, del Festival Internacional de Teatro de La Paz (Bolivia).

La calidad de los espectáculos ha sido —un rasgo típico de todas las Fiestas Nacionales— desapareja, aunque, en términos generales, el nivel técnico de las puestas ha mejorado notablemente. Lo más relevante fue la enorme

variedad de géneros teatrales. El interés por formas que sorprendan, plasmado en la diversidad de propuestas cautivó al público, aunque el resultado no siempre pudo convencer. Las mayores deficiencias se vieron en el trabajo de dramaturgia y especialmente en la falta de capacidad para la síntesis.

CRISTÓBAL ARNOLD Y LA RAMA EN EL TECHO

La Fiesta comenzó con un acto emotivo. El gran actor, director y maestro platense y mendocino (platense por nacimiento y mendocino por elección propia) Cristóbal Arnold, uno de los mayores referentes del quehacer teatral nacional, había fallecido el 12 de enero de 2003, a los 72 años. La presentación de sus memorias que llevan el título *La rama en el techo*, permitió conmemorar una vez más a este gran hombre del teatro.

Fue una feliz coincidencia que la misma noche se inaugurara la muestra fotográfica **El arte de los Podestá**.

Los Podestá a finales del siglo XIX y Cristóbal Arnold cien años más tarde son dos puntos de referencia en una historia de gente de teatro que no conoce fronteras y que no sólo vivió *del* sino más bien *para* el teatro.

RIQUEZA DE POÉTICAS

Las propuestas en su mayoría ya no solían partir de un modelo escuela, eran resultado de una búsqueda profundamente estética. No importaba tanto que algunas propuestas no llegaran a transmitir lo estéticamente deseado o que no pudieran repetir el éxito cosechado en sus respectivas Fiestas Regionales, sino la manifestación colectiva de una conciencia creativa.

Tomamos como ejemplos las obras que representaron a las regiones del Centro-Litoral y del Nuevo Cuyo (también se podrían haber elegido otras).

EL CENTRO LITORAL

La región del Centro-Litoral se presentó con la obra **Mabel**, una creación de Claudia Cantero y Matías Martínez, bajo la dirección de Marcelo Díaz. **In corpore sano** que surge de una colaboración del grupo rosarino de danza-teatro Seisenpunto con el director y bailarín rafaelino Marcelo Alasino; **La Friche**, una creación colectiva del grupo cordobés Fra Noi, dirigida por Alejandro Romanutti; y **El hombre acecha** del grupo entrerriano Teatro del Bardo, escrita y protagonizada por Gabriela Trevisani y Valeria Folini, dirigida por Gustavo Bendersky.

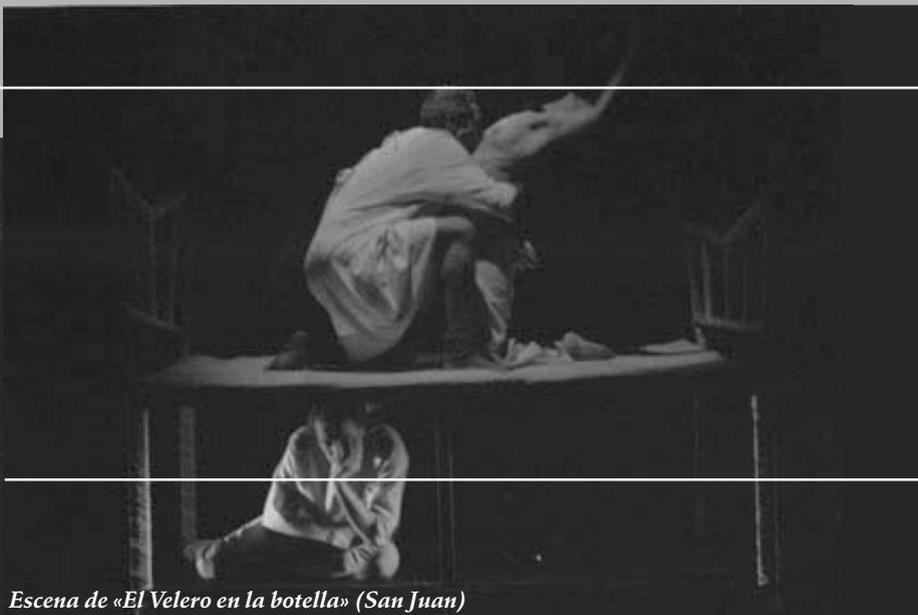
Con **Mabel**, Rosario presentó uno de los grandes hallazgos de la Fiesta Nacional. A través de una dramaturgia de actor, Claudia Cantero y Matías Martínez, en una actuación magistral, evocan de manera irónica y satírica la sordidez de la relación de una pareja de clase media en crisis, con las típicas sospechas, los malos pensamientos y la violencia psíquica que la crisis conlleva. La obra se mantiene en

Durante dos temporadas el crítico alemán Klaus Kiewert, investigador teatral de la Universidad Friburgo en Brisgovia (Alemania) visitó la Argentina con motivo de conocer en profundidad nuestra actividad teatral. Este año volvió para estar presente en la Fiesta Nacional del Teatro, que se llevó a cabo en Mendoza y ahora, por pedido de Picadero, aporta su mirada sobre la programación que dio forma al máximo encuentro escénico del país.

FIESTA DEL TEATRO»



Escena de «La Causa» (San Juan)



Escena de «El Velero en la botella» (San Juan)

el delicioso y sugestivo borde de la multiplicación de lecturas, gracias a recursos tan poderosos como la suspensión del orden cronológico, etcétera.

La obra de danza-teatro **In corpore sano**, entra en la temática de lo femenino, algo recurrente en la Fiesta Nacional, para luego despegar hacia la autorreferencialidad: los integrantes del elenco aparecen en filmaciones, presentándose a sí mismos y a su disciplina. Con un guiño se busca establecer lo que puede ser danza-teatro, un desvío irónico del espectador porque lo que al final queda es el gesto (a veces mínimo), el movimiento rítmico de las bailarinas y la fuerza visual del espectáculo. Uno de los momentos antológicos: la infelicidad creciente de la bailarina Cristina Prates que contrasta con la felicidad férrea de las otras bailarinas, al compás de la melancólica **Balada del rufián** de Kurt Weill y Bertolt Brecht (de **La ópera de los dos centavos**).

La Friche recrea en varios episodios momentos de los carnavales de Colonia Caroya, de donde provienen los integrantes de Fra Noi. Lo más fascinante es la estética curiosa y desconcertante de la obra, desde la animalización de los diferentes personajes femeninos (desindividualizados por las capuchas y los guantes blancos), hasta el uso de objetos encontrados y desvirtuados (*objets trouvés*). La actuación grotesca y desnaturalizada y la imaginación desenfadada producen imágenes y episodios de una extraña belleza y gran comicidad.

La obra inteligente y sutil **El hombre acecha** se ideó para ser representada en escuelas e intenta acercar al espectador a la vida y la poesía de Miguel Hernández. A partir de un encuentro en un hospital entre la esposa del poeta moribundo y una enigmática novia vestida de blanco, se relata la vida del ilustre español en poéticas imágenes, en su mayoría procedentes de la lírica de Hernández (la escenografía estuvo a cargo de Armando Salzman).

EL NUEVO CUYO

El Nuevo Cuyo, la región que —con Mendoza— había sido la anfitriona del encuentro, se presentó con **La edad de la ciruela** de Aristides Vargas, a cargo del grupo Sobretablas bajo la dirección de Walter Neira (Mendoza); **La causa** del grupo Círculo de Tiza, escrita por Juan Carlos Carta y Eduardo Pato Rodríguez, y **El velero en la botella** del chileno Jorge Díaz y puesta en escena por el grupo Candado Teatro (ambas de San Juan); **Yezucristi** del grupo Kamar por La Rioja; y **La verdadera historia de la aparecida emba-**

razada a cargo del grupo La cosa, escrita y dirigida por Javier Vivas y Luis Palacio de San Luis.

Por primera vez, San Juan pudo llevar obras de dos diferentes grupos a la Fiesta Nacional. Con **La causa**, el Círculo de Tiza vuelve a indagar en la historia de la violencia en San Juan, algo que comenzó con la obra maestra **El murmullo**. La causa trata el asesinato misterioso del gobernador yrigoyenista Amable Jones. Lo que en un principio parece teatro documental al estilo clásico, poco a poco se convierte en una investigación sobre el pantanoso espacio de la memoria. El Círculo de Tiza construye una máquina de la memoria que, a través de la dramaturgia, la escenografía multiespacial y el ritmo exasperante que caracteriza al grupo, denuncia la violencia como un recurso histórico-político *estructurante* (lo que Miguel de Unamuno definió como la intrahistoria de un país) que trasciende la anécdota provincial.

El velero en la botella se destacó por un despliegue imaginativo e ingenioso de vestuarios y elementos escenográficos (a cargo de Daniel Quinteros) muy bien ensamblados por la dirección de Ariel Sampaolesi (que mercedamente recibió una mención especial en la Fiesta Regional). En Mendoza se criticó el registro de la actuación, especialmente la decisión de acompañar el texto estrambótico y a veces absurdo de Jorge Díaz, con un tipo de actuación semejante. No obstante, se trata de una decisión que —aunque esta vez quizás errada— muestra el compromiso artístico que el Candado Teatro emplea en la elaboración de sus espectáculos.

En **La edad de la ciruela**, los actores Rubén González Mayo y Guillermo Troncoso interpretan con gran intensidad a diferentes miembros femeninos de una familia latinoamericana. También esta puesta se distingue por un trabajo visual muy cuidado —como es usual en los trabajos de Neira— y un fuerte y potente lirismo en el texto y la actuación. El cambio del género sexual y la continua modificación de los registros actorales producen un atractivo quiebre de ilusión, e intensifican la interesante multiplicación de sentido que ya se encuentra en el texto dramático de Aristides Vargas. La obra logra combinar el discurso sobre la identidad latinoamericana con la reflexión sutil sobre el arte y con el realismo mágico.

El grupo Kamar, de La Rioja, sigue fiel a su investigación —tal vez única en Argentina— de las posibilidades del Teatro Ritual. Esta vez presentó, tarea audaz en el contexto riojano tan conservador, la obra **Yezucristi**, empleando en parte

los recursos que ya habían utilizado en su trabajo anterior, **Fuenteovejuna**. Con todos los problemas que trae el intento de *ritualizar* el teatro, que se ven en los trabajos de Kamar, el grupo logra una sorprendente e inquietante actualización del personaje bíblico y de su mensaje cristiano, muchísimo más radical y comprometido que la versión tan aguada que se nos presenta a diario.

La obra puntana **La verdadera historia de la aparecida embarazada** ejemplifica la irrupción de un acercamiento marcadamente televisivo al hecho teatral, acercamiento que se vio en varias puestas a lo largo de la Fiesta Nacional. Géneros como el documental, el videoclip u otros se emplean al estilo de una cita. Aunque se quiera echar una mirada crítica al funcionamiento mediático, generalmente se consigue lo contrario; involuntariamente se afirman la ideología y las leyes del populismo televisivo. Detrás de este tipo de acercamiento también se esconde un problema técnico, ya que invita a descuidar los registros fundamentales de la actuación. Es tan complejo el registro televisivo en el momento de transponerlo al teatro que puede desviar toda la atención al exterior, es decir, al montaje, la escenografía, los cortes. La actuación, por lo tanto, corre el riesgo de quedar al margen. Sin embargo, también en este ejemplo se ve la inquietud remarcable de buscar formas teatrales particulares, aunque la televisión justo sea el modelo que más trampas pone a la creación teatral.

BUENOS AIRES INTEGRADA

El hecho de que el teatro porteño nuevamente haya sido representado por obras de altísima categoría muestra que se ha tomado en serio la propuesta del INT y que en cierta medida el tal llamado y ansiado País teatral, heterogéneo en sus propuestas artísticas pero unido a partir de la igualdad y una sólida infraestructura, está convirtiéndose en realidad.

Capital Federal presentó **Perras**, una creación colectiva a cargo de Claudio Martínez Bel, Néstor Caniglia, Enrique Federman y Mauricio Kartún; **Mujeres soñaron caballos**, escrita y dirigida por Daniel Veronese y protagonizada por Jimena Anganuzzi, Héctor Bidonde, Osmar Núñez, Silvina Sabater, Marcelo Subiotto y Juliana Muras; y **Cachafaz**, la obra emblemática de Copi, dirigida por Miguel Pittier y protagonizada por Gabo Correa, Carlos Durañona, Carlos Acosta y Jana Purita. **Perras** muestra, sostenida casi exclusivamente por el estupendo trabajo actoral de Claudio Martínez Bel y Néstor Caniglia (que varía de un realismo de lo más cotidiano a la exageración casi esper-



Escena de «Jamuychis» (Tucumán)



Escena de «La noche devora a sus hijos» (Neuquén)

péntica), la relación perversa de dos hombres con sus mascotas. Lo que comienza como un gracioso encuentro anecdótico de dos hombres con perros acaba en una parábola sobre la opresión sexual y el abuso de las relaciones de dependencia.

Mujeres soñaron caballos de Daniel Veronese es, sin dudas, una de las obras más exitosas del circuito independiente. La dramaturgia magistral que roza las reglas convencionales del realismo para recaer continuamente en lo absurdo, lo surrealista y en destellos inquietantes de la multiplicación de sentido, contrasta con la asombrosa verosimilitud de la actuación, para convertirse en una auténtica sinfonía de ritmos perfectamente pautados.

Cachafaz vive del magnífico texto verseado de Copi y el elenco porteño lo aprovecha al máximo. El vocabulario transgresor de la obra sorprende y perturba en todo momento. Una pareja formada por un compadrito homosexual y su novio travestido se convierte en el núcleo antropofágico de la resistencia contra la represión militar. **Cachafaz** busca (y encuentra) la estética subversiva *camp*, estética que en Mendoza dividió al público.

EL DISCURSO DE LOS GÉNEROS

Muchas obras incursionaron en el discurso de los géneros, especialmente en el mundo femenino, utilizando los más variados géneros teatrales. En este rubro entran las obras ya mencionadas **La verdadera historia de la aparecida embarazada**, **La Friche** y, en cierta medida, también **In corpore sano**. A estas obras se sumaron otras, por ejemplo **Divorciadas, evangélicas y vegetarianas**, una obra al estilo boulevard del dramaturgo venezolano Gustavo Ott y a cargo del grupo Teátrico Suburbano (Salta); y **Hasta probar lo contrario**, una pieza de danza-teatro del grupo jujeño Danza Libre, que asistió por primera vez a una Fiesta Nacional.

EL UNIPERSONAL FEMENINO

El tema femenino fue tratado de manera muy intensa en los unipersonales, protagonizados por mujeres. La presencia de una sola actriz en un espacio relativamente íntimo suele causar gran fascinación, especialmente por la acentuada corporalidad que sigue siendo la gran impronta de todo tipo de monólogo, género por excelencia para tematizar identidades individuales.

En Mendoza se presentaron cuatro unipersonales femeninos. De Corrientes llegó **Un mundo raro**, escrita y dirigida por Thierry Calderón de la Barca y a cargo del grupo El Aleph. Karen de Micheli interpretó acertadamente a tres

diferentes tipos de mujeres del ámbito rural, que se enfrentan, cada una a su propia manera, a un mundo hostil. Con la imitación de un fuerte dialecto correntino se localiza la obra en el contexto de su provincia.

Un enfoque parecido tiene **Dionisia, la menora** de Mauro Santamaría, dirigida por Aldo René Cristanchi e interpretado por Mirta Graciela Galeano, ambos del grupo Litea de la provincia de Formosa. También aquí sorprendió la gran labor de la actriz que busca el tinte costumbrista, para caracterizar a Dionisia, un personaje humilde e ingenuo que al ingresar en el mundo urbano cae en desgracia.

El unipersonal **La noche devora a sus hijos** (de Daniel Veronese), dirigida y puesta en escena por Fernando Aragón y actuada por Maite Aranzábal, ambos integrantes del grupo neuquino Después de todo, comparte en instancias el *plot* de **Dionisia, la menora**, que es la reconstrucción de un pasado oscuro. Sin embargo, una dramaturgia excelente, una puesta en escena congenial y una actuación estremecedora le dan una vuelta de tuerca. También hay que destacar el montaje escenográfico de Pablo Aguirre que, en combinación con el sonido, logró plasmar en el espacio el mundo interno de aquellos recuerdos *propios* y *ajenos* con los que la protagonista intenta enfrentarse a un horror abismal e inefable.

El cuarto unipersonal de la Fiesta fue **Jamuychis** (El Grito) de Tucumán, puesto en escena por Patricia García, con la actuación de Flavia Molina. Es una obra sincrética. El diálogo entre dos personajes (la abuela y su nieta, ambas protagonizadas por Flavia Molina) permite la síntesis de dos cosmovisiones culturales casi diametralmente opuestas; por un lado, la cultura coya del Altiplano boliviano, representada por la abuela, quien dirigiéndose directamente al público, canta coplas y baila al compás andino; por el otro lado la inquietud de la nieta por apropiarse de las más diversas expresiones culturales del mundo. El maravilloso trabajo actoral -tan seductor- de Flavia Molina y la dramaturgia sutil a cargo de la actriz y de la directora Patricia García logran hilvanar y unir la heterogeneidad, sin restarle a cada elemento su particularidad. Ese hilo rojo es el tema del amor, en todos sus matices y desde una perspectiva profundamente femenina. **Jamuychis** (El Grito) provocó en varios espectadores aquella experiencia mágica y tan personal que Brook denomina "teatro sagrado", y fue, sin duda, uno de los momentos cumbres de la Fiesta Nacional.

TRAVESTISMO

El papel de la *mujer* desempeñado por hombres, con todo lo que puede implicar, tuvo también una presencia fuerte en la Fiesta Nacional. Ese recurso, sólo a primera vista *for-*

mal, se prestó para cumplir múltiples objetivos. Ya mencionamos a **Cachafaz** y **La edad de la ciruela**. De otra manera funcionó el travestismo en **U-27**, una tragedia radial a cargo del grupo Libres (Río Negro) bajo la dirección de los porteños Luis Sarlinga y Pablo Otazú. **U-27** es una bellísima puesta con recursos de una sorprendente verosimilitud e inspirada en la estética de la historieta y del cine mudo, en **1984** de George Orwell y en la película **Delicatessen** de Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet. Se muestra la vida de tres personajes que se encuentran en un mundo futuro y aparentemente devastado en el que todo se confunde, incluso los géneros sexuales. Es la solidaridad, que compensa las confusiones, y da lugar a un principio esperanzador.

La obra cautiva desde el comienzo, pero en el afán de teatralizar la estética de la historieta, se interrumpe la sucesión del relato por la intromisión de muchos oscuros (que traduce el cambio de episodio o la vuelta de página de la historieta), un recurso que en Mendoza dispersó la atención del público.

En **Mujercitas... eran las de antes**, del grupo tucumano Mandrágora, basada en textos de Graciela Cabal, adaptados y puestos en escena por Jorge Pérez Lucena (hijo), los jóvenes actores se convirtieron en chicas caricaturescas y estereotipadas de los años cincuenta y sesenta, para acentuar lo grotesco y absurdo de la educación sexista a la que supuestamente siguen siendo sometidas las niñas de hoy. El espectáculo fue uno de los mayores éxitos de público en Mendoza. Sin embargo, lo que quiere ser una denuncia, a través de los típicos recursos del show televisivo y el juego afeminado, se torna un juego demasiado apacible que sin duda produce gran diversión porque recurre al chiste fácil.

El grupo chaqueño Actores Unidos presentó la obra **Bety Godt, la inconquistable**, escrita por el autor coterráneo Daniel Sasovsky. Se trata de un texto que busca poner en tela de juicio la hipócrita imagen de la mujer tal como se propaga en el contexto televisivo: la mujer melodramática, exitosa para con el mundo masculino (afirmando por tanto sus reglas machistas), entrenándose sutilmente para aguantar este sometimiento y manteniendo -a veces con la ayuda del maquillaje- una sonrisa agradable, todo bajo el signo de la liberación e independencia. Sin embargo, no fue entendido como tal en el teatro Quintanilla de Mendoza. Hubo espectadoras, que llegaron a sentirse confrontadas con un ataque misógino. De hecho, el margen entre la misoginia y la crítica del discurso sobre la mujer es muy fino, y en Mendoza, los dos actores, Marcelo Padelín (también el director de la obra) y Néstor Roa, no lograron cumplir con su propósito arriesgado, cosa que sí habían alcanzado con éxito en puestas anteriores.

A MODO DE EPÍLOGO: ACERCA DE LA SINCERIDAD II

Con todos los hallazgos, los posibles errores, las reacciones del público, los debates diarios con los críticos y las opiniones necesariamente subjetivas, la Fiesta permitió una radiografía del teatro nacional.

Se trató de poner todo a la luz, hasta el más escondido *deus ex machina* político. Esa sinceridad es un paso más para seguir mejorando la calidad del teatro y cumplir con tres de sus grandes objetivos: 1) jugar, con conocimiento de causa, 2) tratar de entender y 3) tratar de enseñar a ver.

En Mendoza ya se desmontó la carpa y se empaquetó el aserrín. A ver adónde se dirigirá el circo el año que viene.

FIESTA DEL TEATRO»



Escena de «El Claudicante» (Buenos Aires)



Escena de «Mujercitas» (Tucumán)

Diálogo de las regiones en las Actividades Especiales de la Fiesta Nacional

GRACIELA G. DE DÍAZ ARAUJO / desde Mendoza

Mendoza, nuestra tierra del buen vino, estuvo de fiesta y recibió con un brindis en alto a los grupos de todo el país. Al ingresar en el Centro de Congresos y Exposiciones, lugar de las actividades especiales, dos carteles advertían **El teatro argentino defiende la paz. Dice no a la guerra.** Quisimos transformar ese espacio en una especie de bodega para degustación inteligente de la savia del teatro en la pluralidad de las manifestaciones escénicas. El visitante transitaba entre vestuarios, escenografía, bocetos escenográficos, tocados, máscaras y maquetas de estudiantes de Diseño Escenográfico, exposición de fotografías y podía hojear libros y revistas de teatro en los stands. Allí se ofrecía, acorde a su tiempo e intereses, una gama variada de opciones: compartir mesas redondas, detenerse y elegir talleres o ferias de talleres y con el espíritu entonado, animarse a actuar o dirigir en el foro de directores. Subiendo escaleras encontraba las devoluciones, desmontajes y en el Auditorio, un ciclo de cine y video teatro.

Los enólogos a cargo éramos Graciela González de Díaz Araujo y Víctor Arrojo, secundados por la sommelier Marcela Montero y los mozos que ofrecían los productos, egresados de la Facultad de Artes y Diseño de UN Cuyo. A medida que pasaron los días, el vino del teatro hacía sus efectos en este espacio cálido, amplio y federal en el que la posibilidad de la borrachera era inminente... Las posibilidades de catar, degustar y elegir actividades eran muchas e intensas. Empezaban a la mañana y terminaban al atardecer, con el momento justo para ver las obras programadas. A pesar de ello, ayudados por el sabor de los mates compartidos, en todos los días, las diferentes salas se colmaron de teatristas itinerantes que intercambian propuestas. Las distintas voces reflejaban la creatividad y el entusiasmo de los actores del país, en una confrontación de realidades diferentes e inquietudes similares surgidas desde sus respectivas regiones.

VARIETALES DE LAS MESAS REDONDAS

En el transcurso, las Mesas Redondas sirvieron para convocar la deliberación sobre temas de interés general con la

participación de expositores de diferentes ciudades. El Encuentro con productores de Festivales Internacionales despertó grandes expectativas y congregó un público ávido de informaciones que solicitaron los siguientes datos: Maritza Wilde (Festival de Teatro por la Paz, 591-2-244-1672/244-2425, e-mail marwilde@megalink.com), Mario Ernesto Sánchez (Festival Hispano de Miami); Evelyn Campell (Festival Internacional Teatro A Mil Chile, 56-2-7356167 / 7356046, 56-2-7773303 fax, e-mail arteinde@terra.cl / romeroycampbell@entelchile.net, www.festivalteatroamil.cl) Nitis Jacon (Festival Internacional de Londrina, 55-43-33249202, e-mail nitis@sercomtel.com.br, filo@filo.art.br), José Bable (Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 34-956-211123 / 22168034-956-222051 fax, e-mail fitdecadiz@ctv.es, www.fitdecadiz.org) y Fabián Castellani (El séptimo Humahuaca Mendoza, e-mail chelidiaz@hotmail.com). También nos dejaron otras direcciones interesantes: Octavio Arvelaez Tobon (Festival de Manizales, 57-6-8853853, 57-6-8853860 fax, e-mail presidencia@redlat.org), Dieter Jaenicke (Festival Internacional de Dinamarca, 55-21-22594765, e-mail istfdieter@ad.com); Mario Espinosa (Mercado Cultural Puerta de las Américas - México, 52-55-5525-2273, e-mail mespinosa@correo.conaculta.gob.mx), Ruy Ceésar Costa Silva (Mercado Cultural de Bahía Foro Cultural Mundial 2004, Brasil, 55-71-331-2198/247-0068, 55-71-245-3089 fax, viamagia@viamagia.com.br, nucleobahia@redlat.org, www.viamagia.com.br).

Las otras propuestas temáticas básicas se centraron en **Nuevas alternativas de dramaturgia grupal**, en las que se habló de las nuevas concepciones dramáticas en Neuquén, San Juan y de proyectos del Noa y de Córdoba, **Gestión y producción de salas independientes**, en la que se debatió la calidad de las ofertas, **Teatro aplicado a un objetivo social** en la que se rescató la inserción social del teatro en Mendoza en prevención de salud en cárceles y neuropsiquiátricos y de Buenos Aires con no videntes y discapacitados y **Docencia teatral en el sistema educativo**, con la asistencia de especialistas de Tandil, Tucumán y Mendoza.

LOS TALLERES A GRANEL

Nuestros talleres respondieron a las demandas de entrenamiento y formación surgidas de Fiestas anteriores. Para ello, abrimos el abanico de posibilidades en tres direcciones: talleres de nuevos referentes nacionales, de especialistas mendocinos y un espacio abierto para todo el país que denominamos Feria de talleres. Seleccionamos propuestas estéticas y metodológicas novedosas y poco difundidas que hubieran logrado una sistematización y un marco teórico para su transferencia y quisimos promover una mirada amplia y federal con propuestas diferenciadas del discurso escénico argentino.

LOS TALLERES DE EXPORTACIÓN

Nuestra elección de referentes del producto exportable llamado "nuevo teatro argentino" merecía etiqueta de lujo y recayó en el puestita cordobés Jorge Díaz, con espectáculos muy reconocidos en Chile que trabajó **La relación actor-director en las nuevas teatralidades** y en Vivi Tellas, representante de las nuevas tendencias escénicas, que condujo su **Taller de entrenamiento expresivo**.

LOS TALLERES ENVASADOS EN ORIGEN

También, en una actitud de valoración de nuestro medio, mostramos y transmitimos el nivel de conocimientos y sistematización que marca y diferencia al teatro mendocino, logrado desde la articulación de una práctica profesional y docente. Ofrecimos estos espacios de reflexión, aprendizaje y formación a especialistas y profesionales locales con un reconocido nivel artístico y pedagógico y con experiencia en diferentes disciplinas. Con bastante anticipación, se cubrieron los cupos destinados a la participación de gente de nuestra provincia y diversas regiones. El desarrollo de los mismos fue sumamente interesante por los contactos e intercambio de ideas como de correos electrónicos de la gente del país teatral, allí reunida.

Las propuestas se centraron en disciplinas diferentes tales como **Teatro para niños**: Claudio Martínez; **Técnicas de improvisación**: Ernesto Suárez; **Dirección teatral**:



Escena de «El juego del poder» (Misiones)

Víctor Arrojo; **El teatro de Kantor:** Walter Neira; **Estrategias de análisis y evaluación de espectáculos:** Graciela G. de Díaz Araujo y Alicia Casares; **Taller Laboratorio.** : Daniel Fermani y Fabián Castellani; **Relaciones entre la danza y el teatro:** Vilma Rúpolo; **La incidencia de la luz en el espacio:** Gabriela Bizón, Damián Belot, Ricardo Tello y Cecilia Estrella.

A CONSUMIR EN LA FERIA CON COLORES Y TEXTURAS REGIONALES

La Feria de talleres generó una actividad amplia y desestructurada para los participantes que brindaron experiencias puntuales, experimentales o no, provenientes de la práctica profesional sin condicionamientos en cuanto a su calidad pedagógica y nivel de sistematización. Los interesados fueron teatristas en actividad, inscriptos previamente, que desarrollaron sus trabajos en módulos cortos y sus ofertas derivaron de una experiencia práctica.

Nos impresionó el éxito de esta convocatoria que permitió escuchar voces de diferentes provincias en variados temas: **De la sensación a la improvisación. Taller de esfero dinámico y contact improvisación:** Marina Apter (Buenos Aires), **El escenógrafo. Clínico de la estética y del funcionamiento espacial del espectáculo:** Sonya Sejanovich (Mendoza), **Producción teatral en el teatro independiente. El trabajo en equipo -lo ideológico y lo estético:** Hugo Kogan (Mar del Plata), **El minimalismo en el entrenamiento actoral:** Juan Carlos Carta (San Juan), Taller -seminario: **El entrenamiento físico y vocal del actor desde la antropología teatral.** Claudia Cantero (Rosario), **5x4 Desmontaje-montaje** (equipo interdisciplinario con técnicos especialistas-docentes, responsables del montaje y dirección a cargo de Patricia García, Grupo Jamuychis (Tucumán), **Dirección teatral:** Néstor Amarilla (La Plata-Buenos Aires), **El entrenamiento físico y vocal del actor desde la antropología teatral:** Claudia Cantero (Rosario).

DIRECTORES Y ACTORES JUGADOS

El foro de directores se realizaba en las últimas Fiestas Nacionales mediante un espacio de reflexión e intercambio de opiniones de carácter teórico. Para la Fiesta de Mendoza nos propusimos cambiarlo y rescatamos experiencias anteriores de otros seminarios o festivales, donde los logros se evaluaron a partir de la práctica, el encuentro y la reflexión entre actores y directores participantes. Se realizó durante dos días de intensa labor en que se organizaron los grupos, se mostraron los trabajos y se cerró con un debate. Consultado sobre las características particulares y los resultados, Víctor Arrojo lo sintetizó así:

“Las limitaciones del breve tiempo disponible (tres encuentros de 3 horas cada uno) y la ausencia de elementos de escenotecnia, se propusieron los textos, como disparadores. Se trabajó el relato de Kafka **Un Viejo Manuscrito** y **El Anillo de Moebius**, escena de Sanchis Sinisterra,

dejando una absoluta libertad de lectura escénica por parte de los equipos”.

“La consigna fue muy amplia y consistió en confrontar a directores con un grupo heterogéneo de actores de diferentes regiones y formaciones y producir, para luego mostrar y cerrar con una reflexión común sobre la experiencia. Para ello se organizaron cinco equipos de trabajo conformados por un director rosarino, Marcelo Díaz, dos directores de Entre Ríos, Valeria Folini y Gustavo Berdersky, uno de provincia de Buenos Aires, Nelson Valente, y el director mendocino Claudio Martínez, quienes coordinaron un equipo de 10 actores”.

“Las puestas se realizaron en distintos lugares de Auditorio Bustelo, frente a un público que se desplazaba. Los resultados fueron interesantes, tanto por sus semejanzas como por sus diferencias, y permitieron un sabroso debate luego de la muestra. Durante el foro, coordinado por Marcela Montero, se analizaron temas como la relación actor-director a partir de las diferentes propuestas que se vieron. Los actores plantearon sus inquietudes y se construyó, desde allí, un interesante debate sobre los espacios de creación de cada uno y el juego del poder entre otros. Otro aspecto planteado fue el de la relación con el público y hasta dónde estamos condicionados en nuestro proceso creativo por una previa necesidad de comunicación con el público. A partir de esto se analizaron muchas de las propuestas presentadas en la Fiesta, condicionadas en este sentido”.

“Creemos que la experiencia fue superadora y que debería continuarse en esta línea de trabajo más productiva, para lo que habría que estimular la voluntad de intercambio real por parte de los directores y actores participantes”.

LO CLÁSICO Y LO NUEVO EN EL CICLO DE CINE Y VIDEO TEATRO

También nos pareció oportuno ofrecer un espacio de difusión de material cinematográfico con temática teatral y divulgar videos de los grupos participantes. A partir del relevamiento del material existente en videotecas oficiales e institucionales y ayudados por el material de la videoteca de Carlos Pacheco se conformó una programación.

LO QUE QUEDÓ EN LA COPA

La degustación fue exitosa. Nos sentimos estimulados. Sentimos que querer es poder. Creemos que lo más valioso fue la comunicación previa con los grupos y la participación alcanzada. Propiciamos el intercambio entre los dramaturgos, directores y actores de los grupos participantes en los campos de la reflexión teórica y en la realización de experiencias prácticas y trabajamos en equipo con los de afuera y los de adentro. La Fiesta fue de todos y para todos. El trabajo fue agotador, pero, afortunadamente, se construyó la Fiesta del diálogo y el encuentro. Nos tomamos todo el teatro del país teatral. Salud...



Escena de «Matar» (Chaco)

La pareja

un concepto al borde de la quiebra



Escena de *Mabel*

MIGUEL PASSARINI / desde Rosario

Para poder dilucidar cuáles son los elementos que llevan a Mabel y a Edgardo, los personajes de *Mabel*, a la auto-destrucción, sólo basta mirar el entorno inmediato. Ellos son el estereotipo de pareja resultante de un país en quiebra (el espectáculo tuvo su génesis en medio de la crisis institucional argentina de diciembre de 2001), son la consecuencia tangible de una nueva concepción de la Argentina que los deja, como a tantos, afuera, los espanta, atraviesa y expulsa, hasta obligarlos a convertirse en bufones de sí mismos para subsistir.

Mabel, dirigida por Marcelo Díaz, muestra la historia de una pasión desgastada, que se vale, para su derrotero, de un registro múltiple de actuación desde el cual se va armando el conflicto, pensado para sólo dos personajes que están unidos por un vínculo que, aunque obvio, puede remitir a otros vínculos. Mabel y Edgardo componen una pareja sin sexo, sin intimidad. Aquello que alguna vez los unió, hoy resulta compatible con la sensación de frustración y engaño que tiene el argentino medio, apesadumbrado por una economía rota que no sólo se instaló en el bolsillo sino también en el dormitorio.

La latente presencia de una coyuntura económica y, social metamorfoseada en agobio, depresión y asfixia en dos personajes en franco retroceso, hace que cualquier imprevisto pueda desatar una tragedia. Mientras añoran un pasado quizás mejor y se inventan ficciones, ahora que se quedaron sin viajes, lujos, ahorros y hasta sin placer, tratan de sostener una simulación que termina haciéndose insostenible.

De *Mabel* dice su protagonista: "Antes de su estreno sólo teníamos un concepto de la obra, una idea más bien cerrada. Esto también tenía que ver con el abordaje de un lenguaje que para el grupo era nuevo. Después del estreno llegó un momento en que comenzamos a escuchar las opiniones de los otros, de los críticos, los teatristas y el público. Finalmente llegamos a la conclusión de que la gente, con el correr de las funciones, había comenzado a ver aquello que ya habíamos percibido en el principio del trabajo y que de tanto escuchar voces ajenas comenzamos a perder de vista".

Mabel es un producto artístico surgido de una clase media aturdida y desorientada, revisitada con inteligencia por una dramaturgia que, como una erupción, fue apareciendo en el cuerpo de los actores. Su puesta en escena final es el resultado de las improvisaciones de los actores, que lograron capitalizar parte de su entorno. Uno de ellos real: el sótano del bar en el que comenzaron los ensayos.

Por varios motivos, *Mabel*, con dramaturgia y actuaciones de Claudia Cantero y Matías Martínez, es una de las propuestas más inquietantes de las estrenadas en Rosario en los últimos años. Prueba de ello es la repercusión que alcanzó. Luego de representar a Santa Fe en la última Fiesta Nacional del Teatro, participará del IV Festival Internacional de Buenos Aires.

mabel

El otro más intangible y referido a una supuesta realidad que traspasó el hecho mismo de la actuación para convertirse en una realidad "socialmente aceptada". En el trabajo final apareció aquello que estaba oculto en el inconsciente de los actores y que ahora se revistió de una cierta verosimilitud. Acerca del proceso de trabajo, el director Marcelo Díaz opinó: "Uno siempre sabe que lo que tiene entre manos es una obra y la defiende como tal, sin embargo no siempre es así. Recuerdo que después de ver **Mabel** un espectador nos dijo: 'Ustedes tienen una pieza cerrada, terminada'. Ahí nos dimos cuenta de que se trataba de un espectáculo sin fisuras, lo que fuera estaba ahí, contundente y concreto. Ese hecho de algún modo confirmaba nuestra intuición. Y me terminó demostrando que, en lugar de partir de un proyecto temático, lo interesante es ir a buscar la obra. El actor comienza a improvisar textos, en los ensayos, que no sabemos bien hacia dónde nos van a conducir. Luego, casi sin darnos cuenta, eso mismo va adquiriendo una forma definida y es lo que llamamos 'dramaturgia del actor'".

En **Mabel**, ficción y realidad se van fusionando hasta abordar un planteo final en el que conviven un humor siniestro, una fuerte crítica a ciertos valores de lo cotidiano y una potente carga de hastío. El resultado es que esa ficción que plantean Mabel y Edgardo, puede ser la realidad de muchos otros seres, incluso la de los mismos actores.

Otro punto destacable es que en la puesta, cada dato aporta una teatralidad que busca desesperadamente el encuentro con el público, valiéndose, extrañamente, de efectos que se corresponden con un teatro que resulta singular. Su estreno permitió limar esa brecha real que hasta el momento de su estreno separaba a la mayoría de las propuestas teatrales rosarinas del público masivo.

Claudia Cantero lo explica de este modo: "Los ensayos previos al estreno fueron deliciosos. Después de su estreno la obra comenzó a perder terreno. Casi sin quererlo, el público nos fue conduciendo a un campo más cercano a la comedia y nosotros comenzamos a sentirnos tentados por ese juego. Aunque el director desde afuera nos decía que 'bajáramos', que no le diéramos el gusto a la gente, porque no era ése el camino. Fue complicado volver a encontrar aquella obra del principio. Todo cambió cuando decidimos omitir la risa del espectador y se impuso la cuarta pared".

Con relación al trabajo de los actores, la elocuencia escénica de Cantero se proyecta en el siempre disponible caudal de recursos que maneja Martínez, logrando momentos de conexión directa con el público, que, en un primer momento ríe y más tarde se dispone a reflexionar. El mismo Martínez señala que "si se la mira de manera más superficial, quizás no se perciba que en **Mabel** se tocan temas demasiado serios. Sin embargo, repensando lo que se ve y se dice, el público se da cuenta de que es algo extremada-

mente serio y hasta doloroso, a pesar de que la obra tiene mucho humor. Un director que vio uno de los ensayos dijo en su momento que **Mabel** era 'la tragedia del burro del arranque', porque a Edgardo no le funcionaba bien el burro de arranque de su auto y eso disparó su realidad cotidiana hacia la tragedia".

Entre estas acotadas escenas de una vida conyugal de la posmodernidad, el artificio de lo real es un código. Ambos personajes mecanizan sus parlamentos proponiendo un nuevo orden de lo real, una realidad que, aunque resulte absurda, puede en un punto seguir siendo real.

Marcelo Díaz, a cargo de la dirección, delineó inteligentemente cada escena, poniendo, por momentos, a Mabel y Edgardo en el rol de maquieta que no buscan representar personajes realistas, sino máscaras de sí mismos.

La obra apunta, merced a un subtexto que aquí queda en manos del espectador, a una multiplicidad de sentidos, algo que se corresponde con la dramaturgia del actor. La realidad que se plantea en un principio y lo que sucede en esa ficción transitada por los personajes, depende, en todo momento, de quién la mira. Con relación a un modo de construcción espectacular, reflexionó Cantero: "Para una nueva propuesta, valiéndonos de lo experimentado con **Mabel**, no se puede pensar en un tema. Lo que creo que tenemos es un equipo de trabajo. Las inquietudes que en un principio nos llevaron a trabajar juntos, en realidad estaban hablando de confrontar una visión del mundo y del lenguaje teatral. Por eso debemos pensar en otra cosa, ya lo estamos sintiendo. Creo que **Mabel** es la prueba de que hay algo que uno como artista necesita decir y que no lo puede definir, si no, sería escritor. Como somos actores o directores, logramos poner en acto eso que no podemos definir y por suerte hay gente que lo puede hacer mucho mejor que nosotros. Para mí, el único motor, no sólo para hacer teatro sino para transitar el tiempo que a uno le toca vivir, es que aparezca, o que alguien te muestre, un agujero a través del cual poder ver que hay otra cosa más allá, otro pensamiento que todavía podemos desarrollar. Eso es lo que me inquieta. En un punto, el motor siempre vuelve a ser la curiosidad, uno no puede elegir ni anticiparse".

Por último, poco puede decirse de una puesta en escena que resulta casi inexistente en el compendio de un trabajo que se apoya en los actores y en unos pocos objetos escénicos. Sin embargo, esta austeridad -claramente buscada- acorde con el ascetismo actual, se corresponde con un tiempo devaluado, tan acotado y mediocre como la realidad que domina al país.

Mabel y Edgardo, como miles de argentinos de su tiempo, compraron un modelo de país de utilería, creyeron en la simplificación de que el liberalismo todo lo resuelve de manera automática, y hoy se encuentran encerrados y a la espera de un desenlace que no aparece, o que alguien lleve para terminar definitivamente con ellos.



UN DERROTERO ATÍPICO

Luego de su estreno en junio de 2002 en Rosario, **Mabel** participó por Santa Fe en la última Fiesta Nacional del Teatro, realizada entre marzo y abril últimos en Mendoza. También se presentó en el Ciclo de Teatro Independiente del espacio La Máscara, de Rafaela y le esperan funciones en Paraná, Salta y Jujuy, en los próximos meses. El 26 de julio, la obra abrirá el Ciclo de Teatro del Interior del Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires. En agosto, recorrerá la llamada línea del Alto Valle del sur argentino, que la llevará hasta Neuquén. En setiembre, desembarcará en Buenos Aires, en el ° IV Festival Internacional, donde realizará, tres funciones (19, 20 y 21, en el Excéntrico de la 18), en el marco de la Muestra Nacional. Posiblemente en octubre, la obra se presente en Córdoba, y, finalmente, entre febrero y marzo de 2004, **Mabel** participará del Festival Internacional de La Paz (Bolivia) para el que ya fue oficialmente invitada.



Un Jesús con deseos carnales, desnudo y con una propuesta política

Escena de *Yezucristi*

Creado en 1997 bajo la dirección de Daniel Acuña Pinto, el grupo riojano Kamar, Teatro de la Luna se presentó por primera vez fuera de su provincia cuando participó en la **17° Fiesta Nacional del Teatro en la ciudad de Mar del Plata**, en mayo de 2002, con *Fuenteovejuna*, su tercer espectáculo. Aquella versión de la obra de Lope de Vega ya daba cuenta de la estética que define las inquietudes artísticas del grupo. Una línea afín al teatro ritual que vuelve a confirmarse en *Yezucristi*, su última creación.

CECILIA HOPKINS / desde Capital Federal

El interés que manifiesta el grupo Kamar, Teatro de la Luna en el teatro de corte ritual se verifica en la importancia que sus integrantes le otorgan a los aspectos sensoriales del espectáculo, lo cual se reconoce tanto en el diseño del espacio, la utilización de objetos y fuentes de luz no convencionales, como en el entramado de secuencias físicas y vocales que producen los actores en escena. Así, estos elementos expresivos se asocian a los efectos de concretar un montaje intimista, muy atento al contacto directo con el espectador.

Antes de fundar el grupo, el director y actor Daniel Acuña Pinto participó en la ciudad de Anillaco de un montaje inspirado en leyendas populares, que fue presentado en el marco del ciclo Cien ciudades cuentan su historia, proyecto impulsado por el INT. Más tarde formó parte del grupo Millaray, donde conoció a los actores que, luego de su desmembramiento, lo acompañaron en la formación de Kamar. Tras seis años de trabajo continuo durante los cuales fueron sentadas las bases de un entrenamiento destinado a llevar a escena «un teatro ritual y corporal» según define el director, el equipo riojano representó a su provincia con *Yezucristi*, su

cuarto montaje, en la 18° Fiesta Nacional del Teatro, celebrada en la ciudad de Mendoza, en marzo de 2003.

La obra fue una de las propuestas más singulares y arriesgadas de la Fiesta, ya que por su temática y formato, el espectáculo queda al margen de las llamadas nuevas tendencias dramáticas, las cuales, aún en su diversidad, constituyen una suerte de discurso estético dominante, especialmente entre los grupos integrados por teatristas jóvenes. El texto incluye citas de la Biblia, además de fragmentos de poemas de León Felipe, de *El evangelio según Jesucristo*, de José Saramago (1991), y de *La última tentación de Cristo*, de Nikos Kazantzakis (1951), texto que en 1988 dio lugar al polémico film de Martín Scorsese. Además de la dirección, Acuña Pinto asume el rol protagónico y, como es de esperar, tomando en cuenta la mayor parte de las fuentes literarias utilizadas, su personaje se proyecta en una perspectiva humana, terrenal, en la medida en que pone en juego toda una gama de sentimientos que tradicionalmente no se atribuyen a la figura de Jesucristo, como el miedo, la cobardía, la ira y la prepotencia. Bien alejado del retrato bíblico (aunque el aspecto físico que exhibe el actor sea el mismo que se le ha asignado a Cristo a lo largo de los siglos) este personaje tampoco es ajeno a

los deseos carnales. Además, debe convivir con una amarga sensación de culpa, fruto de una antigua sospecha que pesa sobre su padre. Porque no faltan aquellos que le recuerdan que José no hizo nada para evitar el infanticidio ordenado por Herodes antes de huir con su familia a Egipto, eludiendo de ese modo la furia asesina del rey de Judea. Así, la puesta recrea el degollamiento de los santos inocentes, el hostigamiento popular hacia la figura de María Magdalena y los sucesos de la Pasión. La obra -que incluye un desnudo del protagonista, que comienza durante su crucifixión y continúa a lo largo de su dilatado alegato final- fue presentada en la plaza central de la ciudad de La Rioja, «a 30 metros de la Catedral y la casa de gobierno, pero con tanta gente alrededor que la policía no reaccionó», según relata Acuña Pinto en diálogo con **Picadero**. Nacido en Tucumán pero residente en La Rioja desde hace 7 años, el director y actor manifiesta su interés en hacer teatro en las calles, aunque no siempre se lo permiten: casi lo llevan preso cuando realizó la misma obra en la plaza de Chilecito, en un acto organizado para conmemorar un año de los sucesos del 20 de diciembre de 2001. «El teatro me conectó con ciertas verdades, tanto individuales como colectivas -detalla- y esto me hace creer en un teatro comprometido con mi entorno: no quiero que la realidad me pase por el costado y me encuentre tomando café. Para mí, el teatro tiene el sentido de generar un vínculo, de armar una reflexión a los otros. No debe quedarse en las instancias estéticas y técnicas. A partir de *Fuenteovejuna*, el grupo confirmó que ésta es la línea que quiere seguir».

Consultado acerca de la recepción de *Yezucristi* en el público riojano, el director expresó: «Alguna gente no entiende la crítica que queremos hacer y muchos toman la obra desde un lugar religioso. Eso nos descoloca un poco. Nosotros elegimos la figura de Jesús por su universalidad, porque creemos que un teatro ritual debe basarse en un mito conocido por toda la comunidad. No quisimos ser herméticos, por eso nos interesa que se entienda que, para nosotros, la figura del reino que Jesús venía a proponer no es la del reino celestial que predica la Iglesia, sino que era todo un proyecto político y social en contra del imperialismo de Roma. En la medida en que podamos entender esto, creo que queda claro que cada uno de nosotros puede ser Cristo. Por eso presentamos al personaje desnudo y con todas sus pasiones humanas. También planteamos un Cristo que se baja de la cruz para decir un discurso dirigido a cada espectador».

Creo que estamos viviendo una época signada por los imperios, con la obsecuencia al servicio del poder de turno y con el clero al servicio del poder, igual que hace 2000 años. Por eso pensamos que éste es un momento muy propicio para trabajar todos estos temas desde un ritual, pero hacia la calle y corriendo todos los riesgos».



MUJERES SOÑARON CABALLOS, LA OBRA MÁS POLÍTICA DE DANIEL VERONESE

El quiebre de un núcleo primario: la familia



JUAN CARLOS FONTANA / desde Capital Federal

Mujeres soñaron caballos es una obra precursora dentro de la dramaturgia argentina. Marca un hito en las constantes que el neoliberalismo tardío aplicado a la economía argentina dejó como fruto: el resquebrajamiento de uno de sus núcleos primarios, la familia.

No es casual que en esta familia todo esté salido de su eje. En un pequeño departamento de dos ambientes, típico de clase media y tan impersonal como quienes lo habitan, se reúnen tres hermanos y sus respectivas mujeres, para asistir al anuncio que uno de ellos tiene para hacer al resto.

Lo que se comunica es el cierre de la pequeña empresa familiar, un negocio de venta de colchones. El anuncio de ese hecho es sólo el preámbulo de lo que ocurrirá después. El que lo anuncia es Rainer, el hermano del medio, casado con Ulrika, una atractiva mujer de unos treinta años. En la reunión están Iván, el mayor, de unos cincuenta y cinco años y su mujer Lucera, de alrededor de veinte años y la menor de todos. Los dueños de casa son el menor de los varones, Roger de unos treinta, casado con Bettina de unos cincuenta.

Esta familia disfuncional es el retrato de la insatisfacción, la desidia y el temor paranoico a perderlo todo. Arrinconados por sus propios fantasmas, los hermanos comparten la complicidad de sus desdichas.

Al trío de hermanos lo une un cierto halo de extraña cobardía y todos guardan un secreto que alude al pasado de Lucera, a cómo la conocieron. Aunque no se explicita demasiado se da a entender, que Lucera es hija de una pareja de desaparecidos, de la que se relata que murieron en un trágico accidente.

Mujeres soñaron caballos es la obra más política de Daniel Veronese, aunque en ella el contexto ideológico aparece a través de su ausencia.

Esta pieza no sólo refiere a la mutación que se produce entre las especies. También a la desaparición de la llamada familia tipo, de clase media, como modelo de un sistema cultural anacrónico, que a la vez es producto de un programa económico-financiero determinado.

En la obra se habla de unos animales que se suicidan tirándose por unos acantilados, se diría ciegos, heridos en sus propias circunstancias y tal vez animados sólo por el secreto de ser víctimas de un infortunio íntimo, irracional y determinante.

Y esto último es tal vez para Veronese, su autor y director, la imagen más cercanamente poética que le otorgó al universo que circunda a ésta, una de sus más lúcidas piezas teatrales dentro de su amplia producción.

En ella Veronese, como director, le imprime a su historia un despojamiento casi minimalista. Se podría decir que convierte el escenario de la pieza, el estrecho living de un departamento despojado de objetos personales, identificatorios de quienes lo habitan, en un habitat de prueba, de laboratorio de emociones que se chocan unas a otras, hasta lograr su objetivo final: la muerte masiva de sus protagonistas.

Con excepción de Lucera, esa huérfana que para mejor se dice que está embarazada y no quiere ni para ella ni para su futuro hijo, un modelo familiar, al que considera fuera de lugar, que no la contiene.

El futuro para Lucera es tan oscuramente trágico como la irracionalidad que la rodea y que para ella resulta inexplicable. Pero sin duda la lleva a obrar de manera casi instintiva, tanto como los animales que ella misma describió y se tiraban de los acantilados.

Con un modelo de actuación que bordea el psicodrama, los actores casi apelan a la "no-actuación", a dejarse impregnar en escena, de aquellas sensaciones que, se presume, atormentan su diario existir. El resultado es de un patetismo y de una fascinación atroz.

Con cierto acercamiento a las *sitcom* norteamericanas y un dispositivo escenográfico parecido a los falsos decorados que se ven por televisión, las muertes de esta familia se suceden unas a otras en el final, producto del arrebatado pasional de una chica de veinte años que, imbuida de una irracionalidad extrema, se convierte en una especie de asesino serial sin fronteras ideológicas.

A pesar del trágico destino de estas víctimas de un sistema, en la escena no se ve sangre, sólo piernas y fragmentos de cuerpos que asoman a través de las distintas puertas del decorado. Es como si la sangre que podría dejar paso a la emoción desbordada del espectador, también estuviera prohibida. Y el público, sólo por algunos minutos, fue testigo de un poder arrebatador y lacerante que le crispó sus sentimientos hasta imbuirlo de cierto grado de paranoia urbana irreversible. El objetivo está cumplido para el autor-director y sus actores: el teatro sigue siendo producto de una mentira en la cual es posible reflejarse en cada minuto de nuestro cotidiano vivir.

Cristina Prates



LEILA ABBA / desde Rosario

Pasajes del libro *Escenas de la vida posmoderna* de Beatriz Sarlo y el **cuerpo** en todas sus acepciones fueron los disparadores para que el grupo Seisenpunto, dirigido en esta oportunidad por Marcelo Allasino, construyera *In corpore sano*.

El grupo se encuentra enrolado en el teatro danza, "estilo que viene trabajando desde hace veintitrés años para desarrollar un discurso propio y singular, basado en el entrecruzamiento de diferentes lenguajes: teatro, danza, música, con un único sentido de teatralidad". Camino que además les ha permitido afianzar la teatralidad sin demorarse en instancias retóricas de narrativas convencionales.

Luego de visitar Paraguay con este espectáculo, estuvieron en el cierre de la XVIII Fiesta Nacional del Teatro.

Cristina Prates, coreógrafa, directora, docente y fundadora, junto a Ruth Paccotti, en la década del 80, del Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, dialogó con **Picadero**:

"Creé ese grupo por bronca, porque al ballet clásico que existía en el Estudio Integral de la Danza, donde trabajaba, le costaba mucho hacer coreografías de contemporáneo. Aunque no esté de acuerdo, son conocidos los problemas entre la danza clásica, estructurada y formal y la contemporánea. Más tarde, se suma como docente Norberto Campos, con quien venía trabajando desde el año 73 cuando armamos el grupo Litoral, y es ahí donde se empieza a perfilar el teatro danza entre nosotros".

-¿Cómo llegan a llamarse Seisenpunto?

- El nombre que teníamos no nos representaba. Por mi formación, en los trabajos que creábamos siempre estaba presente el teatro. Por otro lado, la gente iba a ver danza contemporánea y se encontraba con unas locas que hablaban, que se reían, que bailaban un poco también... simplemente juego de palabras: seis a punto, de punta, en punta; de allí surgió y el público lo aceptó rápidamente.

- ¿Por qué lo convocaste a Allasino?

- Me encanta compartir la dirección porque se trabajan cosas diferentes. No es la primera vez que lo hago, ahora estamos presentando *Rojo*, cuyo director es Diego Ullua, con quien además bailaremos en un próximo espectáculo.

Siempre digo que para mí, a nivel formativo, hay dos momentos muy fuertes. Uno es el encuentro con Norberto Campos con quien empecé a hacer teatro porque necesitaba expresarme dentro de la danza. Alguien me había dicho que me faltaba expresividad en el escenario, entonces fui a hacer teatro con este *loco* que venía de Buenos Aires y que estaba en el Di Tella. Él trabajaba desde lo corporal, desde el movimiento y la textura del espacio, es otra forma de entrar al teatro. Después de ese taller, trabajé con Norberto durante 16 años, a la par que hacía danza, por eso mis caminos fueron paralelos: teatro y danza, hasta que decidí unirlos.

Otro momento se dio con Marcelo Allasino con quien ocurrió algo especial también. Lo conocí en los años 90 en



Hablar del cuerpo desde el cuerpo

una Bial de la Creatividad de Rosario Imagina, y quedé impresionada con ese chico que recibía todos los premios y aplausos. A partir de allí comencé a ver todo lo que él hacía.

Años después vino a dictar un curso sobre el método Strasberg, por esa época estaba haciendo análisis y la unión de ambas cosas me sirvieron para realizar descubrimientos internos sumamente importantes.

- ¿Cómo se gesta *In corpore sano*?

- En el siglo XX- XXI, el cuidado del cuerpo adquiere gran importancia: dietas, gimnasia, yoga, aerobio, danza. La gente se ocupa mucho más de lograr la perfección de su cuerpo, un cuerpo trabajado, manejado, inclusive manejado por los medios de comunicación masiva. Esto se engancha con la lectura de un texto de Beatriz Sarlo donde hay anécdotas de adolescentes dependientes de las cirugías estéticas por miedo a perder todo: afecto, familia, amigos; si no tienen un cuerpo ideal. Unimos a eso el cuerpo de la bailarina, lo que significa para ella el paso del tiempo, el cuerpo que es el grupo, lo sano que es poder hablar en el escenario de los problemas que tenemos. Decimos muchas verdades y nos reímos. Eso habla de la madurez grupal y de cierta sanidad mental.

- ¿Cómo trabajaron la estética?

- Sin dudas hay un quiebre desde lo estético con respecto a los otros espectáculos. Esto fue así porque Marcelo tiró pautas claras de trabajo: quería las partes de danza bien diferenciadas de las de teatro. Fue una forma distinta de proponer y por ende una puesta diferente.

El espectáculo como se ve es él. Allasino fue el creador de la interdisciplinaridad que se observa, sacó de nosotras cosas que nunca hubiésemos podido descubrir, se metió en lo profundo del grupo.

- ¿Cómo te sentís ahora que *In corpore sano* tiene su tiempo?

- Me siento como el primer día. Creo, de todas maneras, que la obra cambia en cada lugar, por el público y el estado

de ánimo que tengamos nosotras. No tengo una función igual a la otra, eso es así, porque justamente lo que tienen la danza y el teatro es que son efímeros. *In corpore...* está muy relacionada con el público ya que le hablamos directamente, la obra depende pura y exclusivamente del público.

- Algunos consideran que el trabajo es hermético, ¿vos qué decís al respecto?

- Para ver este trabajo la gente necesita tener algún tipo de preparación. Por un lado pienso eso pero por otro, considero que no se trata de entender o no. He tenido respuestas interesantísimas de un público que no conoce las internas de los bailarines y las cuestiones de la danza y sin embargo se han divertido muchísimo.

- ¿Proyectos de Seisenpunto para este año?

- Trabajar mucho. Hicimos una gira a fines de mayo. Recorrimos Mendoza, San Juan y San Luis. No sólo presentamos las tres obras: *Rojo*, *Cuatro Cuartos* e *In corpore...* sino que además dimos clases.

Por otro lado, nos estamos juntando con alguna gente, a leer, en una especie de taller teórico del cual veremos si sale algún trabajo interesante.

- ¿Qué significa para ustedes viajar con sus espectáculos?

- Fundamentalmente comunicarse con otros públicos y difundir la danza teatro porque en muchos lugares no se conoce.

Estar en una Fiesta Nacional del Teatro, por ejemplo, es poder intercambiar, mostrar nuestro trabajo, ver otras obras... abrir la cabeza.

- ¿Cómo te imaginás en el futuro?

- Imagino que podría dedicarme a la historia de la danza de Rosario. Escribir un libro contando las experiencias con los docentes que tuve y las diferentes técnicas que conozco.

Abocarme de lleno a la coreografía, o a mirar y ayudar a nuevos grupos o simplemente a caminar por la escena. En realidad, no sé, el tiempo lo dirá.



El Mercosur Teatral en marcha

*Un creciente sentimiento de pertenencia al Mercosur y un mayor compromiso regional fueron los motores que impulsaron las jornadas del **Primer Festival Internacional de Teatro de las Tres Fronteras** que, a instancias del Instituto Nacional del Teatro, reunió a teatristas, funcionarios y público en Puerto Iguazú (Misiones), entre el 20 y el 25 de junio.*

LEONOR SORIA / desde Capital Federal

La presencia de elencos de Paraguay, Brasil, Uruguay y Argentina marcó el primer paso en el sentido de la «integración», de la que tanto se habla y por la que tan poco se hace. En el mismo sentido apuntó la decisión de presentar los espectáculos en las tres ciudades limítrofes: Puerto Iguazú (Argentina), Foz de Iguazú (Brasil) y Ciudad del Este (Paraguay).

Para cimentar más aún la iniciativa se concretó la realización de tres foros que contaron con la presencia de funcionarios y personalidades destacadas de cada país en las áreas respectivas: dramaturgia, legislación y migraciones.

El trabajo realizado en todos ellos no sólo permitió arribar a conclusiones prácticas, sino que se pudo también concretar una agenda de encuentros futuros con metas definidas y calendario prefijado.

En los tres casos se puso en evidencia la necesidad de fortalecer la integración de los países del Cono Sur como una cuestión de identidad construida en el respeto por la diversidad, así como la fuerte convicción de que el diálogo en el campo de la cultura deberá preceder y sustentar con mayor eficacia los vínculos políticos y comerciales entre los países.

Pero la razón primera para impulsar la realización del Festival se centró en la caracterización de «zona roja» que se le adjudica a la Triple Frontera, expresión indudable de intereses internacionales que propician políticas de control exacerbado que perturba la vida cotidiana y reduce las posibilidades turísticas.

En ese sentido resultó estimulante la movilización que produjo el festival en los habitantes de las tres ciudades, quienes se quejaron enérgicamente por la falta de estímulos culturales que sufre la región, y expresaron con idéntica intensidad la necesidad de contrarrestar el rótulo de «zona roja», de alta peligrosidad, que se atribuye a la zona.

«Esta categorización generada por organismos internacionales no sólo no refleja la situación real sino que responde a intereses que atentan contra la identidad regional y buscan obstaculizar la integración de los países del Mercosur, estableciendo un enclave de control ajeno a nuestros países», expresó Catalina Soarez (57 años), brasileña, radicada en Puerto Iguazú y asidua asistente a los actos del festival.

Como balance de esta primera edición, los vecinos aseguraron que a partir de ahora «los jóvenes vamos a intentar ser protagonistas y generar un teatro que nos refleje, con nuestras necesidades y nuestros problemas», según prometió Marcos Cejas (21 años), escritor que empezó a vislumbrar la posibilidad de volcarse a la dramaturgia.

Esa falta de estímulos tan reiterada por los lugareños explica uno de los problemas más importantes que tuvieron que afrontar los organizadores: la falta de salas o espacios no convencionales que dieran cabida a los espectáculos presentados.

La solución a la que se arribó resultó por demás positiva ya que el alquiler de una carpa circense, con capacidad para 800 espectadores, permitió evocar los años heroicos de los orígenes del teatro argentino en el circo criollo.



Escena de «Doroteia» (Brasil)



Escena de «Dionisia la menor» (Argentina)

Esta vuelta a las fuentes adquirió un valor casi simbólico acentuado por la frescura de un público muy ingenuo y por el predominio del teatro callejero y las murgas que constituyeron el grueso de la programación.

Yanko Tomas, fundador de El Paracultural de la Selva (única sala de espectáculos de Puerto Iguazú) y creador de la Escuela de Carnaval Santa Lagartija, anunció que, incentivados por la respuesta popular que tuvo el festival, las autoridades municipales prometieron el otorgamiento de un terreno donde se erigirá un centro cultural.

Funcionarán allí dos salas teatrales y un auditorio destinado a proyecciones, que se construirá con materiales cedidos por el Instituto Nacional del Teatro.

PÚBLICO Y TEATRISTAS

En las seis jornadas del festival, con la participación de artistas de los tres países y de un espectáculo uruguayo en calidad de país invitado, se presentaron 23 espectáculos de teatro, música y danza a cargo de más de 200 artistas, con un particular énfasis en la estética del teatro callejero y en sus raíces populares.

Dentro de esa tónica cabe destacar **Dios y el Diablo en la Tierra de Miseria**, por la compañía Oigale (Brasil); **Escenas misioneras** y **El herrero y la muerte**, por las murgas de la Estación y del Monte (Argentina), y **Mimby**, por el grupo Hara Teatro (Paraguay).

No hubo barreras idiomáticas que impidieran la posibilidad de comunicarse entre los teatristas y el público.

Los brasileños de Oigale presentaron **Dios y el Diablo...** en la Plaza San Martín de la ciudad misionera de Puerto Iguazú ante un público de argentinos de todas las edades.

La propuesta, basada en el capítulo XXI de **Don Segundo Sombra** integra junto a la cultura gauchesca, la literatura de Simoes Lopes Neto y recursos de la narración oral de Rio Grande do Sul.

Con una sólida formación en los recursos del teatro callejero, los intérpretes brasileños privilegiaron lo gestual sobre la palabra logrando una acabada comunicación con los espectadores argentinos.

Al mismo tiempo y con la misma temática, en Foz de Iguazú, Adhemar Bianchi presentó **El herrero y el diablo**, a cargo del medio centenar de integrantes del Teatro Murga de la Estación (Posadas-Misiones).

En este caso, la integración en los diálogos de términos del lenguaje cotidiano de los brasileños originó una especie de «portuñol» que provocó la adhesión inmediata y entusiasta del público local.

Dentro de esta estética, el público de Puerto Iguazú recibió un particular impacto con la presentación de la Compañía Nhi Mu de Paraguay y su espectáculo **14 y 15...alboroto en la plaza**, un relato histórico que abarca desde 1807 hasta el 14 y 15 de mayo de 1811, fecha patria de la Nación paraguaya.

Resultó impactante para el público argentino escuchar cantar a la «victoria de Tacuarí», contienda en que fueron derrotadas las fuerzas militares al mando del General Manuel Belgrano.

No faltaron tampoco los espectáculos unipersonales, como **Dionisia la menor**, a cargo de Mirta García Galeano (Argentina), o **Porá**, con Emmanuel Marinho (Brasil).

Mientras que las presentaciones musicales estuvieron excelentemente expresadas en **Cantoral guaraní**, a cargo del Coro de Niños Guaraníes Iriapú (Argentina) y del Coral Avá Guaraní (Brasil), así como por la actuación del Coro Itaipú Binacional (Paraguay) interpretando fragmentos de la Misa jesuítica de Doménico Zípoli y otros temas del repertorio barroco de las misiones jesuíticas.

La presencia de más de 8.000 espectadores expresó claramente el interés que despertó el festival en una población que carece habitualmente de este tipo de estímulos que alimenten la imaginación y la sensibilidad de los 60.000 habitantes del departamento argentino de Iguazú.

El Primer Festival de las Tres Fronteras logró uno de sus objetivos fundamentales: poner en práctica la integración regional tantas veces declarada por los sostenedores del Mercosur. Las autoridades del INT convocaron para organizar el proyecto a autoridades de los países participantes, a nivel cultural y diplomático, obteniendo excelente respuesta en todos los casos.

A nivel popular, uno de los frutos esenciales del encuentro consistió en la vivencia de la posibilidad real de poner en práctica las declaraciones discursivas y de concretar una puesta en marcha que ha tenido en estas jornadas la señal de largada.



Escena de «Matar» (Argentina)



Escena de «O Tombo» (Brasil)



Escena de «Murga Madre» (Uruguay)



Escena de «Mimby» (Paraguay)

Cantos ancestrales, reclamos legales



En una de las jornadas del Festival la actividad tomó un tono muy particular que trascendió lo meramente teatral. Todo ocurrió en La Aripuca, un lugar de características casi mágicas, donde se presentó **Cantoral guaraní**, con la actuación del Coro de Niños Guaraníes Iriapú de Puerto Iguazú y el Coral de Avá Guaraní de Foz de Iguazú.

La Aripuca es el nombre de la jaula que los guaraníes usaban para cazar pequeños animales y ésa es precisamente la forma que se le dio a la estructura donde se presentaron los coros, construida con troncos de árboles milenarios rescatados de los aserraderos que diezmaron los bosques de la zona.



La aparición del grupo dio muestras claras de una concepción social que cobija a todas las generaciones y en la que los ancianos, los niños, las mujeres y los hombres tienen un nítido rol, indispensable para la integración grupal.

El ingreso de los protagonistas se inició con la aparición de un conjunto de cinco personas: en el centro iba el cacique precedido por un niño, dando relevancia al más viejo y al más joven para expresar la continuidad de la comunidad; a ambos lados dos guerreros ataviados con los tributos de su rol y cerrando la formación el shaman de la tribu.

Antes de iniciar la actuación, un integrante de los guaraníes Iriapú expuso la situación por la que atraviesa su gente, amenazada con ser expulsada de su territorio por el gobierno local que ha decidido construir una cancha de golf en el lugar.

Con voz esencial, desprovista de los regodeos con que el hombre blanco suele ocultar la verdadera intención de sus palabras, declaró: «Los Mbyá-Guaraní de la aldea Iriapú, Hijos de la Tierra, Hermanos del Monte y del Agua, somos parte de las 600 hectáreas, como ellas son parte nuestra; es por eso que exigimos permanecer en el lugar donde descansan nuestros abuelos y donde nuestros hijos puedan continuar con nuestra milenaria manera de vivir».

En medio del clima generado por estas palabras, el concierto se inició con un rezo a sus dioses para que les permitan conservar sus tierras.

Continuaron los cantos sagrados al dueño de la luz, el sol, el relámpago y el trueno.

En todos los presentes (más testigos que espectadores) quedó la sensación de haber tomado contacto con las auténticas raíces de lo americano, que no hace más que confirmar que la unidad buscada a través del Mercosur es una realidad milenaria que sólo espera ser rescatada.



«Escenas Misioneras» (Argentina)



Escena de «Fulano e Sicrano» (Brasil)

Cuando las partes se encuentran



Un aire de integración sobrevoló todas las actividades del Primer Festival Internacional de Teatro de las Tres Fronteras, incluyendo las jornadas desarrolladas por los foros de profesionales, que no sólo arribaron a conclusiones prácticas sino que elaboraron una agenda de trabajo futuro con metas definidas y calendario prefijado.

Los encuentros de profesionales abarcaron tres áreas específicas: el Foro de Dramaturgos de la Región reflexionó sobre una dramaturgia regional de integración, y el Foro de Expertos de los Países del Mercosur se subdividió en dos comisiones para abordar, en un caso el área legislativa, y en el otro, las áreas de migración y aduana.

En el primer caso se consideró el tema de los derechos culturales de los artistas a partir del análisis comparativo de derechos laborales y previsionales existentes en cada uno de los países.

En el área de migración y aduana, por su parte, se discutieron cuestiones prácticas en la circulación de los bienes culturales en el Mercosur.

En los tres casos se puso en evidencia la necesidad de fortalecer la integración de los países del Cono Sur como una cuestión de identidad construida en el respeto por la diversidad.

El Foro de Expertos de los Países del Mercosur en el área legislación, reunido en Foz de Iguazú, avanzó sobre el análisis comparativo de los derechos laborales y previsionales vigentes en Brasil, Paraguay, Uruguay y Argentina.

De lo expuesto se desprendió la necesidad de conseguir «la armonización conjunta en materia legislativa dentro de la región, con el fin de lograr la integración cultural, poniendo especial énfasis en las diferencias y asimetrías existentes entre nuestros países», destacó Santiago Gallo, abogado, instructor de la OEA en temas de integración regional y asesor de la gobernación del estado de Paraná, Brasil.

«También se analizó la necesidad de proponer medidas que permitan financiar las instituciones culturales existentes y la eventual sanción de nuevas normas tanto en Uruguay como en Paraguay que de los cuatro países son, en apariencia, los más despojados de toda protección», agregó Gallo.

En lo referente a la actividad teatral y dado el desnivel existente entre la realidad de los países miembros, se señaló la necesidad de analizar y armonizar las medidas

legislativas relacionadas con el mecenazgo cultural (preocupación central de los teatristas argentinos), tomando como base el ejemplo de la ley vigente en Brasil y el sistema de protección y fomento de la Ley Nacional de Teatro que rige en la Argentina.

MIGRACIONES Y ADUANA

El Foro de Expertos de los Países del Mercosur reunido en Puerto Iguazú, analizó temas vinculados a migraciones y aduanas, con el objeto de establecer prácticas que faciliten la circulación de bienes culturales en la región.

De la experiencia recogida en el Festival surgió una multiplicidad de inconvenientes, tanto en el pasaje de personas como en la introducción de carga necesaria para el montaje de los espectáculos.

Trámites engorrosos, diferencias en la documentación requerida, y normativas desconocidas para el común de la gente, que atañen a diversas áreas gubernamentales, fueron los escollos más frecuentes que dificultaron la tarea de los organizadores del festival.

Quien más claramente interpretó la situación fue el consul general de la Argentina en Foz de Iguazú, César Mata, quien sostuvo que «la complejidad de las reglas es tal que existen diferentes interpretaciones incluso entre los organismos de un mismo país».

Juzgó que «se impone una unificación de criterios porque no se encuentra un experto capaz de entender todos los pasos, ni hay abogado que pueda explicar todos los detalles de los tres países».

«Para trasponer la frontera -agregó- se necesitaría un aditivo o un catálogo de medidas que esté avalado jurídicamente por los tres países».

Como conclusión de la discusión se programó la confección de un folleto explicativo, preparado por las autoridades competentes de los países involucrados, con el objeto de facilitar la circulación de personas y bienes culturales en la segunda edición del festival, a realizarse en 2004.

LOS DRAMATURGOS

El Foro de Dramaturgos de la Región, reunido en Puerto Iguazú, se abocó al diagnóstico y el análisis de situación en cada país, a fin de reflexionar sobre las

posibilidades de desarrollar una dramaturgia regional de integración.

Desde el inicio de la reunión quedaron claras las condiciones compartidas por los creadores latinoamericanos: dictaduras militares, exilio, aislamiento y, fundamentalmente, el teatro como lugar de resistencia.

El paulista Roberto Lage destacó la fuerza de la escena brasileña en épocas de dictadura, «pero después -declaró-, en la década del 80 y parte del 90, parecía que no había nada que decir».

Esa experiencia recuerda el fenómeno de Teatro Abierto en Buenos Aires y el debilitamiento posterior de la dramaturgia argentina en los primeros años de la democracia.

Los períodos de dictadura obligaron a la creación de un «lenguaje enmascarado» que enriqueció la teatralidad y caracterizó a las creaciones latinoamericanas ya que «los países sudamericanos compartieron un destino común de violencia e injusticia», según expresó el uruguayo Carlos Manuel Varela.

«Es difícil el camino que hay que recorrer para encontrar la identidad por la ausencia de comunicación, lo que trae aparejado un marcado sentimiento de soledad y abandono», expresó Roberto Suárez (Uruguay).

Por su parte, Agustín Núñez (Paraguay) graficó claramente la situación al señalar que «cuando un tigre está mucho tiempo prisionero, aunque le saquen la jaula va a seguir sintiéndose encerrado. Eso es lo que nos pasó a nosotros y se va a necesitar algún tiempo antes de volver a construir vínculos».

Fue el dramaturgo paraguayo quien subrayó también la enajenación que produce en los jóvenes el encierro a que llevan las dictaduras. «Cuando joven -relató- yo hacía teatro para juntar dinero destinado a los chicos de África, y no advertía que a dos cuadras de mi casa había niños que se morían de hambre».

Al término de la jornada, se estableció la necesidad de crear vías fluidas de comunicación y se rescató la posibilidad de construir una identidad común valorando por igual los elementos que nos unen y aquellos que nos separan. «Ambos aspectos -sintetizó finalmente Agustín Núñez- son indispensables para consolidar una integración respetuosa de la diversidad».





Una apuesta fuerte a la dramaturgia regional

Crear que se pueden estrenar 24 obras de teatro en tan sólo dos días en la ciudad de Resistencia, donde además algunos actores forman parte de varios elencos, parece una utopía. Los teatristas del NEA demostraron que con trabajo y ganas se puede lograr. Y así sucedió. Como resultado de un taller de dramaturgos chaqueños, formoseños, correntinos y misioneros, bajo la tutela del conocido autor Alberto Drago se realizó el Foro DramaNEA con una muestra maratónica de los textos que se fueron gestando a lo largo del taller. Un verdadero encuentro de autores, actores y directores, donde también se dio cita un importante número de espectadores.

MARCELO PADELÍN / desde el Chaco

"Una agitada maratón teatral". Así definieron los actores, directores y autores de Chaco, Corrientes, Formosa y Misiones el fin de semana del 23, 24 y 25 de mayo, donde se presentaron 24 obras, en los dos primeros días, en la ciudad de Resistencia, como cierre del taller de dramaturgos coordinado por Alberto Drago, al que se denominó Foro DramaNEA.

Un hecho destacable, inédito en la región, que además culminó con la presentación de un libro con todas las obras participantes, fruto del taller que tuvo sus comienzos en el mes de enero, en distintas etapas de trabajo.

Fueron los propios autores quienes llevaron adelante la organización de la muestra, recayendo la mayor responsabilidad sobre Gladis Gómez, Hemilce Isnardo y Hugo Blotta, por ser éstos de la provincia anfitriona.

Las obras, de las más variadas temáticas, se presentaron en su mayoría totalmente montadas y otras en calidad de semimontadas.

Fueron dos las salas que se prepararon para la muestra: La Máscara Teatro y el Centro Cultural Alternativo.

Lo sorprendente fue la cantidad de público que asistió los dos días a las presentaciones. Si bien a este encuentro se lo promocionó como una muestra del taller de los dramaturgos, el público se llegó a las salas dispuesto a ver espectáculos, como si fueran estrenos de un largo proceso creativo por parte de los directores y actores.

Y es éste, otro punto a destacar. Todas las obras fueron representadas por actores del Chaco y dirigidas por directores de esta provincia, lo que hizo notablemente más

enriquecedor para los autores de las provincias visitantes, puesto que éstos llegaron sin saber absolutamente nada de cómo se habían montado sus obras. Es que, una vez terminada su escritura, se las entregaron a los coordinadores para que éstos a su vez las distribuyeran a los directores chaqueños para sus respectivos montajes.

Lo bueno de la experiencia fue que los autores pudieron medir allí los aciertos y errores de la construcción de sus propios textos, según lo indicó Drago, el maestro con el que contaron los dramaturgos desde el inicio del taller hasta la última instancia.

El domingo 25 de mayo en el teatro La Máscara se realizó la presentación del libro **Foro Drama NEA - Primer Taller Itinerante de Dramaturgia** y contó con la presencia del Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, Rafael Bruza, quien se mostró sorprendido por la movida generada e invitó a los hacedores del teatro a continuar trabajando en este tipo de experiencias "que sin dudas aportan al fomento y al desarrollo de la actividad".

El fin de semana a todo teatro, contó con el auspicio de la Subsecretaría de Cultura del Chaco y de Misiones; del Instituto Nacional del Teatro y de Argentores.

Directivos de la Asociación Argentina de Autores, entre ellos su presidente el señor Agustín Pérez Pardela, Ben Hassan y Roberto Loza, llegaron desde la Capital para estar presentes en la primera jornada de presentaciones, como un claro apoyo a los dramaturgos que estrenaron sus obras y algunos de los cuales ya pasaron a engrosar la lista de autores asociados del país.



LAS PUESTAS

Se organizaron tres bloques de cuatro obras cada uno por día. El público arrancaba en una sala, miraba cuatro obras y luego se dirigía a la otra para finalmente volver a la primera. La muestra comenzaba a las 18 hs y se extendía hasta pasada la 1 de la madrugada, con espectadores que se iban renovando permanentemente.

Desde la organización se ultimaron detalles como para que las puestas técnicas medianamente coincidieran entre las cuatro obras programadas por bloque, como así también algunos elementos escenográficos en común, con lo cual se logró que, al terminar una obra, a los escasos minutos comenzara la otra, sin dilatar los tiempos de espera entre una y otra.

"BORDES DESPAREJOS"

La contratapa del libro presentado, con una edición de 350 ejemplares, lleva impresas palabras de Alberto Drago, que se reproducen en esta nota, porque de alguna manera describen el proceso del trabajo de los talleristas y las intenciones que movilizaron los escritos.

Su discurso dice lo siguiente: *"Cuando se comenzó el Taller Itinerante de Dramaturgia del NEA, establecí una clara consigna de trabajo a los integrantes: libertad de estilo, género y contenido. Cada cual, desde su óptica, desde su lugar, ejercía el oficio de contar conductas humanas a través de una historia. Sin eje temático, físico, ambiental, temporal o histórico establecido. Todos debíamos escuchar y analizar a todos. La totalidad de imaginarios creativos en exposición para recibir la devolución del compañero, a quien tal vez, nunca se le ocurriría frecuentar esa estética nuestra en su trabajo. Pero, desde lo constructivo del discurso de devolución, enriquecer y enriquecerse, conocerme para conocerte y conocernos, se entendió la potencia de la tolerancia y el respeto por el otro y uno mismo. Y así es nuestro libro. Un canto a la libertad de expresión. Sin control de calidad, por eso quizás tengamos algún borde desperejo, y no nos importa".*

Finalmente aclara entre paréntesis "(...) hay tantos proyectos proliferos, prolifajamente guardados, esperando que...".

LOS DRAMATURGOS Y SUS OBRAS^o

Alberto Rodríguez (Misiones), *La deuda*; **Héctor Ferrera** (Chaco), *Quién entiende a la familia*; **Jorge Luis Lavalle** (Misiones), *Las vueltas de la vida*; **Lucía Amarilla** (Misiones), *Soñando espero*; **Mirna Capetinich** (Chaco), *Irresistiblemente Alfonsina*; **María Esther Aguirre** (Corrientes), *Encuentro*; **Laura Edelman** (Misiones), *Después de todo*; **Carolina Gularte** (Misiones), *Naranja y verde*; **Rulo Fernández** (Misiones), *Salmo diálogo de cerrazón*; **Carlos Werlen** (Chaco), *En busca del incentivo perdido*; **Mauro Santamaría** (Corrientes), *Confidencias*; **Hemilce Isnardo** (Chaco), *Encuentro de sombras*; **Dario Borda** (Chaco), *La madre que no quería*; **Tiki Marchesini** (Misiones), *Feliz Año Nuevo*; **Tedy Durán** (Formosa), *Una cuestión de fe*; **Gladis Gómez** (Chaco), *Esa melodía*; **Carlos Monteros** (Chaco), *Cuesta abajo*; **Luis Argañarás** (Chaco), *Marinas*; **Carlos Morales** (Misiones), *El chou de la guaina*; **Marita Uferer** (Chaco), *La suegra*; **Olga Zamboni** (Misiones), *La decisión*; **Raúl Novau** (Misiones), *Bongo vuelve*; **Hugo Blotta** (Chaco), *Juego libre*; Por su parte, **Alberto Drago** también estrenó su obra escrita en este taller: *Señora sería busca señora sería*.

ALGUNAS VOCES

Para muchos de los autores, ésta fue la primera vez que transitaron un proceso de creación seguidos y evaluados por un dramaturgo de vasta trayectoria como lo es Alberto Drago. Para otros, y sobre todo para aquellos que ya llevan varios años escribiendo e inclusive con publicaciones hechas, esta experiencia reforzó el ejercicio de la escritura y el intercambio de opiniones acerca de las temáticas, estéticas y contenidos.

Mauro Santamaría (dramaturgo correntino) definió a este foro como "una barca que navega entre quimeras y Quijotes hacia el territorio de lo posible", aclarando que la experiencia en sí fue vertiginosa, "lo que tal vez produjo disparidad de niveles en los textos". Insistió diciendo que ingresó al taller "con la ingenuidad y apertura que se precisa para que se desarrolle el proceso creativo".

Para Carolina Gularte (de Misiones), este taller sirvió para "movilizar, debatir y escucharse". Ella volcó allí su primera experiencia como autora recibiendo algunos elogios del maestro, al igual que otros trabajos de sus colegas. "Éste fue como un primer empujón para seguir investigando en las formas de escrituras de un texto dramático".

Otros, como Hugo Blotta (de la capital chaqueña) hicieron hincapié en el éxito alcanzado por el DramaNEA, señalando que "es un proyecto posible que seguramente irá creciendo". También puntualizó que para el futuro existen detalles por pulir, "pero la experiencia está planteada y por ende ya hay un espejo donde mirarnos para mejorar".

Por su parte, Gladis Gómez (del Chaco, quien además es la representante^o provincial del INT) se preocupó por destacar el interés que despertó la dramaturgia local entre los actores y directores "ya que no es habitual que elencos de esta provincia trabajen con textos de autores de la región". Cree que esta experiencia sirvió además para "enriquecer la dramaturgia a partir de la confrontación de la idea plasmada en el papel y la puesta en escena". Aseguró que en muchos de los casos "los textos adquirieron solvencia autoral a partir de las propuestas escénicas de directores y de los propios actores". Su texto, *Esa melodía*, fue uno de los más interesantes.

EL PROCESO

El DramaNEA empezó a gestarse en el Primer Foro Regional convocado por Argentores, en el marco del Festival Internacional de Teatro Mercosur que tuvo lugar en Córdoba, en octubre de 2002.

Fue allí donde se programó dar inicio a talleres comandados por Drago, comenzando éstos en enero de este año, en la ciudad de Posadas. La primera orden del maestro fue escribir textos dramáticos a partir de refranes y con pocos personajes.

La segunda etapa tuvo a la ciudad de Resistencia como punto de encuentro de los talleristas, a mediados de febrero. En esa oportunidad trabajaron en la construcción de diálogos cortos para ejercitar la síntesis. El ejercicio con-



TALLER. Dramaturgos del NEA en pleno trabajo en una de las etapas previas a la muestra.

PRESENTACION. Gladis Gómez, Alberto Drago, Rafael Bruza, Marilyn Cristófany (Subsecretaria de Cultura del Chaco), Hugo Blotta y Carlos Monteros en la presentación del libro que reúne todos los textos elaborados en el taller de dramaturgia.

La identidad del Teatro

¿Dónde sucede esto que hemos llamado "teatro" durante tantos años? ¿En un escenario de medidas convencionales? ¿En un espacio distinto? ¿En construcciones ajenas? ¿En tierras baldías?

¿Cuál es el lenguaje que podemos seguir llamando teatro? ¿La palabra? ¿La palabra y la acción? ¿La acción y la imagen? ¿La imagen pura? ¿El puro movimiento?

¿Contamos, en el teatro, para todos aquellos que conviven con nosotros en un mismo espacio geográfico y en un mismo tiempo histórico? ¿Contamos sólo para otros que son como nosotros en la intención ideológica y en la mirada estética? ¿Contamos para contar lo que deseamos que nos cuenten? ¿No contamos?

¿Dónde comienza el teatro y dónde acaba lo otro? ¿Qué son el cine, el show, el circo, la televisión, el recital, la rueda de conversaciones, el psicodrama o la escena callejera para el llamado teatro?

¿Qué hemos narrado en todos estos años? ¿Trazamos con esos relatos nuestro propio rostro? ¿Qué realidad está en esas historias? ¿O hemos estado dibujando un capricho? ¿O no contamos nada y tan sólo nos exhibimos de un modo peligroso?

¿Qué es el actor en mitad de la escena? ¿Un náufrago? ¿Un lobo estepario? ¿Un hombre entero? ¿Qué es la escena para el actor? ¿El vértigo de la realidad? ¿El vértigo de la ilusión? ¿Qué es el teatro para el actor en la escena? ¿El último juego contemporáneo? ¿La última bufonada? ¿Un compromiso? ¿Un placer? ¿Una angustia?

El que escribe tiene la página en blanco pero puede escribirla, borrarla y volver a escribirla. El que pinta tiene el espacio elegido y puede pintar todo, poco o nada. El que compone la música elige azarosamente las infinitas jugadas sobre ese tablero que es el pentagrama. El que filma apunta a la realidad toda o a un infinito detalle de ella y suma imágenes sin descanso. ¿Pero qué tiene el hombre de teatro? ¿Un texto por un lado? ¿Un espacio que no condice con ese texto? ¿Un público que se entromete entre el texto y el espacio? ¿Una imagen que es apenas la insinuación de la historia que se intenta contar y que ocurrió en múltiples tiempos y en múltiples espacios?

¿El teatro es el arte más antiguo o la forma más desguarnecida? Tal vez, al igual que la poesía, el teatro esté siempre al borde del ridículo. Y tal vez, al igual que el instante, el teatro no tenga tiempo ni espacio suficiente para contarse.

Sin embargo, seguimos subiendo al espacio escénico con la ceguera del fanático y nos lanzamos a contar lo que no está, lo que no puede aparecer tal cual fue.

¿Será, entonces, el teatro una mera metáfora? ¿Será entonces un obstinado espejismo?

Quiérase o no, sucede. Está allí, donde están los actores, como una realidad absurda o como un absurdo real.

Nadie puede negarnos que hemos envejecido adentro de esa trampa y que hemos sentido placer al hacerlo. El placer enorme de querer contar con las manos vacías. Haciendo equilibrio sobre una delicada soga que se anuda con solidarios textos, con posibles imágenes y con espacios supuestos.

Mañana, cuando alguien mire en borrosas fotografías todo lo que hemos hecho, tal vez presienta que hemos estado un poco locos y que hemos cometido el pecado de imaginar lo imposible: contar la vida desde un mismo rincón de ella misma.

Si sumamos los ruidos que vienen de los alrededores, las toses del público y los problemas que acarreamos, podemos decir que estamos frente a una plena utopía.

Dejando de lado esta grandilocuencia que acabo de permitirme como enamorado del género, reconozco que el teatro es una de las construcciones más frágiles del arte. Porque un intérprete puede traicionar a un tema musical o un pintor puede colgar arbitrariamente un cuadro. Pero en el teatro son muchísimos más los potenciales traidores: el autor a la historia, el director a la obra, el actor a la puesta, los técnicos a la atmósfera, el público al producto, etcétera.

De todas maneras, y más allá de todo lo que uno dice, el espectador, cuando va al teatro, se ciñe a lo suyo: le gusta o no le gusta, se conmueve o no se conmueve, le importa o no le importa. Porque el espectador es el último juez, pero un juez que, en pocas horas, se quedará sin pruebas.

Eso es el teatro: lo efímero. Pero muy de tanto en tanto, nos encontramos con un espectáculo que nos colma y nos ayuda a seguir sobre esa rara *avis*.

Este año, por ejemplo, cumpliremos otro año junto al teatro. Este año, como todos los años, vamos a preguntarnos para qué y por qué y para quién vamos a contar. Y este año, como en los otros años, volveremos a contar.

Tomás Mann decía que la literatura es una fiebre que te atrapa y no te abandona jamás. El teatro, tal vez, sea para nosotros lo que para Tomás Mann era la literatura.

¿Pero el teatro es parte de la literatura? ¿El cine es teatro? ¿La danza se toca con el teatro? ¿Todo lo que es espectáculo es, de algún modo, teatro? ¿Todo lo que se cuenta es teatro? ¿Todo hecho es teatro? ¿La misa? ¿El deporte? ¿La política?

Tal vez el teatro tenga mil formas, pero una sola lo define: esos hombres contando lo imposible frente a alguien que ha decidido creerles.

Texto del Dramaturgo santafecino Jorge Ricci leído durante las jornadas.

sistió en que los diálogos de la primera carilla tenían que contener tan sólo una palabra. En la segunda dos palabras, y así sucesivamente, de acuerdo a la cantidad de carillas que se alcanzaran a escribir. Lo interesante de este ejercicio fue que, además de lograr síntesis, el tema que se debía abordar era acerca de los prejuicios, ya sean sociales, sexuales, teológicos, etcétera. En esta etapa ya se empezaron a vislumbrar las que después serían algunas obras terminadas. Se trabajó además con actores y directores de Resistencia que iban realizando lecturas de los textos avanzados, y que además hacían devoluciones a los dramaturgos desde la mirada del actor y del director y su trabajo con esos textos.

El tercer encuentro sucedió nuevamente en Posadas, en el mes de marzo, para la corrección definitiva de las obras, donde los autores opinaban sobre el trabajo de sus pares. Allí se propuso realizar una última etapa que fuera pura y exclusivamente para los montajes.

Desde entonces se puso en funcionamiento la maquinaria, produciendo el estreno de 24 nuevas obras con las que ya cuenta la región, en un hijo de 189 páginas.

Un alentador engranaje entre actores, directores y dramaturgos, que según trascendió, ya están en busca de un próximo desafío.

Variedades y circo porteños

En las últimas dos décadas un fuerte movimiento artístico se impone desde los márgenes. Proponen nuevas miradas sobre el teatro, la danza, el circo y algunos valores que hacen a la representación. Este informe incluye un panorama de todas esas novedades.

variedades



LAURA GUELMAN

□ DIEGO ALTABÁS / desde Capital Federal

■ Existe un lugar donde los términos empiezan a fusionarse y a mutar, a dar vida a nuevos conceptos y a dejar en el olvido a otros, donde se producen cambios estéticos y formales, y finalmente se imponen las nuevas expresiones. Ese lugar podría ser cierta realidad escénica que circula omnipresente a un costado de los circuitos oficiales del teatro porteño actual.

Nuevo circo, varieté, stand up comedy, impro, fiestas temáticas, performance, magia, culturas urbanas, intervenciones en espacios públicos, espectáculos callejeros, hip hop, son todos ingredientes de las florecientes tendencias escénicas que se vienen cocinando en los últimos 20 años. Esta bisagra temporal no por nada se dio en nuestro país con la vuelta democrática en 1983, y con ella la apertura de una gran Caja de Pandora que estaba cerrada y contenida desde hacía muchos años.

EL SEMILLERO DE LOS 80

Testigo de noches interminables y de historias increíbles. De veladas de punks y de viejas cajetilla. Pastiche de la experimentación teatral y grito artístico post-dictadura. Cualquiera o ninguna de estas frases le sientan bien al **Centro Parakultural**, porque no hay forma de definir lo que pasó en la calle Venezuela 336 a partir del 5 de abril de 1986.

Uno de sus creadores, el actor y director **Omar Viola**, recuerda: "El motor fue de artistas para artistas. Se iba a la sorpresa, había varieté, por lo que uno llegaba a las cuatro de la mañana y había algo". Una perspectiva más anarco de cómo era el Parakultural puede ser la de **Luis Aranovsky**, que con **Los Triciclos Clos** supieron alimentar el mito del lugar: "Fue un verdadero semillero donde se juntó gente que dio un estilo de comicidad, de actuación y de movimiento. Artistas que mostraron algo novedoso, porque si ves a un tipo como yo vomitando fideos en escena con música de la Mona Jiménez, supongo que algo cómico y repulsivo debe tener".

Por su sótano pasaron parte de los actores, actrices y músicos que hoy se desempeñan sobre los escenarios masivos y comerciales o en la televisión. Nombres como:

Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Batato Barea, Verónica Llinás, María José Gabin, Alejandra Flechner, Silvia Armoza, Guillermo Angelelli, Carlos Belloso, Damián Dreizik, Vanesa Weinberg, Valeria Bertucelli, Daniel Aráoz, Divina Gloria, Alfredo Casero, y sigue la lista. Las bandas tampoco fueron menores: **Los Redonditos de Ricota, Sumo, Todos Tus Muertos, V8, Don Cornelio y La Zona, Los Auténticos Decadentes, Ataque 77 y Los Visitantes**, entre otros.

El 25 de junio de 1990 **Omar Viola y Horacio Gabin**, impulsores y fervientes animadores del Centro Parakultural, no tuvieron más alternativa que cerrar las puertas, clausurar el baño clausurado, despedir al último borracho y ponerle el candado a una de las experiencias artísticas que con más fuerza marcaría el camino a los artistas de los próximos años.

INFLUENCIAS FORÁNEAS

La primera viene de tierras catalanas. El mito cuenta que en 1984 la **Fura dels Baus** desembarcó en el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba. De la presencia catalana nació un hijo porteño: **La Organización Negra**. Pasaron los años, se sucedieron las acciones callejeras (**La procesión papal, UORC, La tirolesa**) y las presentaciones en los reductos subterráneos que brotaron con la inaugurada democracia, pero finalmente en 1992 la Organización se disolvió. Al año surgieron **De la Guarda y Ar Detroy. La Fura** volvió en 1996 para presentar **MTM**. En esta ocasión quien vio la luz fue el **Teatro Sanitario de Operaciones**.

La Fura siguió visitando el país con distintas producciones y su familia argentina empezó a caminar sola con suerte muy dispar.

Para De la Guarda el ascenso empezó con **Dulce compañía** en el desaparecido Prix D'ami, recaló en el Centro Cultural Recoleta con **Período Villa Villa**, dio un paso fugaz con **Doma**, y luego de un paréntesis en el ámbito local, volvió con todo en el 2001 reventando todos los pronósticos con una nueva versión de **Período Villa Villa**.

Para los **TSO** el recorrido fue similar en algunos aspectos. Empezaron en 1996 con **Cuatro estómagos 1 y 2** en Dr. Jekyll, ex Prix D'ami; siguieron con **Ángeles y Demonios, Pelotas, Aparecido, Guirnaldas y Kultura** en 1997; **Zamarra e Informes** en 1998; **O. CH.** en 1999; y finalmente **Mantúa** en IMPA Ciudad Cultural en el 2001.

Dos experiencias que empezaron con el mismo pie y por la misma senda, pero que en la actualidad respiran realidades distintas. La situación de los teseos dista mucho de la de su papá Baus o la de su hermanita De la Guarda, que hoy se han convertido en grandes empresas del entretenimiento con varias sucursales desperdigadas por el mundo. **Quique López**, uno de los directores de **TSO** dice al respecto: "Me parece que la pegaron. Lo que le gustaría a uno es vivir de esto y nosotros medianamente lo hacemos. Compañías como la **Fura** o **De la Guarda** son lugares que el sistema se comió, y ahí está la astucia del artista de ser chupado o de aprovechar eso y seguir creando y vivir al mismo tiempo. Me parece bárbaro que les vaya bien, ojalá a nosotros nos vaya así. Estamos siempre con la sogá al cuello, y es una forma de contar".

En 1992 se realizaron muchos festejos por los 500 años del descubrimiento de América. Los artistas de Buenos Aires recibieron su segunda gran influencia. El proyecto era el **Cargo 92**, un barco francés llamado Melquíades, que transportaba a cuatro compañías, **La Royal de Luxe** en teatro de calle, la compañía de **Phillippe Decoufle** (combinaba circo y danza) y la de **Phillippe Genty** (mixturaba teatro imagen, teatro de objetos) y el grupo **Mano Negra** en música. Partieron desde Nantes y recorrieron toda Latinoamérica haciendo distintas presentaciones dentro y fuera del carguero.

Quien despertó mayor interés en los artistas locales fue la **Royal de Luxe** con su espectáculo **La verdadera historia de Francia** y con un monumental desfile que realizaron por la Avenida 9 de Julio.

Con el correr de la década esa visita tomó forma en la inspiración y formación de una camada de artistas callejeros que establecieron una estética a contrapelo, con olor a cresta y escrita con K.

circo porteño

HIJOS DEL FORTE

El **Forte Garrizone** fue el nombre de la casa que dio vida a muchos proyectos, que reunió a decenas de artistas, que cobijó a esporádicos viajeros; en definitiva, un lugar que canalizó las energías de un grupo de personas que marcaron y delinearón el mapa de los espectáculos de calle en Buenos Aires entre 1995 y 1998.

Uno de los tantos nacimientos de las entrañas del **Forte** fue el **Circo Sandrini Resucita**. Su manifiesto proclamaba: "El viejo circo no puede fagocitar la mutación del hijo bobo Nuevo Circo y menos la de su hijo drogadicto Anticirco."

El viejo artista de circo vivía en su pequeña cajita de conejo y luego... ¡a producir riesgo! El nuevo artista del Nuevo Circo tiene su caja de conejo con TV y aire acondicionado prendidos, mientras en las boleterías se vende su gran aporte al mundo del circo: las mercaderías con marcas impresas 'Remeras y T-shirts marca **Cirque du Soleil**'. El Anticirco plantea nuevas formas de relación con el público y entre los artistas, como un despertador de conciencias, una amplificación del campo subjetivo a toda escala posible".

Los integrantes de este gran colectivo creativo fueron: **Los Malabaristas del Apokalipsis** (Mauri Kurcbard, Ricky Ra, Pablo del Giúdice), **La Che**, **Los Hermanos Choklovich**, **Cirko Marisko**, **Huayrapu-ka**, **el Instituto del Caos**; de ellos nacieron infinidad de criaturas y personajes que tomaron vida y personalidad propia.

Además de los espectáculos de calle y las compañías que poblaron la ciudad, los grupos de música que sembraron la semilla del Malabar Rock (**Las Plantas de Shiva**, **Un Kuartito**, **Karamelo Santo**, **Los Triciclo Clos**) y los talleres de malabares que formaron a nuevas camadas de artistas, el **Forte** generó otros movimientos de creación como la **Jornada en el Borda**, con una tarde repleta de espectáculos, música y desfiles dentro del Instituto, para los internos, y **Cristófolus**, una gran performance entre indios y conquistadores, con una gran biblia de 5 metros y un sinfín de estructuras y personajes frente a la Facultad de Ciencias Sociales.

CIRCO SIN CARPA

En Plaza Francia o Parque Centenario, en el Centro Cultural Hermanos Trivenchi o en el Galpón de Vélez Sarsfield, en tantas fiestas de los ya desaparecidos Nave Jungla, Ozono y Ave Porco, en una peatonal o en la Costa Atlántica; los noventa fueron invadidos por un puñado de arriesgados y comprometidos artistas de circo, malabaristas y humoristas urbanos como: **el Mago Sitasam Iotom**, **El Padre Tulio**, **Teddy de la Buena**, **Los Clowncineros**, **Club Calypso**, **Las Gemelas Selva y Celeste**, **Los Gitanos**, **Tomate el Hombre Globo**, **María del Aire**, **Super Es-labón**, **Tamboro Mutanta**, **El Saltador Anónimo**, **Kbriosmalabucache**, **Le Loop**, **Nanny Cogorno**, **Los Scoch**, **Chacovachi**, **Xiclo**, **Tangorditos**, **Circo Chico**, **Fogonazo**, y muchos más.

Germán de Souza, editor de la Revista de circo y culturas urbanas *Newton Las Pelotas!*, reflexiona lo siguiente

sobre la evolución del circo en nuestro país: «Reapareció mundialmente a finales de los 80 de una manera inesperada, lavándole la cara a la imagen del circo que cualquiera pudiese tener. Hoy en día es más fácil remitirse a la estética moderna del circo que a la tradicional, aunque todavía hay gente que cree que el circo oculta esa imagen triste y decadente que se ve en las películas».

"En la Argentina como en otros lugares del mundo el circo resurgió por consecuencia, porque ya había explotado el fenómeno en otro sitio anteriormente. Desde la apertura de la **Escuela de Circo Criollo** de los hermanos Videla hasta la fecha, creo que hubo muchos hechos que lograron que el circo argentino alcance un nivel internacional, como por ejemplo, la evolución que la misma **Escuela de Circo Criollo** tuvo en estos últimos años, adaptándose a los nuevos formatos y sacando verdaderos profesionales en cada promoción. **La Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros** también es una de las promotoras de la expansión del circo en la Argentina, además de ser pionera en toda Latinoamérica", dice de Souza, que también es malabarista y antiguo miembro Garrizone.

Quien hizo realidad el sueño de tantos cirqueros jóvenes fue uno de los pilares del entretenimiento callejero en Buenos Aires, el payaso **Chacovachi**. Animador de lujo de la Recoleta desde hace 15 años, payaso tercermundista que recorrió todo el mundo con su trompeta y sus chalupas gastadas representando al país en diversos festivales internacionales, fue quien organizó las primeras seis ediciones de la Convención Argentina.

Otro gran aporte para el género es: **El Chalupazo**, la reunión de payasos que se realiza el primer sábado de cada mes en el Circuito Cultural Barracas, van por la edición 54, y con los siguientes invitados a lo largo de los años: **Cañito y Firulete**, **Chacovachi**, **Tomate**, **Enrique Federman**, **Los Calandracas**, **Los Kelonios**, **Marcelo Katz**, **Los Hermanos Videla**, **Frágil**, y los payasos del circuito.

En la Argentina los espectáculos de teatro de calle se cuentan con los dedos de la mano de un manco. Casi no existen festivales o encuentros específicos de esta rama del teatro. El **Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos** en el Parque Avellaneda, el **Festival de la Víspera** en Ciudad Jardín, el reciente **RisToc Festival de Humor Urbano** en Rosario o **Carcajada Festival de Humor** que va por su cuarta edición, son algunas de las escasas propuestas.

Lo mismo sucede con las compañías. **La Runfla**, **Catalinas Sur** y **Los Calandracas** recorren las calles, plazas y parques de Buenos Aires, reconstruyendo las historias de los barrios y reflexionando sobre el poder de turno. Catalinas cumplió veinte años, con más de doce espectáculos montados (**Venimos de muy lejos**, **La Catalina del Riachuelo** y **El Fulgor Argentino Club Social y Deportivo**, entre otros). La Runfla lleva doce (**El Gran Funeral y De chacras, tambo y glorietas**), y Los Calandracas, nacidos en 1987, cuentan la historia de **Los chicos del cordel** desde el 98.



2



3



4

- 1 Los Malabaristas del Apokalipsis en Pza. Francia
- 2 El Clup 69 en el Teatro Concert
- 3 Cristófolus
- 4 Chacovachi en Pza. Francia



ELIANA MOSCOWICH

5

variedades

NUEVO CIRCO / CIRCO DE SALA

Existe en la evolución estética y discursiva del circo una línea que se ha dado en llamar Nuevo Circo. Tendencia que dio sus primeros pasos en compañías con acento francés, donde su mejor y máximo exponente es el canadiense **Cirque du Soleil**. Mezcla de teatro, danza, ópera y circo; es tan importante la dificultad y precisión de las disciplinas técnicas (acrobacia, malabares, clown, trapecio), como los delicados y meticulosos vestuarios, las impactantes puestas de luces y la música en vivo. Se trata de un circo sin animales, donde sus integrantes generalmente no provienen de familias de circo ni son formados bajo una gran carpa.

En la Argentina esta nueva corriente fue asimilada por: **La Arena, Circo Xiclo y Circo Vachi**.

La Escuela de Circo La Arena dirigida por **Gerardo Hochman** nació en 1992 como espacio de enseñanza de las técnicas y disciplinas circenses y como lugar de cultivo de una serie de espectáculos que poblaron las salas del Teatro San Martín y el Centro Cultural Recoleta. **Emociones Simples (1993), En la Arena (1994), En Órbita (1995), Gala (1999), Bellas Artes (2000), Vibra (2002) y Ronda (2003)** fueron las distintas producciones con el sello personalísimo de Hochman.

Fernando Cavarozzi, el payaso Chacovachi, formó a lo largo de los años a una de las pioneras compañías de circo que tienen origen callejero, **El Circo Vachi**. Con su espectáculo **En la lona**, se viene presentando junto a su troupe desde hace 10 años en los veranos de San Bernardo. Con un comienzo como payaso solista con tan sólo una valija y una nariz roja, a este presente con un grupo de ocho artistas, carpa, gradas y música en vivo, El Circo Vachi es un buen exponente de las nuevas tendencias circenses.

El **Circo Xiclo** empezó como espectáculo de calle a principios de los noventa de la mano de **Fernando Santillán y Sebastián Guz**. Entre antorchas y monociclos jirafa, el inicial **Vuelo 88** se convirtió en **Xiclo Doble Gota**, donde se sumaron **Mariana López y Paz Cogorno**. Con los Doble Gota presentaron **Cómico** en la Sala Alberdi del Centro Cultural San Martín, viajaron por Europa, y fueron y vinieron de un lado al otro del Atlántico. El grupo cambió de integrantes, pero siempre con la misma calidad. La llegada de **Víctor Ábalos**, el experto en globos **Tomate**, terminó de afirmar una propuesta de alto nivel técnico y de vuelo internacional. Presentaron **Xiclo a la Carta y Varieté Xiclica** y hoy andan girando con su última creación a cuestas: **Agridulce**.

"El circo de las próximas generaciones será en la Argentina como en todo el mundo, mucho más técnico y perfeccionista, volcado a la danza y al espectáculo multidisciplinar. Lo que sí hay que tener claro es que la Argentina logrará tener un buen nivel, pero será un circo *for export*, ya que no está preparada aún para brindar el sostén que necesita este género como cultura de un país. Los artistas de circo argentinos seguirán siendo aplaudidos en pistas internacionales mientras no se los incluya en las programaciones de festivales locales", reflexiona De Souza, que en junio de 1998 organizó el **Primer Campeonato Argentino de Deportes Circenses** y el festival **Multi-zoona**, un encuentro donde se mezclaban la música en

vivo, las performances teatrales, la animación callejera y el dance.

IMPRO Y STAND UP: DOS GÉNEROS EN ASCENSO

"Un match de improvisación es un encuentro entre compañeros actores en calidad de deportistas", dice **Fabio Mosquito Sancineto**, uno de los referentes de la improvisación en la Argentina. Perteneciente a la primera camada de improvisadores del país, empezó en 1988 a instancias del director francés Claude Bazin, que por aquel entonces dio un seminario en el Teatro San Martín y seleccionó a los primeros 11 actores especialistas en esta técnica.

Desde 1990 Mosquito viene improvisando en distintos escenarios del circuito off. En la actualidad es el director del espectáculo **Match de improvisación con estilo**. Así como Sancineto, existen dos grupos más, que con diversos matices combinan el arte de la improvisación teatral con reglas deportivas.

Sucesos Argentinos se formó en 1996 para trabajar en improvisación teatral, pero lejos del formato del Match. **Marcelo Savignone, Oscar Guzmán, Romina Coció, Bernardo Sabbioni, Omar Argentino Galván, Gustavo Lista y Karina K** son los improvisadores a cargo de los diferentes espectáculos que fueron mostrando a lo largo de ocho años: **Pasión de Multitudes, Proyecto Impro!, Sucesos en Swing** y sus últimas producciones: **Clásico y Sucesos Argentinos en Cinemascope**, en el Teatro Belisario.

Más cerca del estilo del match está lo producido por la **Liga Profesional de Improvisación** dirigida por **Ricky Behrens**, quien además es el director general de la **Liga de Improvisación de la República Argentina**. En la actualidad continúan en cartel dos propuestas con su firma: el **Match de Improvisación Teatral** y el **Theatersports**, ambos en Liberarte Bodega Cultural.

El otro género en auge de las tablas porteñas es el Stand Up Comedy. De raíz e idiosincrasia norteamericana, el Stand Up se ha incorporado lentamente a las propuestas escénicas y de humor de la mayoría de los circuitos de bares y teatros off de la ciudad. La aparición de este fenómeno se debe al constante trabajo de un grupo de cómicos que andan por los treinta y tantos, y que no piensan parar hasta hacer del Stand Up la opción de humor del fin de semana.

Son actores, comediantes y guionistas con una capacidad disparatada para cuestionar el mundo que los rodea desde una visión crítica humorística extremadamente inteligente. Animadores cotidianos de lugares como El Bululú, Liberarte, Belisario y El Taller, son: **Alejandro Angelini, Martín Rocco, Diego Wainstein, Hugo Fili, Natalia Carulias, Mc Phantom, Pablo Misacantano, Juan Carlos Mas-trángelo**, entre otros; responsables de una serie de espectáculos como **En pie de risa, Humor de Pie, Humor Cerebral, El Cómico** y asiduos invitados de cada varieté o festival de humor que se realice en nuestro país.

AL RITMO DEL VARIETÉ

En los últimos cinco años parte del circuito off (lugares como Liberarte, El Vitral, Espacio K, los bares de Palermo Viejo y San Telmo, El Alambre, No Avestruz, El



MANUEL PALACIOS

6

- 5 Fogonazo en Cabaret Edison
- 6 Clásico Amoral en Cemento
- 7 Tomate, el Hombre Globo
- 8 Circo Xiclo

circos porteños



VICTORIA EGURZA

7



JUANA GHERSA

8

Farabute, IMPA, El Bululú, Bar Mágico, el Centro Cultural de la Cooperación) albergó a la nueva generación de artistas de variedades, y a los más diversos ciclos dedicados al género.

Cabaret Edison y **Laboratoria, experimento-show** desembarcaron en el escenario de Liberarte en el 2001, con la participación de **Ricky Ra** a modo de presentador de ambos ciclos. Fueron dos espectáculos con toda la esencia bizarra de las ferias de variedades y los side-shows, donde se vieron las más diversas fórmulas de clowns, malabaristas, freaks urbanos, performers, magos, comediantes y contorsionistas que la escena local pueda mostrar.

Veladas Temáticas es un varieté de sketches absurdos e inteligentes con unos excelentes anfitriones: **Gustavo Kamenetzky, Pablo Adamovsky, Roberto Megias, Agustín Repetto, Ximena Banus, Javier Drolas** y **Policastro**. Domingo a domingo, en la casa chorizo de la calle Lambaré o en El Ombligo de la Luna, la **Mundo Pasta Compañía Teatral** ha desarrollado temas como: la metamorfosis, suplicame que me gusta, todos somos adictos, el glamour, todos me la sudan, las fobias, la lujuria y el poder, los cinco sentidos...

En la misma sintonía que los Mundo Pasta están los encuentros que la compañía **No Hay Peruanos** realiza todos los viernes en el Teatro El Fino. Delirio de alto vuelo a cargo del **Sr. Mikozzi, Emi Torbellino** y el **Dr. Ricciardi**.

Maldito Humor ya es un clásico porteño. Los números de **Merpin, Sergio Lombardini** y **Cachi**, le dieron un poco de acidez y magia gore a la dormida calle^o Corrientes en los últimos tres años.

Para hablar de varietés viscerales, grotescos y desquiciados habrá que rendir honor a un performer border e inteligente como **Omar Chabán**. El dueño de **Cemento** viene relacio-

nándose con las acciones performáticas desde tiempos del Parakultural o de su otro hijo, el **Bar Einstein**. Finalizados los ochenta, terminado el menemismo, en medio del vacío televisivo con cara de reality, Chabán construyó su pequeño mito. **Clásico Amoral** fue el varieté más punk de Buenos Aires. Un maratón de números enfermizos, bizarros y tragicómicos, donde se conjugaban los verborrágicos monólogos pseudoautobiográficos de Chabán, con fuertes imágenes y juegos de luces, espuma, huevos, telgopor, y todo tipo de fluidos corporales.

Fernando Peña, Fabio Posca, Carlos Belloso y **Alfredo Casero** son cuatro ejemplos de cómo haber dado los primeros pasos en el *under* y los segundos en la televisión, para luego desarrollar una serie de espectáculos entre el *off* y el *mainstream* teatral con éxito comercial y artístico.

Peña recaló en las salas porteñas luego de un boom radial que lo tuvo en boca de los medios por largo tiempo. Presentó sus criaturas con una gran convocatoria en **Esquizopeña, El niño muerto, My name is Albert** y **Mugre**. El Perro, el reconocido personaje de Posca, llenó La Plaza con **Mamá está presa** y **Lagarto blanco**. Belloso, ya lejos de sus andanzas con Los Melli, puso en órbita dos espectáculos para la antología: **Pará fanático** y **Dr. Peuser**. Casero, coqueteó entre la música y el humor con dos producciones separadas por tres años: **Sólo para entendidos** y **Casero la opción del barrio**.

En lo que respecta a ciclos y fiestas temáticas, quienes encabezan la lista son: las **Noches de Miércoles**, las **Fiestas El Deseo** y el **Club 69**.

Coordinado por **Silvia Armoza** y **Germán de Souza** todos los miércoles, después de un cortometraje o de algún capítulo del mítico programa «De la Cabeza», aparecía **Diana Baxter** y su invitado para comenzar con un reporta-

je en vivo. Luego **Geniol** (el clown de Sumo) y Silvia recibían al público y comenzaba el show: números de magia, humor, circo, música o teatro. Las Noches de Miércoles nacieron en el **Salón Pueyrredón**, y tuvieron varias escalas (**Salón Mitre, La Ideal, Niceto Club**) hasta su desaparición hace un año.

En mayo de 2003 el Club 69 festejó su 5º aniversario. Todos los jueves, desde su aparición en el **Teatro Concert** hasta este presente en Niceto Club, la excéntrica compañía del 69 recibe a los miles de invitados que llegan semana a semana para bailar con la música de **Dj Zucker** y **Dj Nico Cota**. Cada jueves una producción distinta para una de las fiestas más concurridas del dance porteño.

Al igual que el 69, las Fiestas El Deseo proponen el combo: fiesta + música + teatro. Dos encuentros por mes durante año y medio en el Teatro Del Abasto fueron suficientes para el grupo integrado para los actores **Renata Lozupone, José María Muscari, Mara Pzymoc** y **Vanesa Maja**, donde desarrollaron interminables puestas escénicas dionisiacas.

Todos estos nombres y lugares están íntimamente relacionados con una manera alternativa o diferente de ver y de crear, una visión más periférica e inclusiva. Esa **mirada tiene que ver con la convicción de que el arte en todas sus expresiones nace y transita por los bordes, se encuentra en los rincones y recovecos de una ciudad. Allí, en los márgenes, se encuentran las culturas urbanas, los nuevos híbridos estéticos y la tecnología, para resignificar algunos conceptos dormidos. ¿Es posible seguir hablando de teatro, danza o circo a secas?**

Estas nuevas generaciones artísticas vinieron a ocupar ese espacio vacío, a responder ese pedido pendiente.



/PICADERO

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



Nueva Dramaturgia Argentina

5to. CONCURSO NACIONAL DE OBRAS DE TEATRO

El Instituto Nacional del Teatro convoca al **5to. Concurso Nacional de Obras de Teatro 2003** que, en esta ocasión, está dirigido a autores no mayores de 30 años.

Podrán participar todos los argentinos nativos o extranjeros con más de cinco (5) años de residencia comprobable en el país, que no superen la edad establecida.

Atendiendo a la calidad artística se seleccionarán SEIS (6) textos en total. El Instituto Nacional del Teatro distinguirá:

1° Premio: SEIS MIL PESOS. (\$ 6.000.-)

2° Premio: CUATRO MIL PESOS (\$ 4.000.-)

3° Premio: DOS MIL PESOS (\$ 2.000.-)

y adjudicará CINCO MIL PESOS (\$ 5.000.-) para cada una de las producciones de estas tres obras elegidas. Asimismo, las obras seleccionadas en cuarto, quinto y sexto lugar, serán publicadas

por Editorial INTEATRO, en un mismo volumen junto a los tres primeros premios.

El jurado estará integrado por Daniel Veronese, Federico Irazábal y María de los Ángeles González.

La convocatoria se **abre el día 15 de julio y cierra indefectiblemente el día 30 de septiembre de 2003**. El Instituto Nacional del Teatro dará a conocer el resultado de la selección el día 15 de diciembre de 2003.

Las Bases y condiciones podrán ser retiradas en las oficinas de los Organismos de Cultura Provinciales, en las sedes de los Representantes Provinciales del Instituto Nacional del Teatro y en Av. Santa Fe 1243 - 7° Piso- (1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires de 12.00 a 18.00 hs. o consultar en la página web del I.N.T.: www.inteatro.gov.ar



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO