



/ *PICADERO*



INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO

10



# TEATRO

## Una tribuna política no apta para indiferentes

Norman Briski, Rubén Szuchmacher, Rody Bertol,  
Pompeyo Audivert, Ciro Zorzoli, Rafael Spregelburd.

FESTIVALES

Mimos - Teatro Callejero  
Festival Internacional de Buenos Aires  
Festival del Mercosur de Córdoba  
Teatro a Mil, de Chile

**El Instituto Nacional del Teatro  
y la Sociedad que lo rodea**

Trabajar denodadamente en una ley nacional, crear el INT para que sea instrumento de esa ley, ponerlo en marcha, definir sus perfiles y sus programas, probar, intentar, ir dos pasos adelante y uno hacia atrás, volver a intentar, darle forma a una sustancia dramática y contenerla administrativamente, responder a la demanda, generar inquietudes, ir a cubrir la necesidad pero también crear la necesidad.

Como institución estatal, el INT ha puesto en marcha un andamiaje fértil, decididamente abarcador, fundamental para el teatro independiente argentino. En muchas regiones del país, hay una realidad pre-INT y una realidad post-INT. La creación, la existencia y el trabajo del INT en el territorio nacional ha sido, entonces, esencial, fundamental y muchas veces, fundacional.

Ahora bien, ¿sigue el INT en la etapa fundacional o está listo para ingresar en la etapa de la consolidación? Un organismo de seis años transita apenas por su primera infancia, pero, así como ocurre en la vida de las personas, todo lo que aprenda allí le resultará tan fundamental como la palabra, como su lengua, como su propio idioma. Será su "idea" madre; ¿está el INT aprendiendo su idioma madre? ¿Sabe cómo hablarle a los teatristas del país? Porque luego -ahora- viene una segunda etapa, que es donde la personalidad empieza a consolidarse y sería deseable que esa personalidad fuera solidificándose sobre bases consensuadas. ¿Con quién? Con la sociedad que lo rodea, porque nadie puede crecer aislado ni a espaldas del medio en el que vive. Esto es, ¿se está adaptando el INT -para ser un organismo, digamos, "normal"- al mundo que le toca compartir?

¿O quiere imponer su propia personalidad, cambiar reglas, establecer nuevos parámetros? ¿Tiene eso decidido el INT? Porque, cuando uno habla del INT, ¿de quién habla? Pongámonos de acuerdo: de un organismo estatal no gubernamental que está representado por personas. ¿Quiénes son esas personas, que un día ya no estarán? Son las que modelan la personalidad del INT. ¿Lo están haciendo bien? De última, una pregunta inquietante, esas personas -representantes provinciales, representantes regionales, representantes del quehacer teatral nacional- son representantes de sus regiones y de la gente de sus respectivas regiones ante el Instituto o son representantes del Instituto ante la gente de sus respectivas regiones? La pregunta parece simple, pero de la respuesta que obtengamos, saldrán muchas otras respuestas.

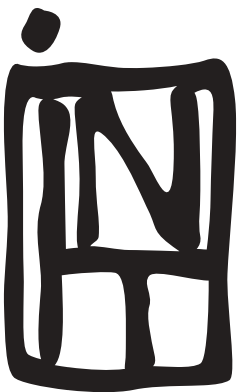
Personalmente creo que el INT ha dado pasos fundamentales en la conformación del mapa teatral del país; creo también que es necesaria una mirada reflexiva sobre lo actuado, creo que es importante un análisis de los resultados, una constante, continua revisión, relectura, un examen permanente, porque lo peor que puede sucederle al INT es que sus directivos creen que ya está, que los programas están definidos, que se ha llegado a la forma ideal y condenarlo así a permanecer en un molde, momificado, como ocurre con muchas instituciones estatales; la dinámica de las ideas y la dinámica de los hechos es lo que debe marcar el camino; el cambio, la inflexión, reconocer el error, reforzar el acierto y volver a mirar.

Porque si bien nos debemos un INT que funcione en lo cotidiano también tenemos la obligación de pensar en un INT proyectado en el tiempo, para las futuras generaciones, porque proyectando ese INT al futuro -treinta, cincuenta años- nos estaremos escapando de nuestras pequeñas miradas personales e inmediatas y podremos actuar con una visión más abarcadora; para ello, no habrá que perder de vista que habrá cambios necesarios e importantes, pero del mismo modo tendremos que saber que nada cambia de un día para otro, que las instituciones requieren de sus tiempos y que todo cambio que se vaya produciendo por la imposición de los hechos tendrá más posibilidades de llegar a ese futuro al que, ya no como teatristas sino como argentinos, estamos apostando.

No existen los iluminados que tengan la verdad; hay muchas verdades y muchas formas de ver la realidad que nos rodea. Respetemos esas formas, todas y cada una de ellas, discutamos, pero no intentemos imponer sólo un punto de vista. Nuestro punto de vista tiene un límite muy preciso: el punto de vista del otro.

Sin embargo, a los que en este momento estamos al frente del INT, nos cabe la enorme responsabilidad de dirigir sus destinos; para ello, debemos tomar decisiones y lo importante es hacerlo con la conciencia clara y la certeza de que es la decisión más correcta, más justa, de todas las que podamos tomar. La vida, el camino, es una constante elección de posibilidades: cuando uno resuelve una, tal vez deje de lado muchas otras, de modo que es sumamente difícil responder al mismo tiempo a todas las voces; creo que eso será el fruto de un necesario devenir, de un constante crecimiento que deberá ser cada vez más inclusivo.

**Raúl Brambilla**  
Director Ejecutivo  
Instituto Nacional del Teatro



**INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO**

**staff**

**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

**Subsecretaría de Cultura**  
Lic. Magdalena Faillace

**Director Ejecutivo del  
Instituto Nacional del Teatro**  
Sr. Raúl Brambilla

**Consejo de Dirección**  
Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini,  
Francisco Arán, Mario Rolla, Claudia  
Caraccia, Pablo Bontá, Jorge Pinus,  
Gladis Gómez, Ricardo Guzmán, Mónica  
Munafo, Carlos Massolo

**AÑO 3 - N°10**  
Noviembre/ Diciembre 2003/ Enero 2004

**PICADERO**  
Revista Trimestral del  
Instituto Nacional del Teatro

**Editor Responsable**  
Raúl Brambilla

**Director Periodístico**  
Carlos Pacheco

**Diseño y Diagramación**  
C. Barnes – A. Robles – J. Barnes

**Corrección**  
Elena del Yerro  
Raquel Weksler  
Teresa Calero

**Fotografías**  
Magdalena Viggiani, Gabriela Halac,  
Festival Internacional de Buenos Aires,  
Festival de Teatro Mercosur de Córdoba

**Dibujo**  
Oscar Grillo Ortiz

**Colaboran en este Número**

Diego Altabás, Fausto Alfonso, Alberto Catena, Julio Cejas,  
Alejandro Cruz, Jorge Dubatti, Ana Durán, Patricia Espino-  
sa, Juan Carlos Fontana, Gabriela Halac, Federico Irazábal,  
David Jacobs, Beatriz Molinari, Luis Sáez, Edith Scher,  
Beatriz Seibel, Patricia Slukich, Mauricio Tossi.

**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**  
Papiros  
Castro Barros 1395  
Tel. 4921-0982  
(1237) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

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.



CHARLA CON NORMAN BRISKI

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

## Experimental con nuevas semillas teatrales

ALBERTO CATENA / desde Buenos Aires

El novelista húngaro Stephen Vizinczey afirma que hay dos clases de literatura. Una ayudaría a comprender el mundo, a ser personas y ciudadanos libres. La otra a olvidar y a manipular a los demás. La primera se asemejaría a la astronomía, la segunda a la astrología. Demasiado tajante para reflejar la multiplicidad de caminos que se abren entre esos dos polos, la definición —o por lo menos su opción inicial, la que reivindica el poder del arte como instrumento cognitivo y de redención humanística o libertaria— no deja de reflejar, en literatura o teatro, que es el área que nos compete, el pensamiento o tendencia artística dominante de una importante constelación de creadores que han hecho de esa meta en el siglo XX, y aún antes, un verdadero credo de vida, un fundamento irrenunciable de su elección existencial.

Norman Briski es, en nuestro país, uno de esos artistas. Alguien que no encontraría descabellado, ni se sentiría incómodo, en ser ubicado dentro de ese horizonte estético. Una parte sustancial de su trayectoria como actor, director o dramaturgo, desde la década del 60 en adelante —incluyendo la labor que realizó en el exilio desde 1974 a 1984—, ha estado dirigida a ese objetivo principal de hacer del hecho teatral —cualquiera sea la forma en que se presente: humor, absurdo o grotesco— una vía regia hacia esa comprensión del mundo, hacia el pensar, que es la forma más efectiva de lograr la libertad de la que habla Vizinczey.

### UN NUEVO OCTUBRE

El grupo Brazo Largo, continuador de aquel otro mítico conjunto que fue el Teatro Popular Octubre, es también una de las tantas emergencias de ese rizoma —como se ha vuelto usual decir ahora— de múltiples y variadas raíces teatrales. Su director, Norman Briski, un auténtico pionero en esta clase de iniciativas. Artista que se expresa en una enorme diversidad de cuerdas expresivas (mimo, actor, director, dramaturgo), el recordado actor de **La fiaca** fundó el grupo Octubre en 1968



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Escenas de «La Gran Marcha»

y lo abandonó cuando debió exiliarse en 1974, luego de que la organización terrorista de derecha denominada Triple A le puso una bomba en su casa y lo amenazó de muerte. Nació en Santa Fe en 1938, Briski se radicó en Córdoba en 1958 y en Buenos Aires a partir de 1960, realizando desde entonces trabajos teatrales muy festejados, entre otros **Historias para ser contadas**, **Corre, ve y dale**, **La mar estaba serena**, **Rosencrantz y Guldernstern no han muerto** y **La fiaca**, además de varias películas. Durante su exilio, trabajó también en teatro (Cementerio de automóviles, dirigida por Víctor García) y filmó varias películas, entre las que hay que destacar dos de Carlos Saura, **Elisa, vida mía** y **Mamá cumple cien años**.

Poco después de volver a la Argentina, en 1984, creó el Teatro Calibán, centro de sus actuales realizaciones dramáticas. Este año, estrenó como director una adaptación de **Coriolano** realizada por Eduardo Tato Pavlovsky que se denominó **La gran marcha**, donde también llevó a cabo una memorable composición del personaje de Volumnia. “Fue muy placentero trabajar con Tato, porque comparto mucho su ideario y sus ideas artísticas. Placentero y trabajoso a la vez, porque él está muy acostumbrado a trabajar solo, a la ritualidad del campo de cámara y le cuesta acomodarse a la relación con un elenco más grande. Pero no hubo escollos que la voluntad y la buena disposición no pudieran resolver. Es una lástima que esa obra, que se ofreció en el Centro Cultural de la Cooperación, se diera por tan poco tiempo, habiendo logrado, como ocurría regularmente, llenar la sala”.

En la charla que sigue a continuación, Briski cuenta algunas de las características del trabajo que realiza el grupo que conduce, Brazo Largo, y los factores de distinta naturaleza que los diferencian de su antecesor, el grupo Octubre.

**- ¿Qué rasgos distinguen a Brazo Largo del grupo Octubre?**

- La gran diferencia es que Octubre actuó en otra Argentina, la de las movilizaciones de masas y la presencia rectora de la clase obrera. En cambio, ahora trabajamos en zonas de marginación muy sensibles. A veces extraño aquella ritualidad del trabajo en las fábricas. Sitrac-Sitram, las

asambleas, las huelgas. Era un altísimo grado de actividad fabril, de tipo reivindicativo pero también político. Y eso nos transmitía, tal vez por razones idealizantes, la pasión y la certeza de que debíamos acompañar a los trabajadores en sus luchas. Era algo muy internalizado en la cultura de los 70, un legado de las luchas internacionales del anarquismo, el socialismo y el comunismo, que veía en la figura del obrero el eje de la transformación social, de la revolución. Hoy, es otra cosa. No digo que mejor o peor, afirmo nada más que el sujeto social al que nos dirigimos es otro. Allí hay un cambio ontológico.

**- La figura de Guevara como símbolo revolucionario era también muy fuerte.**

- Sí, es cierto, pero cuando se habla de él se lo ve más al lado de un campesino que de un obrero. Y esas luchas, a nosotros nos resultaban más exóticas. Quizás, quien más cerca estuvo en aquel momento de esa figura fue María Escudero, que pertenecía a un grupo de Córdoba más ligado a las luchas campesinas, el LTL. Pero el Grupo Octubre era bastante proletario, ciudadano, barrial, diríamos. En cambio, Brazo Largo se acerca a la cartonería. El grupo Octubre, también tuvo una etapa en la que se aproximó a los sectores marginados. Fue una etapa en que trabajó junto al padre Mugica, pero después entendió que su lugar era estar junto a los trabajadores pues se suponía que eran ellos los motores del cambio. Hoy podríamos decir que la vanguardia de las luchas populares está en manos de los piqueteros que tienen esa extracción más marginal.

**- El capitalismo ha despanzurrado las estructuras de nuestras sociedades, creando enormes bolsones de marginación y pobreza.**

- Y las seguirá despanzurrando. Con sus estilos más liberal o más populista, el capitalismo seguirá siendo fiel a su naturaleza, que es la de explotar a la gente y apropiarse de su trabajo. Que acuda al gatopardismo no lo hace mejor. En mi caso, como soy grande, estoy aburrido de creer que hay capitalismo mejores y peores. A mí no me agarran en esa disyuntiva. Me doy cuenta de las diferencias, de que hay maneras de administrar el capitalismo que son más o menos decentes, pero el capitalismo es indecente por esencia.

**- En los lugares donde trabajan, ¿de qué premisas parten? ¿Analizan primero las problemáticas que preocupan a esas comunidades a las que acuden?**

- Siempre lo hicimos, incluso con el grupo Octubre. Hubo un tiempo en que necesitamos que el teatro se transformara en un instrumento propagandístico, un poco a la manera del teatro Proletkult de los soviéticos. Intentábamos decirle a la gente lo que debía hacer. Pero eso duró poco. Lo más común era que nos metiéramos en las contradicciones de la vida diaria, a veces desatando verdaderos despelotes. La estrategia no era resolver el tema en el escenario, sino convertir al teatro en asamblea para el debate. Actualmente, con Brazo Largo, también trabajamos con esas contradicciones.

**- ¿Por qué hacen eso?**

- Porque si esas contradicciones no se atienden, no se conocen, pueden llegar a volverse reaccionarias. Es evidente que el barrio tiene posiciones encontradas sobre cómo va organizando sus logros. Ahora, el grupo las muestra, pero sin bajar línea. A menudo tenemos nuestra opinión sobre el tema, y si nos la pidiesen se la daríamos, pero en otras ocasiones no sabemos muy bien qué habría que hacer. Vamos y trabajamos de la manera más humilde posible. No vamos a decirle a nadie lo que tiene que hacer. En Tortuguitas, por ejemplo, se hizo una obra en una fábrica comunitaria de medialunas. Los organizadores del emprendimiento habían hecho la empresa para la gente y fue muy importante, pero en algún momento alguno tuvo la idea de que las medialunas podían cotizar en la bolsa de valores y otras cosas así, que comenzaron a destapar una interna larvada que estaba en el barrio y que fue muy bueno debatirla. También en Tortuguitas, un tipo decía que si el gas lo ponían ellos mismos saldría, en costo, menos de la mitad

que mandándolo a instalar. Y eso dio lugar a un debate fuerte. ¿Qué convenía? ¿Que la gente hiciera su propia instalación y corriera el riesgo de que todo reventara dos meses después o negociar con Gas del Estado? ¿O era mejor, en otra variante, comprar el propio barrio los materiales y encargándose de la supervisión de la instalación pedirle a Gas del Estado que la hiciera? Estas y otras propuestas fueron las que se debatieron hasta llegar a un acuerdo. Lo interesante es que, sin la participación de nuestro grupo teatral, esta polémica podría haber durado uno o dos años. En cambio, con la dramatización, con la puesta en escena de todas las contradicciones, se acelera enormemente la resolución del problema. Creo que éste es uno de los aportes importantes que hace el grupo. Estimulados por la teatralización, los hechos adquieren una velocidad extraordinaria.

**- ¿Hay alguna estética especial que se emplee?**

- Es una estética compuesta por ingredientes que no fueron investigados en ningún otro lado. La originalidad es que para los actores puede servir tanto Stanislavski, Vajtangov o Beckett. Todas las miradas se pueden integrar allí y tienen la posibilidad de convertirse en sociodramas de los problemas de los pobladores, tratados por ellos mismos.

**- ¿Usted sabe que hay gente que señala que en esos trabajos no hay calidad?**

- Sí, pero son prejuicios. Nada más. Algunas de las obras que hemos hecho (**Cacos**, **Asambleas**, **Semilla**, etcétera, hay alrededor de 26) son verdaderas joyas de creatividad. Durante los trabajos se inventan cosas extraordinarias.

## LA TAREA BARRIAL

**- ¿Cómo es hoy el nivel de las discusiones en los barrios?**

- En relación a lo que se discutía en el grupo Octubre el nivel ha bajado. Aquéllas eran las discusiones de un país más politizado. Pero ha mejorado la calidad de los actores y la velocidad con que se resuelven los problemas. Claro, ahora es más difícil juntar a la gente. Cuando alguien trabaja tiene menos horas disponibles. Llegar a los barrios es más caro, porque hay personas que no tienen ni para el colectivo. Son nuevos obstáculos.

**- ¿Cómo se produce el contacto con los barrios, las comunidades, etcétera?**

- A diferencia de lo que ocurría en Octubre, ahora nos llaman los compañeros de tal o cual barrio. Vamos dos o tres para allá, escuchamos, traemos la noticia al grupo que se reúne los miércoles en el teatro Calibán, y en la discusión tratamos —junto con alguna gente del lugar elegido— de descugar el problema y ver cómo lo vamos a montar. En **Semilla**, por ejemplo, alguien vino a contarnos que un intendente había distribuido entre los vecinos semillas que no servían para nada, a fin de que todos pudieran armar su propia huerta. Y claro, se plantaron las semillas pero no nació nada. Entonces, yo hice el sketch de una persona que delante de una maceta espera inútilmente que germine algo y que reflexiona, como Hamlet, pero graciosamente, sobre el ser o no ser, sobre si nacerá o no nacerá algún fruto. Ese tipo, que le habla a la tierra, a la semilla infértil, empieza a dudar en algún instante si no es un pelotudo, si no está esperando, como en Beckett, a que aparezca Godot. La idea del sketch era que no se puede confiar en las dádivas de otros, pero la forma poética que se eligió para criticar, que era la de la comicidad, tuvo que ver con lo que nosotros percibimos que se movía en la atmósfera del barrio. Que en general tiene que ver bastante con los devenires observados en la televisión, pero que nosotros tratamos de poner en un lugar estético mejor.

**- Además del grupo de actores, ¿los vecinos del barrio participan?**

- En algunos casos están, otras veces no. Depende de la química que se produzca con la gente, de cómo sea la conexión. Siempre vamos a lugares no muy frecuentados, adonde no ha ido nadie; zonas apartadas en las que se





Escenas de «Otro paraíso»

festeja mucho nuestra llegada. Ya hemos estado en más de 30 sitios, estaciones de trenes abandonadas, fabricas dejadas por sus dueños, garajes, clubes, comedores infantiles.

#### - ¿Al interior no van?

- Al interior no estamos en condiciones de ir. En Octubre teníamos nuestra casa rodante. El grupo estaría chocho, porque las experiencias son muy festivas y la gente agradece mucho. Es que antes en el arte había un grado mayor de bohemia, que se terminó con el menemismo. “Oíme, viejo, hoy me puedo quedar sólo dos horas para ayudar en la escenografía. Después me las piro. Tengo que hacer una changa y no me la puedo perder”, me dice alguien de golpe y no tengo qué contestarle. La sobrevivencia está muy dura. Yo, últimamente, a lo que más me dedico es a manejar la adaptación de la obra al espacio, que no es tan sencillo, porque los lugares a los que vamos son muy diferentes y hay que esforzarse para que la gente pueda ver bien la representación. No son escenarios comunes, sino espacios informales. Claro que ya tengo mucha experiencia en el asunto y entonces me aprovechan.

## LA ESCRITURA DRAMÁTICA

En el último tiempo Norman Briski también trabaja la construcción dramática. “Ésa es una actividad muy placentera —dice el actor y director—, que me permite saber hacia dónde marcha mi trabajo en los próximos años, más allá de que me vaya mal o bien. Porque aún yéndome mal no me iría mal. En ese aspecto, soy como Gauguin a quien no ser reconocido no le impidió nunca seguir trabajando. No me interesa demasiado ser reconocido y si lo fuera me traería cierta desconfianza. Yo voy a seguir escribiendo, porque la paso muy bien. Y tengo la impresión de que cada día puedo escribir textos más interesantes. Desde la experiencia de **Rebatibles** (espectáculo estrenado en 2000) me he empezado a sentir más fuerte, más vertebrado en mi dramaturgia.

#### - ¿Desde cuándo se dedica a escribir?

- Escribo teatro desde chico. Mis primeras tres obras de teatro eran muy lorquianas, pero no sé adónde están. Después abandoné el oficio de la dramaturgia mucho tiempo. Ahora no, estoy bien aceitado. Escribo seguido y lo hago, como Mozart, a pedido. Mis textos están hechos pensando en el actor, una modalidad que en los últimos años ha creado una dramaturgia muy potente. Y que en mi caso tiene un contenido conceptual, un pensamiento declaradamente antipostmoderno. Luego, debo reconocer también una fuerte influencia de Tato Pavlovsky. Él es un gran dramaturgo, uno de los más relevantes hoy en el mundo. Su pensamiento se nutre en pensadores (Deleuze, Dattari, Foucault, etcétera) con los cuales yo también comulgo.

## TEATRO Y COMUNIDAD

Es cierto que la mayoría de los artistas de la actualidad han abandonado aquella idea de que el teatro podía cambiar el mundo, pero eso no significa que hayan resignado la esperanza de que contribuya a mejorar o sensibilizar al hombre. Es interesante señalar esto porque este ajuste más realista en la visión del papel que cumple o puede cumplir el hecho escénico en la sociedad, fue tomado por alguna gente —sobre todo la ligada al concepto post-modernista de que los años del fin y comienzo del milenio no dejan lugar para el pensamiento crítico ni la exaltación de los conflictos humanos— como una confesión de que aquella vertiente iluminista del teatro, la que apuesta al despertar de la razón y el ennoblecimiento del espíritu, estaba muerta y sepultada. Cuando, en rigor, lo que había desaparecido o entrado en crisis, mucho antes del palabrerío idiotizante del “fin de la historia”, era su versión más extrema, esa suerte de jacobinismo estético a ultranza que intentó convertir a los escenarios en tribunas de mera agitación o divulgación política. Y esa versión perdió valor no por cargar con lo político como una especie de pecado original irredimible sino por la precariedad de objetivos estéticos en que se fundaba, algo que en arte no se perdona y, tarde o temprano, se termina pagando.

Pero en aquellos grupos donde la creatividad artística no se negoció ingenuamente al mensaje, al burdo panfleto, ese teatro de sesgo político —que desde Piscator y Brecht hasta Rolf Hochhuth, Hans Magnus Enzensberger o Peter Weiss, por citar sólo algunos nombres, tiene una tradición muy rica— siguió funcionando. Tal vez con menos intensidad en los años recientes, porque alguna gente se convenció de que el teatro de ideas o de preocupación social —y a este significado amplio nos referimos al hablar de teatro político— ya no servía para gran cosa, que representaba a un pasado ignominioso que convenía olvidar para pasar a un tiempo de búsqueda excluyente de la excelencia formal o la indagación en los nuevos lenguajes, aunque ello condujera en ocasiones a una cierta miniaturización de la problemática humana, a la impugnación ciega de toda racionalidad o viabilidad del relato, a la arreferencialidad o ahistoricidad. Como una parte de aquel teatro político había estado efectivamente asociado al exceso ideológico en perjuicio de la calidad de los criterios escénicos, sus detractores aprovecharon para arrojar al niño junto al agua de la bañadera, sin reparar en que se pueden hacer también excelentes espectáculos con textos de fuerte sustancia social o

filosófica, como lo demostró aquí en los últimos años la puesta de **La resistible ascensión del señor Ui**, mostrada por el Berliner Ensemble en la segunda edición del Festival Internacional de Buenos Aires, o **Copenhague** y **Top dogs** en el Teatro San Martín y el reciente **Artaud recuerda a Hitler** y el **Romanische Café**, interpretado por el alemán Martin Wuttke.

Es difícil que “el barro y la sangre” de la historia dejen de atraer al arte. Mucho menos al teatro, ámbito al que la gente acude con particular facilidad —y este país en ese sentido es un caso clarísimo— cada vez que tiene necesidad de contar alguna vicisitud de la odisea humana, no importa si lo hace en términos políticos o de otra naturaleza, con más apego a la literalidad más clásica o al lenguaje más poético, en tanto que lo que se exprese se haga de una manera teatral convincente, que seduzca, conmueva y permita pensar. Por eso, a nadie le ha sorprendido que —junto a un teatro de nuevos y relevantes autores, que reniegan abiertamente de las convenciones de la tradición más realista— sigan apareciendo, en distintas zonas geográficas del país grupos barriales, sectoriales o comunales que, reparando en lo que dice la teoría o las modas estéticas, se acercan al teatro para elaborar dramatizaciones sobre temas de urgencia de la vida social o la coyuntura cotidiana, que cumplen el doble servicio de entretenerlos y permitirles una reflexión más exhaustiva de sus problemas, de su realidad. Un teatro que, aunque no logre siempre una factura artística de alto vuelo, y eso no significa que con la experiencia no la pueda lograr, está empapado por la vida, por la preocupación por el hombre.

Algunos estudiosos, inspirándose en la literatura, han denominado a estas experiencias de teatro como de “no ficción”. Tal vez para no recurrir al ya muy traqueteado término “político” y también para demostrar que estas manifestaciones —sin dejar de tener parentesco con las de aquel venero— aportan nuevos elementos, más vinculados al contexto de la época. Los trabajos del grupo Los calandracas, dirigido por Ricardo Talento, junto a los vecinos de Barracas; las experiencias del italiano Marco Di Stefano en Casilda (provincia de Santa Fe) y Bahía Blanca, por no mencionar la ya legendaria actividad de Adhemar Bianchi con el grupo Catalinas en el barrio de La Boca, son apenas algunas muestras de ese fenómeno, que se ha extendido a lo largo de la geografía nacional y día a día suma nuevos adherentes.



Una tribuna...

# Discurso artístico vs. discurso del mundo

Escena de «Grassa»

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

## EL MUNDO COMO TEXTO

Pensar el teatro político es claramente una manera de establecer un vínculo entre el discurso artístico y el discurso del mundo. El mundo del texto y el texto del mundo tienen importantes relaciones que necesariamente deben ser pensadas para poder establecer una mirada panorámica e histórica sobre este caso particular de teatralidad.

Que el mundo es una sumatoria, en permanente pugna y conflicto, de textos, eso ya pocos lo dudan. Las teorías realistas en nuestra área de trabajo han entrado en decadencia, pudiendo sintetizar las distintas corrientes vigentes como "textualistas", que significa precisamente la comprensión del mundo en tanto texto. Esto señala que no podemos tener un contacto puro, ingenuo con el mundo, sino que lo hacemos a partir de discursos ideológicos que lo construyen intencionalmente con una determinada imagen. Esto vino a relativizar conceptos como los de historia, verdad, sujeto, e incluso ideología. Que el mundo no es lo que es, sino lo que podemos decir que él es (en función de nuestro conocimiento e interés) una evidencia que surge de la historia misma. Recordemos que durante siglos, y para algunas civilizaciones como la nuestra (la occidental), el mundo era el centro del universo, y el resto giraba en torno nuestro. Y esto fue verdad. A Giordano Bruno le costó la vida sostener lo contrario, y a Galileo Galilei retractarse. Y

no podemos decir que nuestros antecesores estuvieran equivocados, o juzgarlos de ignorantes. Sino tan sólo sostener que la verdad es el fruto de un poder (un poder-querer y un poder-saber). Y así como ellos vivieron una Verdad que nosotros hoy les hemos refutado, nada nos garantiza que el futuro traiga otra Verdad que nos refute a nosotros. Ejemplos como éste hay cientos en la historia universal del conocimiento que orientaron un determinado tipo de vida.

Y estas grandes creencias que pueden ser vistas desde el ejercicio del saber-poder, pueden ser pensadas en áreas más íntimas, más privadas. El teatro moderno es una prueba de todo esto.

## EL MUNDO DEL TEXTO

¿Pero qué sucede con el teatro político argentino hoy, a fines del año 2003? Un punto de partida básico es que no podemos realizar una mirada al margen del menemismo. El impacto político-cultural de ese período argentino ha sido más letal de lo que podemos considerar hoy en día. Es dificultoso entender que el menemismo ha impactado mucho más allá de lo económico (desempleo, miseria, exclusión social), pero lo ha hecho. Entre sus consecuencias más oscuras está la de la despolitización. El mundo de los 90, a nivel internacional-occidental, logró separar el



mundo económico del político de una manera notable, despojando de *ideología* al dinero. Fue un mundo neoliberal. Y el neoliberalismo no es únicamente una determinada concepción económica, sino que también es una ideología de vida. Entre las distintas máximas del postmodernismo está la que señala que el mundo vive una era del “fin de las ideologías”, entendiendo por tales a la izquierda, la derecha, y sus variantes intermedias. Pero nadie dudó de que esa década fue neoliberal. Por lo tanto hay dos conclusiones a obtener de aquí: 1) el neoliberalismo no es una ideología, y 2) de serlo, no es el fin de las ideologías. Pero hay una tercera conclusión que se desprende de ambas, como es la siguiente: el neoliberalismo es una ideología, pero su imposición en nuestra cultura gozó de tal legitimación y protagonismo que las otras opciones dejaron de ser posibles, y así devino en la única ideología posible. Y por lo tanto si hay una única ideología posible, carece de sentido este término ya que no tiene nada diferencial que lo vuelva legible y pensable.

La era menemista estuvo signada por todo esto, que consiste simplemente en un no ver lo que hay detrás de la imagen impuesta, y por lo tanto convertir esas verdades (con minúsculas, que tanta sangre costó para ser impuesta) para volver a Verdades (con mayúsculas, con un costo de millones de excluidos). Al no haber opción posible se desdijo la ilusión revolucionaria, extrema, pero también la de cambio relativo, parcial. Y la resultante artística de todo esto fue lo que se denominó “cinismo”. El cinismo está signado por el desprecio y el desinterés. Hay una permanente burla sobre lo dominante, pero carece de contrapropuesta.

Un teórico clásico nos diría que el teatro político debe proponer una contrapropuesta, y que por lo tanto si sostenemos que este teatro en aquellos años no ofreció ninguna, no deberíamos hablar en esos términos sobre él. Pero creemos que establecer un determinismo sobre las características del teatro político es claramente someterse a un anacronismo injustificable. Y que si este tipo de teatro está en relación con el mundo, los cambios en este último deben indefectiblemente afectar a aquél.

La justificación del cinismo como postura estético-crítica tiene que ver con esa sensación de agonismo producida por un mundo aparentemente inmodificable. Y mientras todos mirábamos para otro lado la sociedad se iba fragmentando y desintegrando de manera notable. E hizo falta que la clase dominante, la clase media, se viera afectada en su interés central, económico, para que esta imagen de mundo perdiera su halo positivo. El denominado “corralito” vino a *salvarnos* de esa imagen abúlica. Nos quitó la venda de los ojos y nos permitió ver algo que no queríamos ver.

La lectura dominante que se hizo del teatro de esa década fue la de un arte autorreferencial, que se miraba a sí mismo desconectado del mundo, como si esto fuera posible. La tesis que hoy debemos sostener es muy distinta a aquella, porque nos vemos obligados a releer el mundo, a reinterpretarlo. Así como hoy reconocemos la mentira que significó el “uno a uno”, por dar tan sólo un ejemplo, debemos reconocer que quizás nuestras lecturas e interpretaciones artísticas también estuvieron atravesadas por una incapacidad de ver más allá de la imagen superficial que se ofrecía. Pongamos a modo de ejemplo un teatro que fue leído como banal, como insubstancial: el de José María Muscari. Este joven creador produjo dentro de una estética

kitsch espectáculos performáticos que no transmitían grandes ideas, sin imagen y concepción revolucionaria, y aparentemente sin ideología (una especie de sincretismo entre el Instituto Di Tella y el Parakultural). Ahora bien. Su teatro mostró desde los primeros espectáculos, con una apariencia superficial, el impacto que el discurso mediático produce sobre los sujetos y sus cuerpos. La conclusión que se puede obtener de espectáculos como ***Marchita como el día*** o ***Mujeres de carne podrida***, es el impacto producido por el discurso mediático dominante sobre el cuerpo-belleza de la mujer, la norma de un único tipo de cuerpo, etcétera. Todo esto está muy cercano a los cuerpos dominantes que vimos durante el período menemista. A partir de esta conclusión podemos empezar a reformular el carácter banal de su estética y empezar a preguntarnos, nuevamente, qué nos habrá mostrado Muscari en su textualidad, y poner en duda fundamentalmente la conclusión obtenida, asumiendo, tal vez, aunque con culpa, que esa lectura que le impusimos distaba de ser lo que en realidad era. Algo similar sucedió con otro grupo, dentro de otra estética y teatralidad, como es El periférico de objetos. Este grupo de tanto éxito fue uno de los que más recibió la imagen de teatro hermético, esto es un teatro difícil de interpretar, y cerrado al mundo. Pero sin embargo siempre estuvieron hablando de la violencia (***Máquina Hamlet***), de la norma cultural (***Zooedipo***), de la muerte (***El hombre de arena***). Y no es gratuito, creemos, que tanto El periférico de objetos como José María Muscari hoy emitan discursos políticos más directos, más claros, más manifiestos (los primeros con ***La última noche de la Humanidad***, y el segundo con ***Grasa***). Este cambio, de ser tal, ¿tendrá que ver con que recién ahora estos artistas están preocupados por el mundo y la política, o más bien siempre lo estuvieron y fuimos nosotros los que no tuvimos la capacidad de hacerlo? En mi caso particular me inclino por esta segunda opción.

## REFORMULACIÓN DE CONCEPTOS

Es claro que el movimiento que estamos realizando consiste básicamente en la reformulación de conceptos. Así como creemos que no existe un único modo de producir arte político, ya que este tipo de arte está en relación con el mundo y que, como dijimos, cuando cambia éste cambia necesariamente aquél, creemos lo mismo acerca de los términos. Los conceptos son históricos, y necesariamente mutables. Esto lo entendemos hoy con conceptos menos comprometidos como el de “matrimonio”. Reconocemos sin mayores conflictos que el sector denominado progresista hoy entiende al matrimonio de un modo distinto a cómo se lo entendía a principios del siglo XX (en primer lugar ya no es un contrato irrenunciable, se realiza por deseo y no por imperativo familiar, etcétera). Y lo mismo deberíamos hacer con conceptos más claramente políticos tales como revolución, denuncia, compromiso y política en sí, entre otros.

Pudimos (gracias a los aportes de Michel Foucault y Gilles Deleuze) dividir el concepto de “política” al menos en dos, micro y macropolítica, logrando de esta forma entender que la política no tiene necesariamente que ver con cuestiones tales como el enfrentamiento entre el amigo y el enemigo (Carl Schmitt) en relaciones de orden gubernamental. Lo vemos ahora como un juego de poder, que dista de ser verticalista, sino que se extiende en red. Una red que nos atraviesa a todos, y donde por lo tanto ese poder que



# Una tribuna...

hace a la política está inserto en todos los ámbitos donde haya seres humanos en relación. Hannah Arendt sostiene que el hombre es a-político, y que la política surge en el “entre” los hombres. Desde allí, desde la idea de hombres en relación, es fácil llegar a focalizar la política en pequeñas estructuras sociales que funcionarían de tal modo. Un claro ejemplo muy utilizado por el teatro es la familia. Ver a la familia no de un modo natural, sino más bien deconstruirla desde el lugar de las relaciones de poder inmersas en ella. Las relaciones sociales atravesadas por la ideología se inician en esta célula de lo social, encontrando en las relaciones intersubjetivas familiares pequeños representantes de la ideología dominante social.

Ahora bien, si el teatro político contemporáneo (el que se ubica en el seno mismo de la postmodernidad) trabaja sobre estas pequeñas células, debemos pensar que ideas macrosociales como revolución también se deben ver afectadas. Y lo mismo sucedería con la idea de la denuncia.

En períodos totalitarios (donde el mundo se tiñe de un carácter absolutista) el poder de los medios masivos de comunicación se encuentra absolutamente restringido. Y por lo tanto quedan expuestos a la censura, a la autocensura o a la desaparición. Por lo tanto esos textos sociales pierden capacidad de denuncia. Por ciertos caracteres estructurales no disponen de herramientas discursivas que le permitan ubicarse en el lugar de la denuncia. El arte en cambio goza de esas herramientas que son constitutivas de su propio discurso. La metáfora es una de ellas. Y por lo tanto encontramos en el arte, en dichos períodos, la posibilidad de emitir un discurso crítico porque encuentra las herramientas necesarias para hacerlo (aunque por supuesto la persecución y desaparición de artistas es parte de las consecuencias de esto). Pero en períodos democráticos los medios actúan persiguiendo sus propios intereses, pero con posibilidades de decir. Y por más comprometidos que estén con las causas político-económicas, siempre cada medio suele tener un “periodista independiente” como forma de lavar su propia imagen, y no quedar *pegado* al político de turno. Entonces el arte se encuentra disminuido en esta capacidad, y más aún el teatro. Las artes que forman parte de lo que Walter Benjamín denomina la “reproductibilidad técnica” tienen un poder de denuncia mayor a las artes cercanas a la artesanía, que dependen del trabajo del cuerpo individual. Entonces el teatro debe alejarse de la denuncia, puesto que es impotente desde ese lugar, y entra en un espacio deconstructivo, analista. Y desde allí debe ser entendido el espacio del compromiso.

## EL DÍA DESPUÉS

El 11 de septiembre de 2001 y el 19 y 20 de diciembre del mismo año, fueron días que marcaron, con una fuerza notable, un viraje radical en el devenir del mundo. Volvió a aparecer el cuerpo en la escena social luego de una desaparición que duró cerca de una década. Lo real había empezado a ser un concepto virtual, que encontró su punto final con los atentados a las Torres Gemelas y con los cacerolazos y las muertes en Plaza de Mayo.

Sin pretender unificar la gravedad de los dos acontecimientos hubo algo importante que los relaciona, como es esta aparición del cuerpo como única fuente protagonista para producir los cambios. El cuerpo sangrante, el cuerpo muerto, el cuerpo desgarrado volvió a ser parte de lo social



y lo real. La realidad se mostró de un modo despiadado, volviendo a instalarse ciertos paradigmas ignorados a medida que avanzó el siglo XX.

El siglo XXI se mostró nuevamente de un modo binario (Civilización y Barbarie, en palabras de Bush) y descarnado. De un modo totalitario. La globalización (en términos de democracia comunicacional) perdió la máscara y devino en un monólogo cruel, donde un país habla y los demás escuchan.

Todos estos cambios llevan a una relectura del mundo que no fue, no porque no haya sido sino porque no pudimos verlo. Las consecuencias de diez años de ceguera aún nos seguirán afectando en los próximos años seguramente, pero como contracara de todo esto podemos ver que se está realizando un movimiento en el arte, consistente en volver a ubicarse en una relación plena, sin cuota de vergüenza, con el mundo.

Claramente el mundo de hoy es muy diferente al que vivimos a principios del 2001. Cambiaron ciertos paradigmas de un día para el otro (aunque venían madurándose en la clandestinidad), pero no para mostrarnos que simplemente hemos cambiado, sino para decirnos que no éramos conscientes de lo que en realidad éramos. No fue un cambio en el sentido de ser otra cosa distinta a la que éramos, sino que nunca fuimos lo que creíamos ser. No hay algo nuevo, simplemente hay un mundo sin máscaras. Y esta ausencia de máscaras hizo que nos encontremos con un mundo que no nos gusta, un mundo ante el cual disentimos, y por lo tanto volvimos a tomar posición.

El cinismo del cual hablábamos antes, entendido como un “desprecio” y un “desinterés” sin contrapropuesta, estaría demostrando que nunca fue tal, sino que fue la única estrategia posible ante un mundo que no ofrecía alternati-

vas. Este nuevo mundo (ni mejor ni peor, simplemente distinto) ofrece alternativas. Volvimos a discutir quiénes somos, qué queremos, hacia dónde queremos ir, pero no porque antes no lo hayamos hecho, sino porque no pudimos ser conscientes de que lo estábamos haciendo, desde el verdadero corralito, que fue previo al corral posterior. El mundo que inventó un barbarismo lingüístico tal como “tolerancia 0”, hoy puede dejar de ser hipócrita y denominar a esto “intolerancia” (que es en definitiva lo que significa tolerancia 0, negación de la tolerancia, por lo tanto intolerancia), y de allí invadir, destruir, marcar al otro. Impunemente.

Esto, concluimos, no nos lleva a señalar que estamos en un mundo mejor o peor. No hacemos aquí un juicio de valor (aunque en el ámbito de lo íntimo lo hagamos). Simplemente señalamos que este mundo que se muestra tal cual es nos ofrece alternativas, nos ofrece posiciones ante las cuales ubicarnos. Insistimos: ni mejor ni peor. Distinto.

Y ante todos estos cambios el teatro político inevitablemente tenderá a cambiar. No somos adivinadores como para señalar tan pronto hacia dónde va a ir, simplemente pudimos señalar hacia dónde fue, y podemos hacer este recorrido ahora, que debemos inevitablemente seguir analizando qué fue de nosotros en esa otra década infame, la del 90. Si durante la década del 70 se actuó sobre los cuerpos (tortura y desaparición) los 90 actuó sobre la cultura (pizza con champaña). Y hoy, en el siglo XXI, nos encontramos intentando resolver estas dos cuestiones pendientes. El futuro tendrá la palabra. Y el teatro hablará en función de cómo ese futuro se volverá presente construyendo un mundo posible, que no es ni más ni menos que otro texto, otra forma de organizar (desde el poder, desde la ideología y desde nuestra propia subjetividad afectada y atravesada por ambos) un nuevo texto del mundo que producirá un nuevo mundo del texto.



# Toda obra propone una expectativa de mundo

ANA DURÁN / desde Capital Federal

Mientras ensaya su próximo espectáculo **El siglo de oro del peronismo**, Rubén Szuchmacher no para de dar clases, programar la sala Del Otro Lado y preparar su 2004 que será tan movido como el año anterior.

En el barcito del teatro, mientras los actores van llegando para el ensayo, corre el mate, suena el timbre más de una vez y el teléfono no para de dejar mensajes grabados.

**- ¿Todo el teatro es político?**

- El teatro es un arte político por excelencia, como el resto de las artes escénicas, porque se constituye sólo con la presencia del otro y ésa es la matriz que hace al funcionamiento de lo político: la relación con el otro, no en términos psicológicos sino sociales. Desde ese punto de vista, el teatro, en todas sus formas, es político *per se* porque es el "entre", lo que está entre la escena y el espectador, y las transformaciones que se desarrollan en ese vínculo. Una obra de teatro comercial, por ejemplo, promueve que el público sea más idiota que nunca; una intensa experiencia estética puede provocar el rechazo o la aceptación también. Lo político está en esa relación que es independiente de los contenidos que puedan tener las obras. El problema es que sólo se ha pensado hasta ahora en lo político a través de las temáticas o de los planteamientos estéticos. Creo que eso es un error porque es tomar sólo una parcialidad. El teatro de boulevard es tan político como el de Brecht.

**- Pensaba en algunos espectáculos de Artaza-Cherutti, que convocan a mucho público, y se muestran como divertidos e inofensivos, pero que están reproduciendo formas muy reaccionarias como la homofobia, el embanderar la figura de Menem como el argentino piola, etcétera.**

- Creo que hasta la comedia más liviana estilo Darío Vittori o las obras que hacía Mirtha Legrand son expresión de políticas, independientemente de los contenidos, porque toda obra propone una expectativa de mundo que siempre es más difícil de detectar cuando el contenido no es directamente político. Pero los imitadores o los cómicos que trabajan sobre la realidad, tienen la herencia de la revista porteña que alguna vez fue decididamente política, salvo en las épocas en que tenían que ocultarlo y por eso sólo quedaba el chiste grueso.

**- La sala y su significación también tiene un contenido político, como decís en tus clases...**

- Por supuesto porque el lugar del encuentro se constituye como espacio social, no privado. Y a partir de ese encuentro, se establece una relación política. Ahora, lo que pasa es que históricamente se consideró teatro político a aquel cuyo contenido temático lo era, y esto llevó a pensar que hay teatro político cuando más explícito sea el contenido que toca ya sea histórico, real o de la política misma. Y me parece que ésa es una visión limitada.



## LAS VANGUARDIAS

- **¿Cuándo empieza a considerarse que la provocación aparece también en la forma, en la estética?**

- Creo que esto se empieza a pensar de manera fuerte a partir de la emergencia de las vanguardias en la década del 10, en el siglo XX. Con distintas expresiones surge la ruptura del teatro burgués como institución a partir de Alfred Jarry en Francia, sobre finales del siglo XIX, o el movimiento dadaísta, el surrealismo, toda la experimentación de los expresionistas y Meyerhold, que son movimientos o personas que van a cuestionar ese fenómeno de encuentro, la totalidad del teatro y ya no sólo lo que sucede sobre el escenario sino sobre todo, la relación escena-espectador. Stanislavsky cuestionó lo que pasaba arriba del escenario pero no la institución teatral, lo contrario de Meyerhold, que modificó el espacio y transgredió la platea burguesa.

- **¿Hubo otras épocas en nuestro país de aparente apoliticidad como los 80 y los 90?**

- Recordemos siempre que estamos hablando de las metrópolis ¿no? Estamos hablando de los procesos hegemónicos en los países periféricos como los nuestros. Creo que hay un momento que es la posguerra hasta el 55 donde es tan fuerte el impacto de la guerra que lo que se produce es un movimiento de reconstitución burguesa para volver a enmarcar las instituciones que habían sido violentamente agredidas. Por eso el teatro de los 50 —salvo Samuel Beckett o Eugenio Ionesco que aparecen como rechazo a esa posición—, en general, es un teatro que tuvo una forma que consolidó la forma burguesa. Y a fines de los 50 y principios de los 60, entonces, aparecieron otra vez los movimientos rupturistas. Por ejemplo, es el único momento importante en los EE.UU. cuando aparecieron el Living Theater, el Open Theater, el Bread and Puppet, etcétera, que modificaron la relación con el espectador.

Lo que viene con los 80 tiene que ver con la idea de la instalación del neoliberalismo como sistema predominante de la economía y del pensamiento en el mundo y el comienzo de la globalización. Que a nosotros nos llega en los 90, pero se inicia a finales de los 70. Pensemos que Steven Berkoff estrenó **Decadencia** a principios de los 80, en el comienzo del más puro tatcherismo, forma regia del neoliberalismo. Esa inflexión Reagan-Tatcher hace que en el campo imaginario se crea que la política puede desaparecer, que puede desaparecer la historia, las contradicciones, etcétera. Se hace creer que el mundo es capitalista *per se* y que por lo tanto no tiene sentido la política. Con la Caída del Muro esto se certifica y comienzan los 90, la etapa termina con el episodio de las Torres Gemelas. En realidad lo que culmina es esa idea ilusoria del fin de la historia. No sé si nosotros vamos a ver la dimensión histórica del neoliberalismo porque de hecho sigue funcionando en muchas cosas.

- **¿Alemania o España compran este discurso? Digo, los países con aparente mayor influencia en nuestro teatro...**

- No, relativamente. Uno puede pensar que a finales del 60 y comienzos de los 70, un teatro muy político, como la Schaubühne am Lehniner Platz, con Peter Stein a la cabeza y otros directores, se propone como avanzada del pensamiento

político teatral pero que a medida que avanzan los años mantiene su peso estético. Pero al final de la década del 80, con la caída del Muro y la unificación de las dos Alemanias comienza su decadencia. Los alemanes siguen sosteniendo la idea de un discurso político en el teatro y no lo van a resignar, sin embargo su eficacia política cada vez es menor.

- **Pensaba en Artaud *erinnert sich an Hitler und das Romanische Café*, el último espectáculo de la Berliner Ensemble que llegó a Buenos Aires... ¿es contemporáneo de la forma expresiva teatral alemana?**

- Lo que a mí me pasó, conociendo la realidad política alemana de hoy, es que cuando pensaba en los contenidos políticos de la obra me parecían absolutamente convencionales: Hitler/locura/Artaud. Esto no aporta nada nuevo a todo lo que ya se dijo y creo que el espectáculo es de un gran esteticismo y en ese sentido es una trampa política porque es puro exhibicionismo. Atrae mucho su forma, pero dentro hay cierto vacío. El texto es muy flojo pero puesto en escena con una gran eficacia estética y un actor verdaderamente extraordinario. Ahora, en términos de real movilización o de la emergencia de una idea nueva acerca de la relación contemporánea entre el nazismo y la sociedad alemana actual, es decir una idea que genere algún tipo de conmoción... de eso nada. Sólo virtuosismo del actor. Nosotros muchas veces compramos espejitos de colores. Me parece que el **Arturo Ui** de Brecht-Müller que vimos en el 97 era más revulsivo que éste.

## UN POCO DE HISTORIA

- **¿Cómo aparece el vínculo con lo político en tus obras?**

- Uno de mis primeros espectáculos fue **El desalojo** de Florencio Sánchez, en 1978, que, como es una obra corta decidí juntarla con otra obra con el mismo nombre, de un autor anarquista, Silverio Manco. Era un espectáculo sobre el tema de los desalojos de una manera muy particular. La protagonista de la obra de Sánchez, Indalecia, era espectadora de una representación de esa obra anarquista. La estrenamos de casualidad el mismo día en que la dictadura dejó sin vigencia una famosa ley de alquileres que venía, creo, desde la época del primer peronismo que garantizaba la permanencia de los inquilinos. Según me contaron después, algunas personas se fueron de la sala el día del estreno por el carácter revulsivamente político del discurso anarquista en contra de la autoridad, de la policía, etcétera. Y la leyenda dice que se fueron porque había un Ford Falcon en la puerta. Jamás me enteré de eso. En ese espectáculo había una intencionalidad muy clara porque yo venía de una generación en que todo tenía que ser político, recordemos que pertenecemos a la generación que hizo de la militancia política el centro de su actividad. Recuerdo que mis ex compañeros de militancia se enojaron porque la protagonista al final era derrotada y no protestaba, y yo les decía que el teatro es para que provoque enojo al espectador, no para que lo libere de la responsabilidad de hacer algo. En esa época, ya había dejado de militar en la izquierda revolucionaria en un partido maoísta.

Tengo la impresión de que me reconecto con este pensamiento político en el 96 con **Decadencia**. En las otras

obras que hice en ese entretiem po, lo político no pasó tanto por lo temático sino que estuvo puesto en lo estético dentro de los espacios. La versión para el abono estudiantil que hice de **Sueño de una noche de verano** fue absolutamente política en relación con el Teatro San Martín y por eso fue tan rechazada por la institución, que no permitió nunca su estreno para público común, salvo dos funciones en una de las fiestas de fin de año del teatro —y hoy vuelve a pasar lo mismo con **Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido**, de Elfriede Jelinek—. La institución Teatro reacciona frente a una propuesta estética que es muy sacada y la rechaza violentamente omitiéndola, a pesar del éxito de público. A partir de **Sueño...** comencé a trabajar el concepto de *fricción* en las instituciones.

- **En relación con los 80 ¿por qué lo que nos queda como recuerdos son el Parakultural, el entrecruce de estéticas y la apoliticidad?**

- Los recuerdos a veces son falsos. No creo que haya pasado eso que describís, sino que más bien tiene que ver con que frente a la idea del neoliberalismo —y el quiebre de los discursos totalizantes— que plantea una ruptura con la idea de vanguardia, la crítica y los pensadores del teatro desechan el término vanguardia que es puramente político por el de “nuevas tendencias”. Y entonces no pudieron tener una mirada política de lo que estaba sucediendo. El problema no es lo que sucedió en ese momento —que por suerte hoy podemos revisar y reverlo como fenómeno político— sino que en esa época quienes hablaron sobre eso no tenían instrumentos para una mirada política. Se tragarón el discurso de la apoliticidad. Se lo vio como una rareza, porque se desechó acriticamente el término vanguardia.

Tengo la sensación de que el discurso de ese momento tuvo que armar esa terminología para no quedar pegado con palabras que aparecían descalificadas, tales como política, militancia, compromiso social, vanguardias artísticas, vanguardias políticas, etcétera. Había que salir de ese lugar. Para eso funcionaron muy bien las ideas aportadas por el posmodernismo, en su versión más ramplona como tapón. El posmodernismo aporta nuevas claves de pensamiento algunas de ellas interesantes, como la problemática de la diversidad. Pero se empezó a hablar sólo de diversidad y se abandonó completamente el concepto de hegemonía, por ejemplo. Porque hubo estéticas hegemónicas y no como dicen algunos teóricos y críticos que todo tenía el mismo “valor”. Eso no es cierto. No se corresponde con la dinámica de los movimientos artístico-políticos. Siempre hay una hegemonía. Siempre hay valores que se imponen a otros valores. Eso es la política. A la generación del 80 le costó imponerse hasta que en algún momento se consagró. Y lo más notable es cómo ocuparon lugares centrales en el teatro oficial, en la televisión. Pero en su momento fueron transgresores y modificadores de la realidad (teatral). Insisto: esto no tiene que ver con las temáticas sino con la capacidad de alterar. Pero todos caímos en eso. Que ahora nadie se haga el visionario. Ni siquiera en los 90 se pudo ver a **María Julia, la carancha. Una dama sin límites**, el espectáculo de Batato Barea, Urdapilleta y Tortone, como político aunque estaba su condición exhibida en el tema y en la forma de manera explícita.



- El 96, es el año del estreno de *Decadencia* de Berkoff pero también del manifiesto del Caraja-ji, que es una parodia de manifiesto, en realidad.

- Más allá de que antes hice *Música rota*, de Daniel Veronese y *Calígula* de Albert Camus, me parece que todo ese movimiento (que no es homogéneo, vale aclarar) siguió manteniendo la ilusión de lo no político y a lo que se dedicó —y ahí está su mérito— es a indagar en los procedimientos de escritura teatral para sacar al teatro de un lugar adocenado. Ese mérito fue a costa de un pensamiento político que recién ahora —después del 19 y 20 de diciembre, de la caída de las Torres Gemelas— se puede comenzar a visualizar. No olvidemos que los procedimientos son recursos, instrumentos. Muy interesantes porque volvieron también a la palabra.

- Sin embargo, en la primera edición que el Rojas hace de las obras del Caraja-ji, hay tres obras que me parecen claramente políticas: *Juegos de damas crueles*, de Alejandro Tantanian; *Raspando la cruz*, de Rafael Spegelburd, y *Ruta 14*, de Jorge Leyes.

- Lo político está enmascarado y no traspasan lo metafórico que ya el teatro argentino había transitado. El mérito principal está en su (re)construcción lingüística y de la estructura. Se atrevieron a un montón de cosas desde el punto de vista formal. Pero como siempre pasa, el formalismo en algún momento se agota. Hay un punto en el que él implosiona y no se puede sostener a menos que lo sostenga el mercado, como a Bob Wilson que es el director paradigmático de la globalización. Porque no hace obras para alguien en particular, para una sociedad en particular sino para el mundo.

- ¿Y *Decadencia*?

- Lo político en la puesta de *Decadencia* no es sólo la obra con ese lenguaje soez y la crítica a todas las clases sociales, sino que el hecho de hacerla en el San Martín con dos actores “finos” como Ingrid Pelicori y Horacio Peña, la volvieron subversiva.

- ¿Y cómo llegás a *Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido*?

- Esa obra es una especie de vómito sobre el discurso de lo político. Es un exceso discursivo. Es mi espectáculo político por excelencia. Fue muy rechazada por los ibsenianos absolutos y por los nuevos autores porque era demasiado guaranga. Y no se lo bancaron ni los modernos ni los directivos del teatro. Fue, también, muy interesante por las pasiones encontradas que despertó. Creo que tuvo mucho de gesto provocativo, en realidad.

- ¿Por qué antes lo político era una grasada y ahora la grasada es no pensar un espectáculo en esos términos?

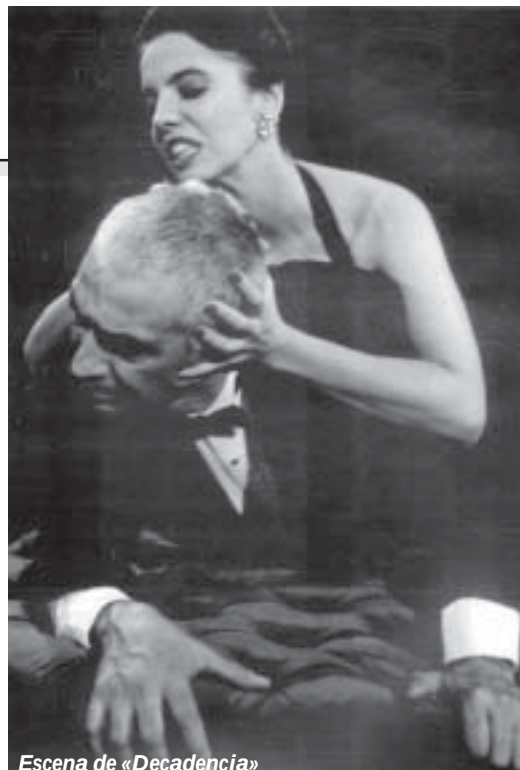
- Tiene que ver con los usos y costumbres.

- ¿No es moda?

- Sí, pero la moda también la generan los periodistas y los medios..

- Nosotros recibimos las gacetillas en las que se nos explica, como gancho, que tal o cual obra habla de los desaparecidos o de la última dictadura o que es “muy comprometida políticamente”.

- Pero ustedes también instigan.



Escena de «Decadencia»



Escena de «Lo que pasó cuando Nora dejó a su madre»

- Sí, los medios responden al mercado editorial, por supuesto. Pero no les decimos a los artistas lo que tienen que hacer.

- El problema que tiene el teatro es que todos leen el diario. Si uno caracteriza la etapa K como la vuelta de la política... ¿por qué el teatro se va a quedar afuera de eso? A veces me parece que cuando se hacen los análisis no se lee el diario.

A fines del año pasado, por ejemplo, salió una convocatoria de un proyecto que dirijo en el Rojas que se llama *Historia(s)* donde propongo que las obras sean sobre temáticas de la historia argentina para ver si se le remueve a la gente algo respecto de esto. Ahora, decíme la verdad ¿en qué obra buena, de verdad, aparece lo político en el teatro ahora? Por eso me gusta *Excursión*, la obra de Tantanian y Cano, porque se mete en un lío tremendo. La relación entre historia, política y la actual generación que vive fuera de la política. El espectáculo tiene muchos problemas pero es igualmente interesante en tanto abre esa polémica en el teatro de hoy. *Cine quirúrgico*, de Edgardo Rudnitzky, con textos de Alejandro Tantanian era un espectáculo profundamente político por su temática, pero también porque rompía una manera de concebir el teatro como el de la llamada nueva dramaturgia. Creo que inauguró una forma de cómo tocar algo que tiene que ver con el pasado común. Sin embargo, la crítica mayormente no comprendió eso, como tampoco la posibilidad de crear una obra desde la música.

- ¿Cuál es tu próximo estreno?

- El siglo de oro del peronismo se va a estrenar en el teatro del Otro Lado. Cuando comenzamos el proyecto ya estábamos orientados hacia este tema. Creo que igual llegamos tarde porque el teatro siempre tiene tiempos lentos. No me importa cuán tarde lleguemos porque no trabajo para la coyuntura. El proyecto partió de una investigación formal, sobre realismo por un lado y sobre actuación barroca pero el 19 y 20 de diciembre nos reorientó. La obra intenta tocar algo de la realidad y parte de una hipótesis que plantea que si nos seguimos definiendo en función del peronismo y el antiperonismo, estamos en problemas. Las obras son dos: *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón de la Barca y otra, *La trastienda* (nombre provisorio) que se representan simultáneamente, y el espectador tiene que elegir entre una y otra y no puede cambiar de sala. El espectáculo está construido sobre una tensión básica: cuando los actores que acaban de ver ya no están en el escenario, ¿dónde están?, ¿en un limbo? No, están trabajando en la otra obra para otro público. Trabajan Irina Alonso, Julieta Aure, Pablo Caramelo, Berta Gagliano, Graciela Martinelli, Pablo Messiez, Cecilia Pelufo, Agustín Rittano, Rodolfo Roca y Javier Rodríguez. Con escenografía y vestuario de Jorge Ferrari, diseño espacial de Jorge Macchi, iluminación de Gonzalo Córdova y el trabajo sonoro de Edgardo Rudnitzky. La dramaturgia es compartida con Marcelo Bertuccio.





Rody Bertol

# Tratar de ser original

Luego de estrenar **Lo mismo que el café**, una performance inédita para la ciudad, el director y creador del grupo Rosario Imagina, Rody Bertol, retorna al teatro político con una nueva versión de **¿Quién quiere patear el tacho?**, obra creada por el grupo Discepolín en la década del 80.

JULIO CEJAS / desde Rosario

Los comienzos teatrales de Rody Bertol pueden rastrearse en el año 77, cuando integraba uno de los talleres del mitológico Arteón, fundado por Néstor Zapata, y del cual se desprende, en la década del 80, uno de los grupos contestatarios más importantes en la historia del teatro político rosarino: Discepolín.

En esos años, en colaboración con Armando Durá, Ricardo Otaño y Néstor Zapata, estrenan **¿Quién quiere patear el tacho?**, obra que mostraba la historia de los cartoneros, en los albores de un movimiento que, gracias a la crisis económica, creció asentándose definitivamente en estos años.

«Nosotros —comenta Bertol— estábamos buscando personajes y se nos ocurrió pensar en los cartoneros, que en aquel entonces no eran un fenómeno como el de ahora. Nos hicimos amigos de unos cartoneros del barrio Las Flores, en la zona Sur de Rosario, empezamos con las entrevistas, el trabajo de campo, algunas semanas salíamos a cirujear con ellos. Una noche nos juntamos, empezamos a improvisar y al final quedó la estructura base, en varios meses la afinamos y la terminamos de escribir. Con el paso del tiempo se fue convirtiendo en una experiencia emblemática dentro del teatro político social de Rosario».

**- Además de la vigencia del tema, ¿qué otras razones llevaron a reciclar esta obra?**

- Debe ser por ese dicho que afirma que «tratar de ser original es volver al origen». A fines de 2001, buscando algo, después de haber terminado la primera etapa de la temporada con **Mateo, Cerca y Exiliados**, con todo este auge de la problemática de la basura, alguien me planteó por qué no volver a hacer **¿Quién quiere patear el tacho?**

Un día, buscando algo en mi biblioteca encuentro, en un libro de filosofía, una foto de esta obra —empezaron a aparecer esas señales— y entonces me puse a leerla. Me di cuenta que esos personajes ya no existían, que estábamos en otro país. Sin embargo, con un grupo de actores jóvenes muy bien formados como Federico Tomé, Sebastián Martínez, Miguel Bosco y Flavia Laveggi, con la supervisión actuarial de Claudia Cantero, nos pusimos a hacer una reescritura de aquella versión de 1980. Realizamos un nuevo trabajo de campo, esta vez costó más, ahora es mucho más difícil acceder a ciertas zonas de nuestra ciudad, y después empezamos a trabajar con el original construyendo una nueva historia.

**- ¿Qué cosas se mantienen de la versión original y cuáles se modificaron a partir de esta nueva etapa?**

- La obra se divide en tres actos, hay una parte que conserva situaciones de la primera versión y pasado el primer acto ya es una historia totalmente nueva que ahonda en circunstancias más trágicas. Podríamos considerarla



# Una tribuna... es volver al origen

una obra tragicómica, tiene mucho de grotesco. Esta vez, además, incorporamos la poesía del indio Solari, por eso decimos que es una obra *ricotera*, trabajamos a partir del tema *Ji-Ji-Ji* de Los Redonditos de Ricota. A partir de ahí buceamos en toda su poesía, ojalá se nos halla contagiado algo del maestro.

## EL MUNDO DE LOS CARTONEROS

A la hora de evaluar los cambios producidos en la sociedad argentina de los últimos años, Rody Bertol explica que hoy el *negocio* de la basura es muy distinto al de los años 80. «Actualmente son miles los compatriotas que están desocupados y salen a tratar de juntar algún cartón, algún vidrio, que les permita pasar el día. Es muy complejo el tema de las zonas en las que se ubican. Hay mayoristas y recicladores y se organizan y toman determinados barrios y no dejan que otras personas entren en el *negocio*. Comprobamos que hasta en este estrato tan bajo en la escala social se ve lo mismo que en cualquier otro, asoma cierta estructura mafiosa que tiene la Argentina».

Como ejemplo de la seriedad con la que fue encarado el proyecto, se experimentó directamente en algunos barrios y ya está previsto el armado de un circuito a partir de centros comunitarios, organizaciones de desocupados, parroquias y villas de Rosario, para después girar hacia el interior de la provincia y el resto del país.

Uno de los aspectos fundamentales del reciclado de esta obra a partir de un texto de los años 80, abre el interrogante acerca del problema de la dramaturgia. «Todo texto remite a otro lugar —dice Rody Bertol—, se trata de dar forma a eso que parece informe cuando lees un texto, en definitiva es tratar de llenar ese escenario que es un espacio vacío, lleno de por venir y no porque la obra tenga porvenir. El hecho de haber trabajado anteriormente con autores tan impresionantes como Discépolo o Strindberg, nos dio como un empuje para trabajar un universo poético que nos costaba porque era tan cercano. Salíamos de ensayar y nos encontrábamos con estos personajes que estaban en la puerta de la sala juntando cartones. Nos ha costado lograr una síntesis, tratar de que los textos no fueran tan discursivos, que no estuvieran tan alejados de la situación que nosotros queríamos plantear y al mismo tiempo no descuidar la poética en el texto. Esto nos llevó a trabajar sobre el lunfardo actual, escuchar a los personajes reales, encontrar giros, frases, después recién meterlas en la situación. Al principio parecían valores escindidos, situaciones que nos gustaban pero lo que aparecía como habla de los personajes no nos enganchaba, hasta que finalmente se logró una buena síntesis».

Ante la aparente resurrección de un teatro político en la Argentina, Bertol se pregunta si esto no estaría ligado más que «a una toma de conciencia, a una necesidad imperiosa que tiene alguna gente de teatro de poder salir de un muy cerrado circuito de público».

«Creo —agrega— que en parte lo hemos hecho para volver a comunicarnos con un sector de la población con la que hace muchos años no tenemos contacto. Todo ese sector no va ni de casualidad a ver una obra de teatro. No sería más que un aporte para que el teatro también pueda pensarse de otra manera, con otros vínculos en tiempos como éstos».

Para explicar este fenómeno, Bertol retoma las palabras del maestro Alberto Ure: «El teatro lo hace la gente que hace teatro primero, la gente que ve teatro y la gente que no ve teatro». «Ésas son las tres patas —afirma el director—, uno termina haciendo un determinado teatro porque sabe que sólo ese sector de público lo va a ver, cuando uno puede empezar a plantearse otro sector de público y ampliarlo, empiezan los cambios, otras posibilidades de experimentación en lo estético y otras búsquedas temáticas. Insisto en que más que por una cuestión de conciencia, por un agotamiento, se trata de abrir grietas, encontrar fisuras, para que una obra no sólo pueda tener una temporada en sala, sino también una temporada en circuitos de centros comunitarios y la posibilidad de poder salir de gira».

Como los tiempos han cambiado y este nuevo teatro político ya no puede ser el mismo: «Nosotros —afirma el director de *La sonata de fantasmas*— venimos de hacer Strindberg, de hacer Discépolo, autores que también nos posibilitaron estudiar un marco social muy fuerte. Hemos trabajado mucho con esos autores y al enfrentarnos ante esta nueva versión de *¿Quién quiere patear el tacho?*, algo de ellos nos debe haber quedado. También nos ayudó mucho la corriente cinematográfica que se viene gestando en el país desde hace más o menos diez años. Así nos damos cuenta de que quizás este nuevo teatro político-social, no sea el que nosotros hacíamos en los años 70 y 80, no tiene grados tan panfletarios, no tiene líneas discursivas con un tono de plantear la verdad de uno y propender a que el otro tome conciencia, sino que permite trabajar con la fantasía, el absurdo, el grotesco, testimoniar una realidad. El teatro político hoy posee estos rasgos, y no el grado discursivo político que tenía en los 70, porque nosotros también tenemos un discurso ambivalente, no sabemos dónde está la verdad en este momento, tampoco tenemos utopías muy precisas con respecto a cuestiones partidarias o de banderas, no poseemos referentes y eso se traduce en las obras».

## LAS NUEVAS GENERACIONES

Ante el desafío que implica para las nuevas generaciones del teatro local asumir un compromiso con los nuevos tiempos, Rody Bertol cree que será un proceso lento porque «en la década del 80 había una concepción más fuerte en relación con la cuestión de los trabajadores del teatro, de la lucha por la profesionalización, que creo que en algún lugar persiste, no por una cuestión de conciencia sino también por una cuestión de la necesidad y la crudeza de algunos territorios. Creo que va a llevar tiempo porque ha existido más de una década de crisis en la participación. El teatro de Rosario se ha pedagogizado, ha estado haciendo un esfuerzo para entrar en lo académico y ha perdido, con una herida muy fuerte, la cuestión de su rasgo contestatario. Y si el teatro pierde su capacidad de ser algo contestatario, lacerante, provocador, escandaloso, pierde una parte muy importante de su función. Siento que va a resultar complejo revertir esto desde las nuevas concepciones técnicas y estéticas en las que estamos. Quizás hoy sea un compromiso para toda mi generación pasar la posta como a mí me la pasó la generación del 70, en términos de una concepción más comprometida del teatro».

A la hora de hacer un balance de los logros y las carencias del teatro rosarino, Bertol plantea el tema de la continuidad como uno de los grandes déficit de la producción local: «No cabe duda que el teatro de Rosario tiene muy buen nivel, buenos actores, directores, iluminadores, vestuaristas, está rodeado por una camada generacional joven e intermedia de buena formación, lo que nos está faltando es, por un lado, la continuidad en las búsquedas y, por otro, la posibilidad de que vayamos ampliando el público y buscando nuevas fronteras. Y nos falta un estadio intermedio en el que tres o cuatro grupos podamos darnos una programación en conjunto, algún tipo de laboratorio. Hay que salir de la célula creativa, tratar espacios de producción, tomar una sala, hacer una programación anual, tomar una zona del país y hacer una red de intercambios. Tenemos la unidad mínima que es el grupo, la unidad en la que nos sentimos como el Instituto Nacional del Teatro o las Coordinadoras de Teatro, pero no podemos seguir siendo una sumatoria de estrategias atomizadas. Somos una marea de átomos, cada uno con su estrategia, con su volante, con su afiche, con su público y no generamos esos espacios intermedios entre los que se quieren agrupar.

Después del reestreno de *¿Quién quiere patear el tacho?*, Rody Bertol nos deja una última reflexión: «A pesar de lo efímero y errante de este arte del que no te queda más que un afiche o una foto en un libro, sigo estando agradecido, porque los mejores tipos y las mejores cosas que encontré en mi vida, los encontré en el teatro.»

# Crear realidades más intensas

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

*Entre las expresiones dramáticas, ligadas con el teatro político, que en esta temporada se ofrecieron en Buenos Aires se destacó «Unidad Básica», con dirección de Pompeyo Audivert. El espectáculo, con mucho desenfado y una profunda teatralidad, aportó una muy inquietante mirada sobre el peronismo.*

EDITH SCHER / desde Capital Federal

**-¿Existe una categoría llamada teatro político o esta designación es una limitación?**

-Existió en otra época y hoy sería una limitación utilizarla. En realidad, siempre lo fue, porque esa denominación expresa una mirada obsesiva sobre la palabra, como si las herramientas del teatro fueran solamente las discursivas, e implica apartar de la discusión todo aquello que remita a los procedimientos poetizantes, que se relacionan con el cruce de otras categorías formales que están en juego en el teatro y que no solamente tienen que ver con lo que el discurso baja como línea de crítica. En ese sentido, creo que siempre que uno se refiere al teatro político, tiene la sensación de no estar hablando de teatro, sino de uno de los elementos que lo constituyen.

**-¿Es posible hablar de una reflexión política que tenga en cuenta este punto de partida, es decir, el trabajo sobre la forma?**

-He ahí la cuestión política, en las estrategias poetizantes. La mirada política personal no se tiene que traducir directamente a la escena, sino que debe atravesar una suerte de traducción poética. Es necesario operar en otros niveles, para que esa mirada funcione como telón de fondo. Si no aparecen transformaciones en el pase de una cosa a la otra, lo que hay es un teatro representativo, que imita la realidad y se maneja en sus mismos niveles, como ocurre con la escena naturalista, que intenta aportar significados anticapitalistas, y extrañamente se vuelve un teatro burgués, aunque critique al sistema. El teatro político es limitado, si se lo piensa en este sentido. Pero si se lo desplaza a lo poético y se considera lo profundamente política que puede ser una maniobra formal, comenzamos a hablar de una política teatral vinculada a lo artístico. No se trata del qué sino del cómo. Ahí está la única movida política. Una obra representativa que surge de un plano de realidad y lo imita, por más que critique al sistema, es un teatro capturado, porque se conforma con la realidad, en tanto no la objeta en su forma de ser con las herramientas que tiene, como el cuerpo del actor, la alteración del tiempo y del espacio o las formas de asociación de la palabra. Lo que cuestiona al poder es la maniobra poetizante, no la representativa.

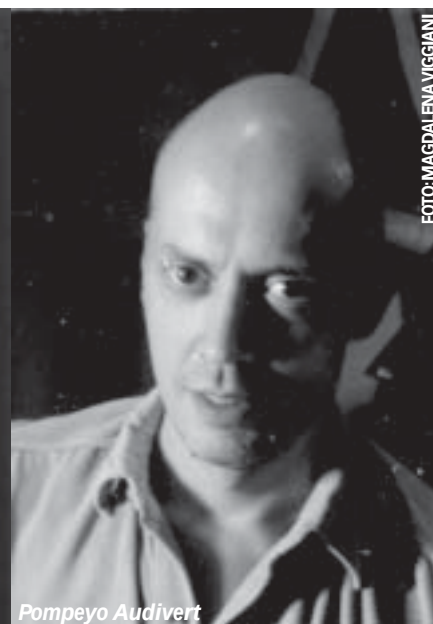
**-En los '90 hubo muchos espectáculos que no buscaban ser leídos políticamente (dicho en aquel momento por sus propios hacedores), y que sin embargo, admitían ser mirados de esa manera. Pareciera que el contexto actual sí habilita esa lectura. Lo político, entonces, ¿está en el objeto artístico, en la lectura, en la época?**

-Hubo marcos históricos que volvieron más o menos hostil una lectura política, según la clase media estuviera más a la derecha o a la izquierda. Creo que cada vez, fruto del desgaste de todas las idas y vueltas, es más sencillo observar que lo político es la maniobra poetizante, el trabajo de las formas y que lo otro queda capturado, en tanto





Escena de «Unidad Básica»



Pompeyo Audvert

FOTO: MAGDALENA VEGGIANI

cede a la suposición representativa del plano del que surge y no hace ninguna subversión de ese plano. La época siempre es política, pero en algunos momentos, como el de la caída de la Rúa o aquél de la vuelta de Perón, cuando la clase media fluctúa hacia la izquierda, porque la sociedad en general oscila hacia allí, se produce una expectativa más ideológica en el espectador, en la realidad misma. Los artistas ceden a veces ante esas tentaciones y caen en grandes simplificaciones. Son momentos muy peligrosos para el arte, en tanto propician el deseo de dirigirse a maniobras muy representativas que sólo quieran ser portavoces de un discurso que está dando vueltas, cuando, en realidad, lo que siempre habría que cuidar es la autonomía poética del arte. A veces, cuando la realidad se vuelve más interesante, peligran esas posiciones. Creo que esa captura tiene mucho que ver con ciertas tendencias de la inteligencia que analiza ese arte, que circulan muy inconscientemente y terminan caracterizando las cosas de una manera muy aparente.

**-Insisto: en los 90 El Periférico de Objetos, por poner un caso, hacía un trabajo muy audaz sobre la forma. Pero cuando uno quería leer políticamente *El hombre de arena*, por ejemplo, sus integrantes no registraban una posible mirada política de su espectáculo. Era un momento en el que la realidad menemista era sumamente neutralizadora.**

-Es un buen ejemplo, porque tal vez haya sido una de las producciones más ideológicamente comprometidas con el camino y con la época, en el sentido de que iba por un lugar completamente distinto al de otros, más allá de que sus hacedores fueran conscientes de que eso era así. En términos teatrales, era lo más político que pasaba. En plena época menemista, la aparición de esas propuestas generaba conmoción, justamente porque no era evidente. Si los muñequitos de *El hombre de arena* hubiesen sacado una bandera roja, el espectáculo se hubiera convertido en un bochorno. Es que lo revolucionario es lo poético. Lo único que pone en peligro las nociones de realidad aparente es la visión poetizante, y cuanto más a fondo esté operando esa visión, con sus materiales, más profunda va a ser la conmoción, ya no sólo artística, sino política del espectador, que quedará sacudido por el grado de relativización al que ha sido llevada la realidad a la que cree pertenecer. Eso es muy político, es lo más fuerte que puede hacer el arte: desenmascarar la realidad como una apariencia y crear realidades mucho más intensas, potentes y, a la vez, extrañamente familiares, como si hubiera con ellas un parentesco ontológico.

**-El arte popular, un mural de Diego Rivera, por ejemplo, ¿es un arte capturado?**

-Sí. Me parece una simplificación. No sé si específicamente en el caso de Diego Rivera, porque él practicó una revuelta de las formas, a pesar de que se acercó a lo tradicional. Lo mismo diría de Picasso y su *Guernica*.

Fueron artistas que revolucionaron las formas y que se acercaron mucho a su época. Pero, en general no ocurre esto. El arte popular suele ser no sólo una pérdida de tiempo, sino un atraso.

## ESPACIO DE INVESTIGACIÓN

**-¿Cómo se puede conciliar (si es que hay que conciliar) un teatro de experimentación, en el que lo poetizante aparezca como un elemento fuertemente político, con una realidad bastante evidente, que es la reticencia de mucha gente a entregarse a ver cierto tipo de teatro que no reproduce los sistemas de representación tradicionales?**

-En cuanto a la llegada de los espectáculos que hago, no creo que el público, que es heterogéneo, no los disfrute. No se trata de que el enfoque poetizante no sea *pregnante*, sino todo lo contrario. Lo que ocurre es que estas modalidades de investigación se producen por fuera de los sistemas masivos, para poder proteger su independencia estética y no quedar capturadas ni insertas en marcos que implican, por ejemplo, tener que estrenar con sólo dos meses de ensayo y otras cuestiones que se empiezan a cruzar y que nada tienen que ver con este tipo de investigación. Por lo tanto, se hace imprescindible generar la autonomía poética de la experiencia. Pero esto no quiere decir que los espectáculos sean herméticos. Es cierto que hay formas de aparentar que se está ejecutando una maniobra poetizante y no estar haciéndolo. El territorio de enrarecimiento no implica la producción de una investigación. Hay teatros que se miran el ombligo, que no están atravesados por el grito que ocurre todo el tiempo en la realidad, que corre por atrás de las cabezas, se filtra en las producciones artísticas y les da su fuerza.

**-En esta descripción ¿qué lugar ocupan los géneros? ¿Creés que están muertos definitivamente o que dialogan con el presente?**

-Son fragmentos de un estallido histórico que todavía se sigue produciendo. Operan en los nuevos y provisorios lenguajes, como materia. Pero lo que no está en uso son las líneas de acción de esa materia, que antes eran tan definibles, al punto de constituir lo que fue nuestro teatro nacional con todos sus mandatos. Quiero decir, están presentes, pero no en el orden en que nacieron ni en el que encontraron su plenitud en una época, sino que están mezclados y desordenados. Y lo que pasa ahora es muy interesante, porque se han caído tantas estanterías, que en términos artísticos nadie puede intentar imponer ninguna línea. Ni siquiera lo hacen los conservatorios, que ya no les imparten a los alumnos una única propuesta. Esto permite que las maniobras que van por fuera sean las generales de la ley, en un campo de libertad que a veces hace aparecer expresiones muy interesantes. Es más fácil que hoy aparezcan artistas singulares que antes no hubieran aparecido, por estar encorsetados en los *ismos* (naturalismo, costumbrismo, etcétera).

**-¿Qué fue lo que en algún momento te llevó a trabajar la relación entre teatro e historia?**

-Hace algunos años hicimos una investigación sobre los tiempos de Rosas y todos los caudillos, sobre las guerras intestinas, que eran elementos cercanos, con un hondo dramatismo, que tenían relaciones directas con la situación del momento que estábamos viviendo, que era la época anterior a la Rúa, ese período tan cargado políticamente. Nos parecía que era bueno irnos para atrás y distanciarnos de lo real, para poder hablar de una forma distinta y más a fondo. Investigamos mucho para la improvisación. Terminó siendo un espectáculo que se llamó *Carne Patria*. Tuvo mucho que ver con la condensación de todas esas lecturas.

**-La improvisación es, en tu búsqueda, una maniobra poetizante y por lo tanto política. ¿Cuáles fueron los puntos de partida de las improvisaciones de *Unidad Básica*, y cómo apareció en el trabajo el tema del peronismo? ¿De la improvisación, de una sugerencia tuya?**

-*Unidad Básica* no empezó siendo una obra sobre el peronismo. Se trataba de la experimentación sobre ciertos procedimientos formales relacionados con la asociación del discurso, del cuerpo. Una actriz y un actor hablaban al mismo tiempo. En esa simultaneidad, a veces hablaban entre ellos y otras lo hacían sin escucharse. Eso producía muchas significaciones extrañas vinculadas a la relación de pareja, a la sensación de estar perdidos, etcétera. Un día empezó a aparecer la cuestión del peronismo y comenzó a copar los ensayos. Lo instalamos como tema y lo profundizamos con lecturas. Los procedimientos iniciales dejaron de ser el objetivo central y se transformaron en el medio para entrar en relación con el tema. Al poco tiempo los actores abandonaron aquello de hablar al mismo tiempo, porque la improvisación dio paso a otros descubrimientos. Así fuimos dejando que los accidentes artísticos dieran una dirección al trabajo. La puesta en escena dio un orden y una relación al material.

**-¿La improvisación es lo que hoy más te atrae como búsqueda?**

-Sí. Me interesa la experiencia de la experimentación viva, que es lo que hacemos en *Lomorto*, es decir, aquella que no pretende derivar en una obra, sino ser ella misma la obra, sus procedimientos. Las reglas que la rigen, en la medida en que se repiten siempre, nos permiten decir que son la obra. Lo que más nos atrae es el avance de esas reglas, su forma de cruce en cada función y el surgimiento de nuevos mecanismos o máquinas formales para la improvisación. En este momento estamos investigando muy intensamente sobre la improvisación de una sola persona, es decir, la máquina individual. Siento que el trabajo avanza mucho más por allí, que por el lado de la estabilización. Lo mejor es mantener esa inestabilidad, que genera en el actor una vitalidad extrema.

# Una nueva generación, un

En las últimas temporadas el director porteño **Ciro Zorzoli**, junto a su grupo *La fronda*, viene presentando una serie de trabajos en los que se destaca lo social y político. «No sé por dónde pasa el compromiso político —dice el creador de **Living**, **último paisaje** y **Ars higiénica**, entre otros—. Siento que hago algo en relación con ese tema, pero también siento que ese hacer es algo egoísta porque parto de mis propias necesidades».



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Ciro Zorzoli



Escenas de «Ars Higiénica»

## ALEJANDRO CRUZ / desde Capital Federal

Para otras generaciones de teatristas hacer un teatro comprometido con un modelo de hombre nuevo, hasta podía tener relaciones con las estructuras de los partidos de izquierda. Desmantelados esos aparatos, los noventa impuso otro tipo de teatro político tanto en el diseño de producción como en lo que se refiere al lenguaje estético. Para algunos, ganó en sutilezas. Según otros, decididamente, las obras de la mayoría de los nuevos dramaturgos dan cuenta de la despolitización (?) de las nuevas generaciones que parecen que andan por esta Argentina como si nada les llegara o los afectara.

Sin embargo, durante la década pasada y en los años de este nuevo milenio se han presentado obras que decididamente revisaron la historia argentina en piezas de un fuerte contenido político y con lenguaje de avanzada. **Living**, **último paisaje** (estrenada en 1999 en El callejón) es una de ellas. En el trabajo del director Ciro Zorzoli y su grupo *La fronda* hubo una decisión política y estética al fusionar el glamour de las películas de la década del cincuenta con un crudo realismo vecino al de algunos trabajos de Eduardo Pavlovsky.

«El plan era —explica el responsable de ese cruce verdaderamente inquietante— hacer una comedia que se desarma porque hay algo que comienza a atentar contra ella. Creo que hay una tendencia a embarcarse en comedias sin que uno tome noción de que eso está ocultando otra cosa. Lo que también ocurre es que uno a veces elige no ver eso otro, elige hacer una especie de recorte de la realidad. Es como decir 'vivimos en una ciudad en la que hay secuestros a cada rato', eso es un recorte. Con el cruce de elementos suficientemente contrastantes, en **Living...** se podían ver hechos violentos sin mostrarlos».

Para Ciro Zorzoli, lo violento era mostrar una comedia que se degradaba por algo que parecía invisible. Invisible o en el umbral de lo invisible. Se podría acotar que a medida que transcurría el espectáculo esa frontera se tornaba molesta, violenta, casi incómoda. Por ejemplo, uno de los personajes apenas decía que había perdido una uña del dedo. O sea, apenas había un indicio de algo terrible que no se explicitaba. «Es que hay situaciones violentas —dice el director— que casi son irrepresentables. O que, de hacerlo, sería algo casi obsceno si se lo pretende poner en escena. Por eso en **Living...** la idea era generar vacío, generar la sensación de algo que se intuía como peligroso pero que no



# nuevo lenguaje



Escenas de «Ars higiénica»

se veía. Eso es más potente, y mucho más si ponés la acción en un paradigma de la Argentina potencia como fue la década del cincuenta».

Aclaremos la cosa. Para la construcción dramática de la obra, el talentoso (talentoso, sí, a secas. Y habría que agregar que Ciro Zorzoli es un trabajador del teatro alternativo, un cultor del perfil bajo y un ser despojado de toda pose *alternativa*), se había valido de fragmentos de los noticieros de **Sucesos Argentinos** que anunciaban la llegada de Gina Lollobrigida a Chapadmalal o las actividades de la Fundación Eva Perón, mechados con comunicados de la Junta Militar setentista dando cuenta de bajas o subversivos muertos en acción, textos de la Campaña del Desierto o información de la matanza de Ezeiza en el 74. Así, como si fueran voces sueltas, partes de un rompecabezas esquizofrénico, brutal, despiadado. Y en el medio de esos fragmentos: la risa. Esa risa que tanto nos provocaban las películas de oro del cine nacional, que reprodujeron la misma risa que aplicó la industria hollywoodense para zafar de la crisis económica norteamericana después de la guerra. Una risa casi hiriente, socarrona, si tomamos en cuenta que se estaban revisando las páginas más violentas de la historia nacional. «Esa risa que servía como una fórmula de camuflaje para crear una ficción», según palabras del creador.

Con esos elementos en juego, se armaba un trabajo de enorme riqueza en su lenguaje y de una inteligentísima lectura sobre la historia de nuestro país. Una lectura hecha por alguien que no apela a las banderas políticas, que no hace uso de palabras que suenan en mayúsculas. Nada de eso. Si hasta en un reportaje publicado en el diario *La Nación*, Zorzoli declaraba: «**Living...** también es producto de mi confusión general. Ni siquiera sé qué está bien y qué está mal. Vivo cerca del Congreso, al lado de la sede de HIJOS. Todos los días pasan manifestaciones por la puerta de mi casa. Sin embargo, a veces elijo no escuchar y me refugio en mi propio living». Y en su living, prendía la tele para ver lo que pasaba afuera, por la narices de su propia casa.

## COSTUMBRES ARGENTINAS

El mecanismo de lo perverso también aparece en **Ars higiénica**, el último trabajo de Ciro Zorzoli estrenado este año. «Con la diferencia que en **Ars...** hay contacto entre los personajes y en **Living...** nadie se tocaba. De todos modos, en **Ars...** todo el tiempo hay un juego que impone observar

y hacerse observar y el espacio de lo privado está cercenado», destaca el creador.

En esa obra, que tanto fascinó a los programadores internacionales que asistieron a la última edición del Festival Internacional de Buenos Aires, ni en lo más privado había lugar para lo privado. Tanto es así que en el *Manual de urbanidad y buenas maneras*, de Manuel Antonio Carreño (editado en 1853 y que sirvió de sustento para el armado de esta obra), hasta el particular autor intenta ordenar los sueños. «Sólo entre personas que se tratan con confianza puede ser tolerable el acto de cruzar las piernas», indica en sus páginas este libro encontrado por casualidad. «Guardémonos de entregarnos nunca al rudo y estéril placer de dormir con exceso», apunta en otro momento. «No reírse en momentos dramáticos», dice uno de los personaje en escena. «No ofrecer la espalda al espectador al que se le pide permiso para poder sentarse en las butacas que están a la derecha de la persona sentada», acota otra.

«Esa obra —explica Ciro, creador también de **A un beso de distancia** (2000)—, da cuenta de un tipo de pensamiento que sostiene que es necesario limar la diferencia para poder pertenecer. Un tipo de pensamiento en el que lo diferente no existe. Esto es algo que sucedía con los inmigrantes de principios del siglo pasado que, para poder ser asimilados debían limar sus acentos, cambiar sus apellidos, borrar los rasgos de orígenes. La sociedad actual se construyó a partir de esos principios y habría que ver hasta qué punto eso tiene que ver con nuestro ser nacional».

Hablar del ser nacional parece una expresión bastardeada. De todos modos, en el discurso de Zorzoli no hay rasgos de palabras dichas. «La otra vez trataba de pensar el motivo por el cual mis tres últimos trabajos tienen que ver con lo social, y llegué a la conclusión de que por tratarse de un grupo numeroso nosotros mismos armamos una especie de microsociedad. De todos modos, hay algo cierto, no me propuse hablar de determinados temas. A lo sumo, en **Living...** sí quise hablar de la violencia histórica en la Argentina y en los otros dos se dio lo social casi sin buscarlo, casi como una consecuencia. En realidad nunca sé cuán directa es la relación que entabla uno con la realidad».

No lo sabe, y el sincerarse convierte su discurso escénico en trabajos de un fuerte contenido social y político.

## CONTAR LA REALIDAD DESDE OTRO LUGAR

«No sé por dónde pasa el compromiso político. Siento que hago algo en relación con ese tema pero también siento que ese hacer es algo egoísta porque parto de mis propias necesidades. Cuando hice **Ars higiénica** apenas había pasado la crisis de 2001 y con el grupo comenzamos a trabajar sobre cuestiones que tenían que ver con las buenas maneras, con la forma de evitar lo sucio tomando en cuenta las conductas, la forma de moverse. En medio de los ensayos, veíamos en la tele cómo se relacionaba un foco de pobreza con un foco de suciedad para llegar a hablar de un foco de violencia».

La búsqueda de un lenguaje propio también lo obsesiona porque sabe que el espectador va encontrando anticuerpos ante ciertos modos de contar determinadas historias. «A veces terminás adhiriendo a la intención pero no dimensionando las cosas de una forma nueva. Es como si supiéramos de antemano que tanto el creador como el espectador están de acuerdo en que lo que se cuenta es terrible, pero eso que se cuenta no se dimensiona como terrible. Es que el realismo más bruto al principio puede ser que te conmueva, pero después ya no».

**-Hasta puede suceder que veas un trabajo políticamente correcto pero con un lenguaje tan gastado que, en términos estéticos, es un tanto reaccionario.**

—Puede ser... (se ríe). El punto es saber cómo podés contar lo mismo desde otro lugar. Hay que romper con ciertos pactos tácitos. Cuando surgió el juego de contraposición de **Living...** me pareció muy violento. Y si lo era para mí, sentí que había que ir por ese lado. Ahora lo puedo explicar más claramente, pero en su momento estaba a ciegas.

## QUIÉN ES CIRO

Ciro Zorzoli es director y actor (como intérprete se destacó en piezas de Guillermo Heras y Javier Margulis). Desde hace 10 años trabaja como docente en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Su labor comenzó con **Salsipuedes** (1996), pieza que fue ganadora de la última Bienal de Arte Joven y que contaba con la actuación de José María Muscari. Luego de este trabajo realizó **Acto de ponzoña**.

El estreno de **Living, último paisaje** fue su carta de presentación ante el mapa de la escena alternativa.

Un año después presentó **A un beso de distancia**, en el cual analizaba las conductas de los jóvenes en pleno coqueteo histórico de los noventa. A partir de la repercusión que obtuvo con esos trabajos, fue convocado por el Instituto Goethe para presentar un trabajo dentro del programa **4x4** en el cual diversos directores trabajan con nuevos textos germanos. En esa oportunidad, Ciro realizó un interesantísimo espectáculo junto a la iluminadora Eli Sirlin que se convirtió en una de las entregas más interesantes de la versión 2002 de ese ciclo de semimontados. En 2003, participó como artista invitado del Kunsten Festival des Arts, encuentro escénico que todos los años se realiza en Bélgica.

Esa misma temporada estrenó **Ars higiénica**, que continuará en 2004, y que fue invitado a participar del Festival Teatro a 1000 que se realiza en Santiago de Chile.

# La evolución de la especie

*En Mendoza, el teatro político ha cambiado sus derroteros formales. Los '70 fueron, en la provincia, los tiempos de la escena revolucionaria. El tercer milenio, por el contrario, encuentra al teatro de la región consustanciado con la fisonomía del nuevo espacio público. La obra **El animal que faltaba**, del elenco Las Sillas, se hace carne de esta nueva forma de resistencia ideológica.*



PATRICIA SLUKICH / desde Mendoza

Uno de los grandes cambios que ha traído consigo la denominada posmodernidad, y las sociedades massmediatizadas que de ella se nutren, es el descentramiento que ha sufrido el espacio público y las formas tradicionales de representación política. Este desplazamiento está estrechamente ligado al abandono de los relatos de legitimación social, sustentados en las nociones de razón y progreso que anidaban en la modernidad. “Antes se era de izquierdas o de derechas. Ahora se es ecologista, defensor de los derechos humanos, militante de juntas vecinales y locales, punkero, rapper, new age, skinheads o, simplemente, un desencantado”<sup>(1)</sup>.

El “antes” al que alude la cita remite a las décadas anteriores a los años '90, en que la política tenía su sede en la plaza: lugar de encuentro y de fijación de pactos sociales entre representantes y ciudadanos. Hoy, los procesos de espectacularización y massmediatización han trasladado el debate público a las plateas televisivas, y los individuos buscan en las minorías la representación que los partidos políticos ya no pueden encarnar. Los modos de participación ciudadana, y sus producciones simbólicas, han virado decididamente hacia otros horizontes, pues no sólo ha cambiado la relación con la política, los partidos y el Estado, sino también la manera de percibir a los otros y a nosotros mismos, la manera de mirar el “colectivo social”.

Tales transformaciones, que muchos investigadores apuntan como un corrimiento “de la plaza a la platea” (María Cristina Matta), tienen su correlato en las expresiones culturales que construyen la identidad del tejido social, entre ellas, el teatro.

Estas marcas fisonómicas propias de la posmodernidad no excluyen a las regiones del interior del país. Así, Mendoza, provincia fuertemente conservadora y arraigada a las tradiciones populares (de las que la Fiesta Nacional de la Vendimia es su máximo símbolo), evidencia un fuerte y prolífico lazo con la producción teatral independiente, que también ha sufrido las transformaciones que trae consigo la globalización. Algunas expresiones, como las murgas y el teatro popular, se acrecientan notablemente (síntomas de la necesidad de espejar la crisis). Pero también, y como marca más llamativa, durante este año una experiencia,

ideada por el grupo Las Sillas, viene a corroborar esta variación de la mirada y de los discursos a la hora de establecer relaciones entre teatro y política.

## NUEVA ESPECIE EN EL ZOO MENDOCINO

Durante este año Gustavo Casanova, uno de los integrantes del elenco Las Sillas, se propuso montar lo que en apariencia constituye una experiencia teatral sin más. El espectáculo se llama **El animal que faltaba** y consiste en una puesta en escena que tiene lugar dentro de una de las jaulas del zoológico mendocino. Pero lo política y humanamente provocador del caso no es el espacio físico elegido para la representación, sino cómo la obra misma se ofrece al espectador.

Casanova (autor y director de la propuesta) desde hace mucho tiempo viene rumiando una hipótesis: “Qué pasaría si un día me encuentro contemplando a un ser humano —especula—, como cualquiera de nosotros, dentro de una jaula”. Decidido a no darle más vueltas a la idea y pasar a la fase de experimentación, el director y un grupo de actores de Las Sillas dieron rienda suelta a sus intenciones y le acercaron la propuesta al director del Zoológico. El funcionario dio el visto bueno y, desde hace varios meses, los artistas encontraron su espacio en la jaula del oso Baribal. En tren de dilucidar las intenciones del grupo, le preguntamos a Casanova qué tiene de interesante esta idea, más allá de su obvio efectismo. Y él respondió: “Cuando empecé a planteármela me invadían imágenes por demás provocadoras, que me hacían reflexionar inmediatamente sobre nuestra condición humana. Y, por otro lado, no me parecía algo tan descabellado, sino más bien, un espejo de muchas situaciones. Desde siglos atrás, el hombre se ha creído el rey de la creación y ha hecho de la razón un elemento diferenciador, pero a la vez de dominación. Tal vez por eso mismo hoy, muchas especies han desaparecido de la faz de la tierra al igual que su hábitat.

### -¿Hacia ese terreno apunta la reflexión?

- Apunta a que deberíamos empezar a considerar que precisamente esta superioridad nos adjudica también una gran responsabilidad, la de cuidar este mundo con todo lo que en él habita. Ojalá que **El animal que faltaba** sirva para pensar acerca de ese mundo mejor, que todos queremos construir.

Esta intención de trasladar al público hacia el terreno de la reflexión, respecto de la dominación y el ejercicio del poder del hombre, adopta una forma curiosa. A la entrada del zoo una guía espera a los espectadores para conducirlos hacia la jaula/escenario. Durante el trayecto, la actriz va describiendo a sus acompañantes características y hábitos de las especies que se encuentran en cada uno de los habitáculos. Al momento de arribar a la jaula en cuestión (en la que, a tono con el resto de las que la rodean, se exhibe un cartel indicador de las características de la especie humana), se inicia la representación (que incluye un rap, cantado y bailado por los actores): los personajes interpretan un texto (fuertemente denotativo, explícito, con algunas pinceladas de realismo y otras de grotesco) en el que el nudo de la acción se asienta en el tema de la violencia inherente al hombre, sus prácticas predatorias, y las marcadas conductas individualistas y destructivas que conllevan a la fragmentación social.

## UNA EXPERIENCIA DE DOBLE FAZ

Podríamos decir que **El animal que faltaba** presenta dos momentos diferentes en los que el discurso político interpela al espectador: uno trazado en el instante de la representación, en el que el público puede elegir la participación activa o simplemente el visionado del espectáculo; otro en el que los paseantes se ven sorprendidos por un hecho irracional y desestructurante (encontrar hombres encerrados en una jaula destinada a otros animales) y desconoce el contexto de tal situación (que se trata de un espectáculo teatral).

En el momento de la representación, pese a la contundencia de la imagen que como correlato lógico debería provocar el choque emocional, la cuarta pared se yergue con fuerza como un velo denso, condensador de significaciones altamente políticas, que impide conectar el probable impacto con lo que efectivamente sucede entre la improvisada platea (ésta no se muestra sorprendida, sino por el contrario, dispuesta al juego teatral). De este modo, lo discursivo es aprehendido por los carriles habituales de la comunicación: la obra elabora un mensaje que, puesto en contexto, es recibido (con más o menos empatía) por la platea.





Escenas de «El Animal que faltaba»



En apariencia, lo que explica la distancia emocional del público, es que la “violencia simbólica” que representa el verse reflejado a sí mismo dentro de una jaula, se desactiva por la decisión del espectador de instalarse en el tibio y amable colchón de la convención teatral (un recurso psíquico comprensible ante la posibilidad de caer en el abismo emocional que supone enfrentarse a la “animalización de la conducta”): la ruptura semiótica es, en este caso, una aventura que entraña un peligro casi insoportable.

La otra instancia discursiva (que se da mucho antes de que el espectáculo se inicie y que se activa comunicacionalmente con los paseantes que recorren el zoo) surge de la propia experiencia, del puro acto de la enunciación, donde la teatralidad no requiere de textos, ni de dispositivo escénico para corporizarse. Basta con la presencia, labrada como enunciado, para impactar con fuerza sobre los espectadores.

Aquí la ruptura semiótica (espacio de relación y encuentro entre platea y escenario) se activa de un modo brutal: quien pasea por el zoológico, no alertado de que en esa jaula se presentará una obra teatral, es sorprendido con un hecho que lo arranca de su mundo privado para sumergirlo en otros posibles (ese otro que se le ofrece como espejo y en el que él, hombre, ha sido rebajado a la categoría de animal).

No es necesario abundar en el impacto que activa esta provocación en el paseante desprevenido: hemos sido testigos de reacciones inimaginables del público casual (un niño que no cesa de preguntarles, a los sujetos cautivos: “¿Por qué te encerraron?”; mientras tanto la madre con voz angustiada, para diluir la tensión del instante, le alcanza un paquete a su hijo y le dice: “Andá, dale una galletita”...; he aquí uno de tantos ejemplos).

Es en este instante, en el que los ojos del hombre-monodetrás-de-la-reja restallan contra los de ese otro que logró sortear los peligros de la evolución, donde esta comunicación se equipara al grito de la plaza, a los picos numéricos de las encuestas políticas. Allí la comunicación invade el territorio con su lógica pulsional y tiende el puente afectivo para que el mensaje arribe a destino desde otra mirada más íntima, más próxima.

## TEATRO Y POLÍTICA, OTRO ABORDAJE

Vemos, así, que la experiencia abordada por este elenco mendocino no es sólo una ocurrencia extravagante, una forma de capturar espectadores esquivos. Se trata del esbozo de una nueva manera de concebir la política en relación con el teatro; una nueva modalidad que apela al compromiso del sujeto a través del discurso que puede surgir de los sentidos, y no de la palabra. Pero, además, este discurso no se formula en colectivo, sino que se lo hace desde el universo íntimo del sujeto, para que sea sometido a la evaluación particular de cada uno de los que presencia el espectáculo. Cabe una cita de Jean-Marc Ferry, a propósito de la delimitación del nuevo espacio público, para afianzar esta hipótesis: “[...] Se escenifican públicamente aspectos de la vida que son a tal punto privados que los que forman el público se cuidarían mucho de abordarlos en el seno mismo de la esfera de la intimidad familiar. [...] Las minorías también pueden sustraerle al espacio público una forma de comunicación política. Lo hacen de un modo deliberado, limitando su comunicación a intercambios de informaciones confidenciales en relación con la política. [...] Semejantes comunicaciones [...] son externas al espacio público político, aunque a veces su contenido sea tan manifiestamente político que actúan de manera directa sobre las decisiones de alto nivel. [...] Por último, especialmente la actual constitución del espacio público contiene un potencial muy innovador, por no decir revolucionario”.<sup>(2)</sup>

Ya no se trata, entonces, de la arenga en el balcón de la plaza ante una multitud fervorosa (idea sobre la que cabalgó el teatro político de los '60 y '70, al menos en Mendoza). En **El animal que faltaba** (entendida como nueva forma de texto político teatral) se instala el encuentro íntimo, el discurso cara a cara; sin altos balcones ni cámaras mediadoras o primerísimos planos. Es el hombre el que le dice al hombre, a través del juego teatral. Y esta desnudez entre sujetos, esta ausencia de mediación material, le imprime al discurso político trazado por Las Sillas una contundencia, una conmoción, que recuerda a aquellas otras que

## LA PALABRA IDEOLÓGICA

En la década del '70, dorados años para el teatro en Mendoza, hubo un movimiento de actores y directores jóvenes (entre los que se cuentan Gladys Ravalle, Cristóbal Arnold, Ernesto Suárez, Maximino Moyano, Rafael Rodríguez, Armando Lucero, Carlos Owens, Elina Alba, Jorge Fornés, Benito Talfitti, Pinty Saba, Estelvio Suárez Arfén, Juan Rossi Vaquie, etcétera) que antepuso la ideología a la estética para entrar en el concierto de la época. Las formas de trazar el nexo entre política y teatro se amoldaron, en aquel entonces, a las que se cultivaban en el gran centro teatral: Buenos Aires. Una marcada afinidad con Brecht —principalmente— y con autores con proposiciones ideológicas explícitas fueron el material dramático que nutrió las tablas por aquellos años. La palabra era la herramienta de ese tiempo en el que el discurso poseía el peso legitimador de los grandes relatos modernos.

supieron albergar las manifestaciones multitudinarias. Sin embargo, entre esta nueva emoción que busca desestructurar para rearmar otra mirada y disparar así la reflexión, y aquella otra experiencia de “afecto colectivo”, se encuentra el abismo febril de la masa. De cara al tercer milenio, el teatro —al menos el de Mendoza— parece haber iniciado el esbozo de una búsqueda de códigos; ésos que antaño tomaron forma a través de la palabra y que hoy se construyen con la pura emoción, con las pulsiones primitivas que dispara la lógica de la comunicación, en contraposición con “el decir” explícito de la información.

(1) Bonilla Vélez, Jorge Iván, García Raya, Eugenia. “Nuevas dinámicas de representación política: movimientos sociales, espacio público y redes de comunicación”. En revista *Diálogos de la Comunicación*; N°42, junio 1995.

(2) Ferry, Jean-Marc. *Las transformaciones de la publicidad política. El nuevo espacio público*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1992, pp. 13/29.

# el cuerpo en escena

MAURICIO TOSSI / desde Tucumán

*Emma: (...) Me perdía... Me iba detrás de los paraguas... y entonces... Tenía que tener alguna marca... no podía pasar por el mundo, escaparme como una sonrisa que se borra de una boca... no podía estar sin marca... (Ríe). Saber quiénes somos, una pequeña marca... (En un alarido desesperado.) ¡Martín!...*

## CUANDO EL SIGNO ES UNA MARCA...

“Saber quiénes somos, una pequeña marca...”, nos dice Griselda Gambaro a través de Emma, uno de los personajes más significativos de su primera etapa dramática y, paralelamente significativo en la historia del teatro tucumano, dado que, la obra **El campo** fue puesta en escena en nuestra provincia en noviembre de 1970, en un contexto de fuertes censuras y en los momentos exactos en que se desarrollaba el llamado Tucumanazo. La particularidad de esta obra no se agota en este referente histórico sino que se nos presenta a modo de un oráculo griego que anuncia una de las más trágicas historias de la provincia y del país, aludo a la instalación del primer centro clandestino de tortura en la Argentina: *La Escuelita*<sup>1</sup>, ubicado en la localidad de Famaillá, a 36 km. de distancia de la ciudad de San Miguel de Tucumán. **El campo** es, entonces, un claro ejemplo del teatro como un espacio en el que se ensayan posibles relaciones sociales; un espacio de tensión entre pasado, presente y futuro; un espacio que socava en la arquitectura de nuestra contradictoria cultura.

Por otro lado, proponemos —a modo de introducción— la textualidad de la obra **El Campo** como atisbo de lo que será luego una constante en el teatro argentino, las inscripciones de lo político en los cuerpos, vale decir, el artefacto escénico juega como un *diente* más de la mandíbula cultural incrustándose en los cuerpos, en ese cuerpo-en-escena.

En consecuencia decimos: algún rasgo de nuestra identidad tucumana está signada —como en el personaje de Emma— por *marcas* socio-históricas que nos permiten saber quiénes estamos siendo. Decimos “marcas” y no simplemente “signos”. El término “marcas” —en una acepción sólo funcional para este trabajo— podría tener implícito el dolor corporal de una experiencia. El personaje Emma creado por Griselda Gambaro, es un fiel testigo de

esta sensación, ya que su marca no es otra que la del hierro caliente cuando perfora y quema la piel marcándola, identificándola, pero además, matándola.

En los últimos meses, la provincia fue foco de miradas nacionales e internacionales; se miran nuestras marcas; se intenta saber quiénes somos. Esta atención se produce por dos principales motivos; el primero, fue la muerte sistematizada de más de 20 niños por desnutrición, tragedia enmarcada en un tono kitsch por los medios masivos de comunicación; luego, otra circunstancia que llamó la atención internacional fue la segunda asunción del dictador Antonio D. Bussi a un cargo público como es la Intendencia de la capital provincial por medio del voto popular, situación seguida por el apoyo obtenido de miles de tucumanos —aproximadamente 60.000— ante el pedido de captura efectuado por el magistrado español Baltasar Garzón por los crímenes ocurridos en la última dictadura militar. En esta línea, se suma una tercera noticia: es la no adhesión de la provincia a la Ley Nacional de Salud Reproductiva, proyecto que en Tucumán fue detenido, o mejor *cajoneado* por los sectores sociales más conservadores, esto, como una demostración más del control político sobre los cuerpos y su sexualidad.

Estos hechos, hacen de nuestras marcas, signos de una alegoría no menos que dolorosa. Entre la falta de justicia por crímenes del pasado con su resignificación en el presente y, la aberrante e inoperante forma de gobierno actual que deja de saldo —entre otras cosas— niños muertos o famélicos; nuestro “cuerpo social” intenta hacer textos esas heridas. Uno de los discursos posibles para tramitar estas marcas es el lenguaje escénico.

GRISELDA GAMBARO,  
El campo

## LA POSIBILIDAD DE UN TEATRO POLÍTICO

El Teatro Latinoamericano tiene en su etimología profundas matrices de experiencias políticas que lo fundan y dan significación, esto último, más allá de una corriente política particular; podríamos afirmar que: un teatro que se llame hoy político responde, más que a un movimiento determinado, como fue el socialismo en la poética brechtiana, a un armado poético que siendo portador de una ideología, funciona como una estrategia de resistencia ante históricas condiciones de vida, vale decir, un teatro político contemporáneo ensaya producir “efectos de sentido” en torno al poder, “efectos de sentido” muchas veces independientes de los macrodiscursos, digamos, marxismo, feminismo, y demás *ismos*; por el contrario, este teatro intenta realizar una crítica desde lo intrínseco mismo del artefacto que muestra; pretende desnudar la propia artificialidad de la realidad. En consecuencia, la posibilidad de un teatro político contemporáneo se aleja del mero abordaje de un *tema* social para enmarcarse en un juego de producción de sentidos, juego en el cual lo ideológico se forja y así, cree efectuar grietas en el mundo cotidiano de ese espectador.

El cuerpo —como lo demuestran las teorías contemporáneas— es objeto de investidura política, y por lo tanto, objeto privilegiado de la escritura escénica en torno al poder y a las relaciones de poder.

Heiner Müller en su obra **La máquina Hamlet** asume de modo autoreferencial la barbarie de lo político sobre los cuerpos, dice en el apartado titulado “Se rasga la fotografía del autor”: “Abro mi carne precintada. Quiero habitar en mis venas, en la médula de mis huesos, en el laberinto de

mi cráneo. Me retiro de mis vísceras. Tomo asiento en mi mierda, mi sangre. En alguna parte son destrozados cuerpos, para que yo pueda habitar en mi mierda. En alguna parte son abiertos cuerpos, para que yo pueda quedarme a solas con mi sangre. Mis pensamientos son heridas en mi cerebro. Mi cerebro es una cicatriz. Quiero ser una máquina. Brazos para coger piernas para caminar ningún dolor ningún pensamiento”.

Con estas ideas *desnudas*, el presente artículo intentará abordar algunos posibles ejemplos de las relaciones entre lo político provincial y el arte escénico tucumano. Para esto, nos centraremos en dos espectáculos: primero, la obra teatral **Fiesta V** del grupo Manoj de Calles, y luego, el trabajo de teatro-danza **El colgado de siempre o el vuelo de los desnudos** del grupo El Estudio. Cabe aclarar que en el campo escénico tucumano son diversos los trabajos que se comprometen con nuestros avatares culturales, pero nos centramos sólo en los enunciados por necesidad de acotar la propuesta.

## FIESTA V: CUANDO EL CUERPO ES UNA GRAN CICATRIZ...

Este espectáculo pertenece al Grupo Manoj de Calles en su ciclo titulado **Fiestas**, el cual se compone además por las siguientes puestas en escena: **Canción gitana**, **Tango cha cha cha** y **Cuarta fiesta**. El grupo actualmente está integrado por Verónica Pérez Luna (directora), Sandra Pérez Luna, Jorge Pedraza, César Romero, Tita Montolfo y Fabián Herrera.

El primer punto que queremos destacar es la permanencia y el tesón productivo del mencionado grupo. Sus inquietudes estéticas iniciales —10 años atrás— hasta las más actuales se desarrollaron en un marco de búsqueda metodológica, en un juego de aciertos y errores que propiciaron un crecimiento artístico hoy destacable.

**Fiesta V** es un punto de inflexión en el proceso creativo de este grupo, se presenta





Escenas de «Fiesta V» y «El colgado de siempre»



como una propuesta sincrética, pulida, y atravesada por delicados filtros de un intento de coherencia estética.

**Fiesta V**, como todo el ciclo en el que se inscribe, tiene por objeto abordar la “teatralidad de la fiesta” construida en términos de excesos y goce; la fiesta como forma de teatralidad, y más aún en su formato de ciclo, es un fenómeno inminentemente político, puesto que, esta forma de teatralidad trae consigo las cualidades de lo colectivo; de la ausencia de un poder hegemónico en el instante festivo; se legitima a los convidados para participar del desgobierno propio de la fiesta. Como forma popular, como “carnaval” es su etimología de “más allá de la carne”, la fiesta es un modo provisorio de estar fuera de la ley, y principalmente, fuera de la ley dominante. Por esto, no es casual que a los gobiernos autoritarios “las fiestas” les resultasen eruptivas, alérgicas. De tal modo, el espectador tucumano, inmerso todavía en un profundo autoritarismo, elige participar de esta Fiesta.

La obra se presenta en un formato de cuadros, más precisamente tres: La recepción, El casamiento de Martita y La cena. La puesta en escena gira en torno a una búsqueda de la multidimensionalidad espacial, vale decir, las diferentes posibilidades de un espacio hallado y a su vez la relación de estos espacios entre sí, por ejemplo: el espectador, según qué espacio haya ganado, podrá observar o no ciertas escenas, provocando entonces, que algunos —los que deseen— deban desplazarse para poder observar, otros en cambio, se conformarán con que su mirada impacte a otro espectador disfrutar de la escena que él no puede o no quiere ver. Habría aquí una primera posición política: el ejercicio y sentido de esa mirada. Por otro lado, esta búsqueda no se agota en lo espacial, sino también se extiende al trabajo actoral sustentado en una constante y rica improvisación que, sin perder un esquema guía —a modo de los *lazzi* de la Comedia del Arte Italiana— construyen comportamientos que profundizan en el exceso festivo y en su inestabilidad, en su riego, todo esto en una hibridez de géneros y

estilos de los más variados, desde el grotesco pasando por lo paródico y lo satírico, hasta un cierto simbolismo y realismo.

En La recepción del festín —primer cuadro de la obra y en el que nos centraremos—, el anfitrión es un médico con reconocido tono alemán y actitud déspota que, como primer ejercicio de poder, ubica *violentemente* a los invitados en el espacio. Dice: “¿Quién de ustedes es capaz de regalarme su cabeza?”. Se erige en medio de esta agresión una lucha por lo que será *mi* lugar: “¿Dónde me ubico? ¿Dónde me ubican? ¡No hay asientos!”. Este médico, que puede ser identificado o no con Menguele (famoso científico fascista del régimen hitleriano), ejerce un control absoluto sobre sus pacientes, o mejor, sobre los cuerpos de sus pacientes, ya que “(...) El hombre es un animal estúpido y el más sexual de todos ... quien domina su sexualidad y domina su pequeño cerebro dominará la tierra...”. Los pacientes —tres mujeres que no pueden hablar en ningún momento—, son personajes al servicio de su propia tortura, están fragmentados, sólo conocemos de ellos lo que el médico nos deja conocer, por ejemplo nos dice de María: “(...) está acá porque se comió a sus dos pequeños hijos, cuando la fueron a buscar se defendía diciendo que el hambre la había enloquecido. ¡Es un ser despreciable y enfermo de violencia!”. Este personaje es quien tiene a su cargo cortar las carnes, una acción dramática intensa que entremezcla una carne *aparentemente* viva con otra muerta, produciéndose en esta acción otro efecto de sentido, difícil de exponer en palabras, indecible tal vez, pero que no podemos dejar de relacionar con los datos políticos enunciados en la introducción de este artículo.

Las relaciones de poder ejecutadas principalmente sobre el control de los cuerpos, develan las estrategias de un modelo político reinante en la provincia, y en la metáfora teatral de la **Fiesta V** el médico es el portavoz de este modelo, dice: “(...) sosegar a los exaltados, moderar a los violentos, evitar la muerte en los apremios terapéuticos, volver impotentes a los homosexuales activos. (...) Estamos entrando por fin a la nueva era... La raza superior debe sostenerse transmutando a la humanidad vulgar en una sub-raza de seres famélicos y autómatas, su hambre y su sin sentido serán nuestro dominio”.

Este cuadro escénico de perversión llega a su punto cúlmine cuando las tres mujeres pacientes se someten a una tortura: es la imposibilidad de llegar a comer, desde su encierro, esa carne cruda, mal oliente, sangrante, que cuelga sobre sus cabezas.

## EL COLGADO DE SIEMPRE O EL VUELO DE LOS DESNUDOS: CUANDO EL CUERPO ES ROBADO DE UN ESPACIO...

El Estudio, grupo de danza contemporánea y danza-teatro, presenta este espectáculo dirigido por Marcela González Cortés, y con el trabajo de interpretación de Javier Bazán, Walter Ferreira y César Romero; la asistencia técnica es de Sergio Aguilar y la coordinación de Beatriz Labatte, bailarina y directora de danza contemporánea de amplia trayectoria en el campo escénico tucumano.

Marcela González Cortés, es chilena, pero tucumana por opción, que vive en la Argentina desde hace 14 años. Este dato personal no es menor si intentamos conocer las fuentes de un trabajo artístico que, podríamos argüir, tiene como eje temático un interrogante que hace huella en la identidad de ciertas generaciones latinoamericanas: “¿Dónde piso?”.

El espectáculo —basado en un grabado del artista plástico Rolando González Cortés— presenta a tres sujetos atados, amarrados, asujetados, en fin, “sujetos”. Buscan un lugar donde pisar. El espacio escénico está compuesto por dos elementos suspendidos (un columpio y una roldana) y otras dos estructuras asentadas pero inestables. Desde allí se inicia el momento de búsqueda: ¿cielo o tierra? ¿Dónde? ¿Cómo estar estable? El espectáculo ensaya algunas posibilidades, nos dice Marcela González Cortés: “... quizá estando más arriba se pueda sobrevivir o tal vez estando en el medio, ni en el cielo ni en el piso desbastado, de ciudad saqueada, ensangrentada...”.

Estos *sujetos* se confrontan, luchan, pero se necesitan mutuamente para acceder a los diferentes espacios a los que, apenas llegan, el deseo de abandono los invade. Una geografía contemporánea global, sin límites, que suma *lugares* pero resta *espacios*

*vitales*. Son cuerpos que intentan desatarse confiando en la ilusión de la libertad pero padeciendo la desterritorialización. Dicen: “Esos ojos que nos miran, ¿serán un dios o un demonio?”.

El programa de mano del espectáculo versa en torno a esta idea pivote: “No tienen dónde pisar, transitan este suelo inseguro, este piso no firme, inestable, están colgados, están atados, están suspendidos, despojados o quizás, no están colgados... Están volando. Pero creen que en alguna parte son desatados-cuerpos.”

Estos sentidos circulan en la obra también por medio de una riqueza poética basada en textos de autores como: N. Jitrix, M. Negroni, V. Zito Lema, M. Herrera, J. Gelman. De los cuales la directora del espectáculo —a modo de cierre— nos regala un fragmento de N. Jitrix: “... Y pienso en mis deudas con la vida / un esternón extremista y vacilante / una física maldita que confunde mis recuerdos / ahora que las tumbas de provincia están definitivamente muertas / y Ernesto por las alturas del mundo / pienso en un tren nacional rumbo a los ríos infinitos / pienso en tus hijos y en mis hijos / en tu guerra y en mi guerra...”.

Ambos espectáculos son una tajante muestra de la incumbencia escénico-teatral en los avatares políticos de una provincia que, degradada por un pasado irresuelto e insistente y un presente sin propuestas; vale decir, en medio de un fuerte pesimismo político, muchos artísticas locales “resisten” con sus armas a esta circunstancias, se proponen estrategias desde los respectivos lugares de responsabilidad estética que, muchas de las veces, ganan en fundamentos pero pierden en significación, pues, se diluyen por falta de un asidero que las organice.

**Fotografías:** Del espectáculo “Fiesta V” Gabriel Varsanyi, y de “El colgado de siempre o el vuelo de los desnudos” Margarita Fuentes.

<sup>1</sup> Crenzel, E. *El Tucumanazo*, Universidad Nacional de Tucumán, 1997. pág. 147.

# Bizarra, la crisis argentina a través de una “telenovela papanatas”



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Rafael Spregelburd



ANA DURÁN / desde Capital Federal

Fue un suceso que abarcó diez semanas entre septiembre, octubre y noviembre. Pero fue mucho más que eso. Fueron colas de dos cuadras en la puerta del Rojas, entradas agotadas con varios días de anticipación, sillas en los pasillos, un foro de discusión donde se adherían o insultaban con igual fundamentalismo los fanáticos/contrafanáticos de **Bizarra**. También fue la extraña situación de los pedidos de autógrafos a los actores, la compra del merchandising (remeras, figuritas para completar el álbum de **Bizarra**, CD con los hits, calendario pseudopornográfico), y la platea enardecida festejando con vivas y aplausos los aciertos tanto como los furcios de los actores. **Bizarra** fue, por último, la división tajante en el “ambiente” de teatro entre los que consideraron que Rafael Spregelburd traicionaba a los artistas de su generación para darles pan y circo, y los que pensaron (pensamos) que es mucho más que un folletín teatral: es la contracara de la Argentina disparatada, desde la mirada irónica y muy pero muy divertida de un autor desquiciado. Por eso, para leer esta nota que fue corregida y aumentada por el entrevistado en absoluta complicidad con la autora, marcando desde este momento su condición de parcialidad (es más, se comenta que cada tanto se pone la camiseta de **Bizarra**) sería necesario abrir un poquito la cabeza, o bien, cerrarla definitivamente y tirar la llave en la alcantarilla.

## HISTORIA DE UN MAMARRACHO

**JORGE DUBATTI:** (Lee el informe) “El paradigma temporal y el viaje de Álvaro Aluche, en Spregelburd”. Gastón Vainilla, en su libro “La maraca del tiempo” escribe: “La modificación de la linealidad del acontecimiento puro es el último bastión de rebeldía de las vanguardias en la posmodernidad, porque traiciona la non plus ultra de las creencias occidentales, que es la idea de final y de devenir”. En el capítulo 1 de **BIZARRA**, hay una alteración de las leyes naturales de temporalidad que hablan de una sabia captación del potencial revolucionario de las vanguardias, y al mismo tiempo una visión paródica de la idea de “final burgués”. Sintetizamos los hechos: en la escena del frigorífico CEPA, donde Velita es agasajada por su cumpleaños, vemos un eje organizativo temporal que es el eclipse...

*Bizarra. Capítulo II*

- Siempre se me ocurrió pensar en **Bizarra** como un espectáculo que se ríe de la seriedad con la que hay que hacer teatro, de lo “grave” que es reflexionar en política y de lo “grave” que es sostener el pensamiento y la mirada desde la izquierda. Y en ese sentido me resulta curioso que durante diez años el teatro de las nuevas generaciones se haya caracterizado por su descompromiso y que ahora no surja nada que no sea político.

- Sí, como es curioso que ahora siempre que te llaman de un medio sea para hablar de teatro político. Parece que hace unos años el eje desde el cual se veían los paradigmas del teatro porteño estaba en otro lado, y ahora sólo se puede pensar el teatro en términos políticos. Aún si la obra es totalmente apolítica, cosa que es imposible. Pero si lo fuera, se trata de focalizar casi exclusivamente en ese aspecto de la obra y no, por ejemplo, en el uso de los lenguajes, en los problemas de construcción de poéticas, en los niveles de transgresión o tradición que contienen. Me parece que es significativo y que los motivos no están en el teatro mismo sino en cuestiones sociales. Esto tiene que ver con cierta vuelta posmenemista a la discusión de temas políticos, pero sin ningún entrenamiento por otra parte, herencia de diciembre del 2001, y de toda nuestra historia previa. No hay ninguna práctica de participación ciudadana, de intromisión en el espacio de lo “público”. Por eso a veces se confunde la especificidad del teatro, se le demanda algo que no puede hacer. Del mismo modo que se ha asumido con facilidad que los periodistas hagan justicia, o persigan la verdad delatando a los culpables, muchas veces a riesgo de perder sus vidas. Claro: todo está fuera de lugar, los periodistas hacen el trabajo que deberían hacer los jueces, y los artistas ven reducido su campo imaginario al campo —ya reducido de por sí— de la reflexión política inmediata. Esta herencia de banalidad se verifica en que aquí cualquier taxista de la ciudad te puede explicar cómo hay que pagar o no la deuda externa y lo que significa el mega canje. Es decir, la supuesta discusión política instalada en todos lados y al mismo tiempo, por ello mismo, un poco banalizada.

- ¿Cómo aparece **Bizarra** en el contexto de tus obras y del resto de la producción local?

- **Bizarra** es una mezcla azarosa de todo esto de lo que veníamos hablando. En el contexto del resto de mis obras, **Bizarra** es una “perla negra”, para jugar con la broma telenovelesca, es un desastre, es una travesura para contar a mis nietos cuando me ría solo en la locura plácida que da la vejez, a juzgar por las ilustraciones de los libros de lectura. **Bizarra** me enseñó el placer perverso de hacer todo lo que no se debe, de tocar todo lo que se rompe. Y es, sobre todo, un acto de libertad. Que tiene sus causas y sus consecuencias.

Siempre recuerdo esa enorme sensación de libertad que se dio aquí después de la dictadura en el fenómeno Parakultural, una fiesta de teatralidad que era subversiva no tanto por sus contenidos sino porque subvertía la manera de entender al teatro como una cosa seria y responsable, y entonces lograba crear “lo otro”, lo ajeno, lo extraño, y escenificarlo de manera fútil, pasajera, frágil, y muy bella. Esto tiene una duración determinada. En un momento lo “otro” deja de ser extraño y los espectáculos parakulturales empiezan a parecerse mucho los unos a los otros y los actores evolucionan o mueren con eso, en eso. En la fidelidad a una suerte de estilo que peligra en constituirse como moda.

- Y eso tiene que ver también con la imperiosa necesidad de novedad...





Escena de «Bizarra»

- Pero al mismo tiempo mucha necesidad de domesticar esa novedad y de televisarla, por así decirlo. Los medios actúan en ese sentido de manera cada vez más veloz, y transforman las estéticas más puras, más feroces, en tenues diseños. Pero lo curioso es que este diseño se extiende también al campo crítico y a la mirada que entonces empieza a tener la creación de modas o de falsos ejes alrededor de los cuales giraría el problema. En este caso, hoy por hoy en Buenos Aires, ese eje tiene que ver con la relación de la política con el teatro. Pregunta que no se formula en otros países, sino sólo aquí —o en Alemania, tal vez— países que vienen de realidades muy conmocionadas en años recientes, y que me parece lícita. Sólo hay que entender que no es la única pregunta posible, ni la más trascendente para nuestro campo reflexivo.

Volviendo a **Bizarra**, lo que me sorprendía del fenómeno Parakultural era la enorme libertad que permitía la aparición de lo extraño. **Bizarra** fue un producto desesperado de un grupo de gente que luego de diciembre del 2001 estaba desorientado respecto del sentido de nuestra profesión, de nuestra rara actividad en un país en ruinas, y la única forma de seguir asumiendo nuestro quehacer con alegría era bestializarlo a la par de los acontecimientos. Claro que no queríamos hacer una mera traducción literal de lo que sucedía, sino una teatronovela, por la que empezaran a filtrarse voluntades de extrañamiento. Es más, cuando estudiaba sus leyes, las leyes de este género tan bastardo, no hacía más que imaginar cómo transgredirlas. Una actitud personal frente a todo sistema. Entonces apareció la idea de hibridizar este género con la política (entendida así, grosso modo y pletórica de banalidad) y ver qué pasaba si uno narraba la crisis argentina de los últimos años en código de folletín o de telenovela papanatas.

## QUIÉREME U ÓDIAME

**SATANÁS:** Sólo una cosa más. Yo, en pleno uso del poder que me corresponde, maldigo a este país.

*Maldigo a su ganado. Maldigo a sus cereales. Maldigo a su turismo. Maldigo a su música. Maldigo a sus jueces. Maldigo a sus fronteras. Lo maldigo todo, y arrojo sobre estas tierras mi más sentida maldición: ¡Cien años de peronismo! Let's go, Candela. (Salen para siempre).*

**Bizarra.** Capítulo X.

- ¿Cómo viviste las diferentes reacciones de adhesión y de rechazo que fueron fundamentalistas en los dos casos?

- Hablemos en principio del fundamentalismo negativo; de los que nos odiaron, porque me parece el caso más tristemente interesante, si bien minoritario. En **Bizarra** se podían encontrar muchos elementos dignos de repudio, sobre todo si tenemos en cuenta su formato desquiciado. Había desajustes de toda índole. Problemas narrativos, escenas meséticas que abundaban alegremente en la nada más escéptica o en el chiste burdo, en fin, de todo. Incluso malas actuaciones. A lo mejor, las

“malas” escenas, las “malas” actuaciones se deben a necesidades de producción. El capítulo X de **Bizarra** —a mi gusto, fue uno de los mejores, de los más extremos— se ensayó en dos días. No hay ninguna posibilidad de hacerlo bien. Si esto uno lo entiende como convención, y lo comparte con sus espectadores, luego pueden empezar a aparecer otros niveles de lectura. Si esto no se supera, entiendo que la gente se quede afuera. Esto también tiene que ver con la acumulación del pacto que uno establece con su público, en una cosa tan rara como ésta, en diez capítulos. El que llegó al último se sentía parte, como espectador, de la confección de esa estética, estética que probablemente no existía antes de **Bizarra**, es decir, antes de que nosotros viéramos con claridad cuál era el pacto que íbamos a establecer con nuestro público.

Ahora, volviendo al tema de la supuesta banalidad de **Bizarra** (que por otra parte venía anunciada desde el título hasta los programas, es decir: no había forma de equivocarse), podríamos sin embargo hablar de algo más huido: su contenido político. Porque **Bizarra** lo tiene. Y para mi gusto, mucho más incluso que en cualquiera de mis otras obras. Porque el hecho de suponer que la lucha de clases es un tema muy simple pero que está oculto por cuestiones de conveniencias del sistema del poder y desviado hacia otras zonas, a mí me parece un tema relevantemente político. La única forma de comprender la historia de los pueblos es a través de la historia de la lucha de clases. Claro que no siempre queremos “comprender” la historia de los pueblos, sino simplemente recrear versiones del pasado inmediato, o remoto, para construir puntos de vista del presente que se adapten en mayor o menor medida a las conveniencias específicas de las épocas. La Historia no es una ciencia dura; es blandísima, y tan manipulable como cualquier otra. El teatro no hace más que mostrar esto: por su propia especificidad carece del poder suficiente como para “revelar” la versión correcta de la historia, que es la versión más profunda de la lucha de clases. **Bizarra** hizo ló: la lucha de una clase contra la otra aparecía romantizada, envuelta de vericuetos “personales”, anécdotas de los miembros de una u otra clase. Pero no por eso creo que **Bizarra** fuera “teatro político”, meramente por su tema. Lo era porque construyó una convención, un universo en paralelo con unas reglas determinadas, mentirosas, difíciles de aceptar en un principio hasta que el verosímil se expande y uno termina por encariñarse con él. O reventar. Por ejemplo, esto de que se actúe “mal” y que la “mala actuación” (un término que no podría definir más que en comparación con algunas modas) tenga casi el mismo valor que la buena, era un factor digno de análisis. A mí me sorprendía cómo el público festejaba tanto el acierto —que lo había y mucho— como el error. La falla, el furcio: el salto en el vacío para sostener una cosa, y la caída estrepitosa ante la cosa que no se deja sostener. Pensé entonces que el error le devolvía al público una imagen emocionalmente más cercana a su condición de argentino que el acierto. En ese sentido, **Bizarra** es un éxito. Su estética (vaya palabra) está en consonancia con algo, con otra cosa, que se respira en el éter argentino. Y está muy

bien que a la gente, a cierta gente que ni siquiera piensa toda igual, no le guste: todo gesto artístico debe generar necesariamente miradas que lo refuten. Lo único que a veces nos preocupa es cuando algunas miradas de adhesión parecen ser de gente con la que uno ni siquiera se sentaría a tomar un café, y las de rechazo están hechas con argumentos similares a los que podría esgrimir uno. Es decir, cuando uno no puede elegir de quiénes hacerse amigo con la obra. Pero esto es inevitable, y pasa siempre. No se puede complacer una mirada elegida a priori y salir ileso.

- Después de *Raspando la cruz*, y en comparación con **Bizarra**, una parte del “ambiente de teatro” se enojó bastante y en algunos casos hasta te compararon con el teatro de Darío Vittori...

- ¿Sí? ¿Se habrán enojado con la obra, o porque era yo el que la hacía? ¿O por ambas cosas? ¿Darío Vittori recibía amenazas en su casa, tenía el poder de hacer el “bien” y en cambio hacía el “mal”? Estoy convencido de que el teatro **no** es una actividad seria. Es noble, es interesante, es culta, pero sería, jamás. Los acontecimientos políticos en este país me han verificado que es muy poco lo que se puede hacer desde el teatro para influir sobre ellos. Y a partir de ahí creo que lo único “serio” en términos objetivos es la relación que establece uno con ese trabajo, pero esta importancia es sólo para uno y, definitivamente no para la vida política de su ciudad.

Y por otra parte, **Bizarra** tiene que ver con hacer lo prohibido, y por eso me empieza a interesar. La clave, pienso, es que tanto el público como los actores ejercíamos el ritual de lo prohibido: cagarnos en todo, y en una época pseudopolitizada. **Bizarra** puede haber sido irritante para el sector bienpensante de los colegas —a quienes respeto mucho— porque no está en la misma sintonía de otras respuestas intelectuales que uno da en simultáneo. Pero en simultáneo doy también esas otras respuestas. También estubo en cartel **La estupidez** que es una obra absolutamente “seria” (al menos en cuanto al rigor de trabajo, sus temas, sus obsesiones de perfección en la ejecución, etcétera.) y no tengo por qué tolerar con indiferencia que se suponga que uno es más frívolo por haber creado **Bizarra**. Por otra parte, los colegas que me apreciaban antes de **Bizarra** vinieron y adhirieron a ella. Y los que me detestaban, no. Así que no creo que **Bizarra** fuera responsable de la opinión que ellos pudieran tener de mí, se ve que esto viene de antes. Creo que el detonante peligroso de **Bizarra** para el medio es su enorme dimensión, casi ominosa, y su enorme exposición. Es más difícil que pase desapercibida, y por lo tanto, se corre el riesgo —ridículo— de imaginar que **Bizarra** pretende instaurar un modelo de trabajo, o un rumbo. Nada más loco. No es la intención del espectáculo marcar un rumbo, no se está suponiendo que esto es lo que se “deba hacer” a partir de ahora, ni mucho menos señalárselo a los colegas, que ya sabrán muy bien por dónde corren sus apetitos personales. A veces parece que porque uno está en una determinada situación de exposición está marcando a los demás lo que tienen que hacer para arribar a esa situación de supuesto éxito. No es así. No tengo



ni idea de qué es lo que hay que hacer. **Bizarra** es una alegre casualidad, y un punto de encuentro para algunas personas, punto de encuentro que otras bien deberían elegir evitar.

Ahora bien: si la única crítica de fondo tiene que ver con la presunta “apolitividad” de **Bizarra**, me enoja. Porque no es cierta. Y porque convengamos en que **Bizarra** es mucho más revolucionaria, más intrigante, y más compleja en su formato que muchas otras obras de supuesto contenido político. Serio. Desde el vamos, hacer teatro en este país es siempre un acto de resistencia (resistencia a las condiciones imperantes, que son adversas y que parecen querer decirte: “No lo hagas, no hagas nada”) y por lo tanto hacer teatro debe verse como la inscripción de uno en la vida política de su entorno. Una inscripción minusválida, porque tiene muy pocas posibilidades de cambiar su entorno.

### LA HORA/ODA DEL MILITANTE

*(Huguito Capriota volantea en la puerta del Sapucay, por allí pasan algunas personas, entre ellas, Wilma Bebuy y su hijastra de crianza, la cieguita Genoveva. Luego, Velita y Franco).*

**HUGUITO CAPRIOTA:** ¡Llámenme un activista del odio, si eso les complace! ¡Pero no vayan a ver este espectáculo! ¡No colaboren con la reproducción simbólica de los gustos y modelos de la burguesía! ¡Boicot, boicot! ¡Yo llamo a no aplaudir sus estribillos, a no festejar sus astracanadas! ¡Por un arte proletario y neto! ¡Boicot al “Sapucay”! Boicot al club de la burguesía, que nos ofrece vino barato a precios módicos...

*Bizarra. Capítulo II*

**- ¿Por qué el personaje del militante aparecía ridiculizado? Hubo mucha gente que se enojó por el vaciamiento de su discurso, y lo encontró como un signo reaccionario.**

- Efectivamente pudo haber sido uno de los problemas notables del enojo con la obra, y a mí me sorprende muchísimo porque habría que discutir primero qué debe hacer el teatro con los discursos que para algunos son tan ciertos que se transforman en lugar común, como el del militante. Para mí no había ningún interés teatral en presentarlo como un representante heroico de la militancia. Perdería en teatralidad lo que ganaría en amigos de izquierdas, que por otra parte es la extracción a la que pertenecen todos mis amigos. No tiene ningún sentido. Cuando este enojo se desató tan violentamente, al menos en un sitio web (lo cual le daba a todo un carácter realmente absurdo) me pareció muy curioso que se empezaran a enunciar juicios antes de ver qué se hacía con eso, es decir, cómo terminaría esa historia. Digo esto porque mucha gente ya juzgaba la estatura ideológica de **Bizarra** a la altura del capítulo II o III sin saber el destino político de todas las líneas que se tomaron. Pensemos que es una obra de veinte horas en total, y hay que llegar al final para entender lo que el militante dice después de muerto, o el actor que lo encarna, después de haber muerto su personaje: “¿A quién le importa cómo termina esto? Esto es ficción y una vez más, lo importante está fuera de esta obra.” Y realmente la militancia es algo que está afuera del teatro, eso es en todo caso a lo que yo me atendería.

Por otra parte, el militante, escondido en el formato bizarro de la obra, y en manos de un actor poco menos que “singular” en su poética (gritaba los textos preso de la más extraña convicción), no está ridiculizado, sino algo mucho peor: está

“extrañado”, tanto como lo está la rubia de ABBA, o el taxista depresivo y desempleado. ¿Por qué nadie dice que la rubia de ABBA está ridiculizada? ¿Por qué el problema de la supuesta ridiculización nos afecta sólo en el militante y no en la parapsicóloga embarazada de vaya saber uno qué, o en la niña rica que tiene tristeza? ¿Qué es el “militante” en la vida real, un Intocable? Pues tengo malas noticias. Como todo personaje interesante, es un blanco fácil. Huguito Capriota está todo el tiempo enojado: con sus compañeros de trabajo más que con nadie porque son unas bestias analfabetas que no entienden nada y sólo quieren producir para el patrón; con su familia, porque la madre no entiende su lucha y prefiere una suerte de ninfomanía proletaria que no queda nada paquetada al lado de los libros de Lenin; con la policía —que en la obra es simpática, hay incluso un pobre policía romántico (Tramuútola) que quiere hacer el Bien en vez de matar gente—. Está enojado con todo su entorno: él sistemáticamente delata lo que son. Está en contra de todos y así inevitablemente se transforma en un personaje romántico, y por lo tanto, falseado. Sin embargo él dice dos o tres cosas que me sacan el sueño: que hay que tener odio de clase “porque los ricos nos odian y no basta con la conciencia de clase, hay que odiarlos porque ellos nos odian y por eso se permiten que nosotros estemos como estamos”. Esto, dicho a los gritos mientras sus compañeros sólo quieren ver un eclipse, lo ridiculiza, pero para mí el discurso no es nada ridículo. La mezcla de esas palabras, esas ideas, en medio de la expectativa del eclipse, ese fenómeno meteorológico que trae el cambio, “el viento del cambio, los perros que aullan porque recuerdan que son lobos”, esta escena bien puede resumir para mí algunos de los pilares en los que fundo mi estética, si es que la fundo. Si es que en **Bizarra** se puede hablar de estética sin ruborizarse. Hay belleza en la mezcla, sobre todo cuando esta mezcla muestra las cosas así por vez primera: mezcladas, confundidas, conformando una gramática que escapa de su uso comunicacional. Hay que poder superar cierto prejuicio con respecto a la responsabilidad en el teatro para poder escuchar lo que Hugo Capriota dice. Y creerle, si uno tiene ganas. Porque yo creo que tiene razón en casi todo.

### LA HISTORIA DEL PATAcón

**- ¿Por qué en *Rasgando la cruz* —con una bandera nazi de dos metros desplegada en una escena— no se vio el tinte político y ahora es imposible ver algo sin torcerlo para la interpretación política? ¿Tiene que ver con un discurso hegemónico de los medios?**

- Sí. El discurso hegemónico y falseante de los medios. Estoy convencido de que el fenómeno del cacerolazo fue mediático en gran medida. Basta con recordar al Canal 13 o al **Clarín** de esa época donde sistemáticamente mandaban a la gente a salir a la calle cuando a ellos les convenía y a quedarse en su casa cuando les convenía menos. El monopolio mediático de **Clarín**, recordemos, pesificó sus deudas a partir de un plan consciente de apelación a la movilización popular. Movilización que también está en la gente y que estalla por el fusible más débil. Es cierto, por otro lado, que la construcción de la realidad en este momento, de la apariencia de la realidad, es mediática, y el teatro en ese sentido es antimediático porque establece la visión “personal” frente a la visión “industrial” de la realidad, más allá de sus intenciones ideologizantes. El teatro sigue siendo de manufactura casera y por eso traslada los errores humanos de las personas que lo hacen: de los actores que son o no son muy buenos, o de los directores que fallan en sus intenciones. Las industrias son equipos, son

topadoras que fabrican versiones más “comprables” de la realidad, mejor acabadas, más parecidas a sí mismas. Independientemente de la basura de sus contenidos.

La lectura política de la situación que están haciendo los medios en este momento es de una banalidad sobrecogedora en relación a lo que pasó en este país hace dos años y a lo que está pasando hoy mismo. Y a lo mejor en la ciudad de Buenos Aires no podemos verlo, pero basta alejarse de la General Paz para ver que muchas ciudades siguen manejándose como feudos mafiosos. Merlo, sin ir más lejos. Donde estaba ubicada la ficción de **Bizarra**. Hay un filtro de lo que está siendo la vida subterránea en el entorno de lo político que está tamizado por la industria mediática.

**- Jenny Benítez es como el paradigma de la política corrupta, bajo la mirada de los 90. La reflexión, en ese entonces, era que si la política es un callejón sin salida, lo único que nos resta es bajar los brazos al poder. ¿Cómo lo pensaste vos?**

- Benítez obviamente es un desastre en la obra. Está presentada como una especie de enemiga de la razón, de la cordura, de la decencia y lo curioso es la identificación absoluta que generaba en el público con tanto desparpajo. Ya cuando los títulos de presentación habían sido intervenidos por Benítez como el “Espacio cedido a los partidos políticos”, donde las campañas políticas de los partidos de mierda que tenemos son pagadas con nuestro dinero, realmente parecen reafirmar lo que se dice como título en el capítulo VIII “La democracia es el peor de los sistemas que se conocen”. Claro, acá entendemos por democracia una cosa bastante rara. Hemos tenido ejemplos chotos. En este país **Bizarra** inscribe algo de lo que de manera muy romántica y tonta se decía a fines del 2001: elegir entre miles de opciones de mierda no es elegir. Como cuando Wilma le dice a Velita que tiene que elegir con cuál de sus dos hijas quedarse porque no tiene para darles de comer a las dos. Wilma, la archivillana, le recuerda: “Democracia es elegir”, y Velita, la analfabeta, se niega. Porque cree que no se puede elegir en esas condiciones. Que eso no es elegir.

Benítez es naturalmente una parodia desagradable. Sobre todo por lo simpática. Y por la manera en la que sufre todo tipo de humillaciones. Lo gracioso es que en el último capítulo la gente le gritaba cosas con enorme simpatía e ironía, como si el público realizara una maniobra prohibida por las buenas ideas: era como tener a Menem delante suyo y decirle “todos pensamos que sos un producto de ficción y por lo tanto hay que tratarte como al Topo Gigio y no como a un enemigo público”. Esto, como fenómeno de representación era extraordinario porque para el público no había ninguna necesidad de convertir a Benítez en la villana (tan claro era lo que la clase política significa). De hecho lo que más nos divertía era hacerla sufrir a Jenny Benítez. Le pasaba de todo: la violaban, el marido le pegaba, luego el marido es cercenado y ella tiene que reconocer sus pedazos, Wilma queda embarazada de Encina a quien le han trasladado los genitales del marido de Benítez y le piden que sea la madrina de esa cosa medio monstruosa que va a nacer. ¿Te suena conocido? Jenny era un territorio abierto para todo tipo de atrocidades, pero me resultaría muy curioso si me decís que no se ve con claridad cuál era nuestra posición detrás de todo eso.

Por otro lado, **Bizarra** lograba por momentos muy fugaces realizar una operación mágica para mí, que era trasladar hechos de la realidad literalmente. Esto tiene que ver con mi deseo de trabajar con el extrañamiento, y con pensar que **Bizarra** es posible si la realidad es tan extraña que ese



traslado casi sin interferencias produce interés teatral. Una prueba de esto fue en el capítulo IX cuando Candela explica el megacanje. Lo que dice es verdad. Y suena como ficción perversa. Es muy divertido, pobres de nosotros. Eso fue lo que hicieron con nuestra moneda: la carrera de Candela hacia el vacío es tan real que resulta extraña en ese contexto. Lo inventa todo: el Patacón, el Lecop, y luego el krill, el megacanje, el corralito. Candela es Cavallo, y sus motivos son oscuros como la incertidumbre del amor.

- ¿Tuviste noticias de muchas reacciones en contra de *Bizarra*?

- Algunas sí, pero no tanto, más bien ahora siento que estoy defendiendo la obra a partir de tus preguntas que parecen estar todas en dirección a los problemas que *Bizarra* pueda haber traído al ciudadano inteligente y responsable. Se vive en tantos mundos en paralelo en esta ciudad que no me crucé con todos los detractores. Más bien sucedió todo lo contrario. Las muestras de adhesión han sido tantas como jamás en mi vida. Sobre todo de gente que no conozco y que se venía a presentar con enorme alegría para actuar en un capítulo u otro. Siento que había una necesidad desesperada de adherir a eso que era una fiesta. Nosotros nos pasamos tres meses sin dormir, con muchos problemas interpersonales como grupo, realmente se llegó a niveles insostenibles. Y sin embargo el balance final es absolutamente positivo y creo que si no hubiera sido así, con tantos problemas inmanejables, quizás no se podía hacer. Me sorprendió mucho la existencia espontánea de un foro de discusión sobre la obra y me pareció onanista: me enojaba la confirmación de que había gente que detestaba el espectáculo y seguía viniendo a verlo, cuando a nosotros nos faltaban entradas, porque se agotaban y nos quedábamos sin poder



invitar a gente amiga. Yo no quise entrar en el foro en Internet, lo intenté una vez y me entristecí un poco, no había tiempo para responder coherentemente a insultos totalmente infundados. Y creo que lo que estaba detrás de esto no era más que un enorme resentimiento basado probablemente en la cuestión de a quién el Rojas le estaba dando plata para producción. Algunos se enojaban hasta con la Fundación Antorchas porque había decidido subvencionarlo. Es decir, el perfil del enojado pasa por otro lado, me parece. Hay mucho resentimiento en el medio: hay mucha gente que cree tener talento y probablemente tenga razón en enojarse porque nunca llegan a armar sus espectáculos. Esta gente dispara en todas direcciones porque consideran que todos son sus enemigos, a veces sólo porque piensan un espectáculo de una manera diferente de la que lo harían ellos.

FUERA DE CONTROL

**WILMA:** *Mirá: ni siquiera voy a preguntar quién te dejó así de preñada, ahora poco importa, el mal ya está hecho. Me has hecho abuela sin mi consentimiento, vaya y pase. Pero es hora de que sientes cabeza y que entiendas una cosa. En esta casa no se aceptan más bocas que alimentar.*

**VELITA:** *¿Me estás echando a la calle, mamá, mamita?*

**WILMA:** *Claro que no. Te estoy proponiendo un negocio. Vos sos pobre como Formosa, madre inexperta como Celeste siempre Celeste, y esta casa es un infierno. Sugiero que vendamos a las niñas a alguna familia que las quiera y las críe con lujos.*

**VELITA:** *No, mamá, eso está fuera de toda discusión.*

**WILMA:** *¿Fuera de toda discusión? ¿Y cómo les vas a*



*dar de comer? Porque de esos pechitos playos como platos no va a salir ni medio litro de leche de acá a junio del año que viene. Y desde que la repartija de comida básica se acabó en el barrio, te quiero ver.*

*Bizarra. Capítulo VIII.*

- Con *Bizarra*, supongo, hay parámetros de calidad que no se tendrían que aplicar ¿no te parece?

- Por supuesto. Se actuó como se pudo, como el formato permitía. Un estreno cada lunes, apenas un ensayo técnico con la mitad de las cosas, apenas dos o tres días para estudiar las escenas. Insisto en que no estoy seguro que los actores fueran malos, sino que ahora están surgiendo unas posibilidades teatrales de construir con poéticas actorales que en otro momento hubieran sido inadmisibles. Algo de la frescura de determinadas poéticas irreverentes, cercanas al mamarracho que tomadas por la mano adecuada que las elige como son sin tratar de domesticarlas comienzan a funcionar. Es lo que hace el cine, por otro lado, que pone actores que no lo son, o construye a partir de la individualidad de alguna gente que no tiene un entrenamiento profundo en el supuesto oficio de hacerse pasar por otro. Reconozco que había actores a los que costaba entenderles lo que decían, o a mí me costaba, y sin embargo en muchos casos eran los que generaban mayor fascinación en la mirada del público. Como si la falta de oficio hablara mejor de uno que sus intentos de parecerse a los lenguajes de actuación correctos. A lo mejor la gente necesita un espacio donde pueda ver lo extraño, ¿y por qué privarse de probarlo? El peligro está en suponer que porque uno tiene un cierto lugar de reconocimiento simplemente quiere aprovechar la ocasión para señalarles a los demás un camino posible. Me libero de esa responsabilidad.



Fascinación y extrañamiento

- ¿Qué es entonces el teatro político?

- Habrá que definir qué entendemos por política, sobre todo cuando parece que hoy por hoy “todo es política”. No todo lo es. Entiendo que nos hemos acostumbrado a una idea falsa, según la cual la política es la ciencia de “administrar” lo posible, lo que hay. No debería ser sólo eso. La política es para mí la modificación de lo real. ¿Puede el teatro realmente modificar lo real, o apenas lo escenifica, para que dudemos de eso que se nos vende como “real”? Todo buen teatro es teatro político en la medida en que genera en la conciencia del que ve una ampliación del campo de lo verosímil, y por lo tanto, una ampliación de sus sensores en relación a cómo percibe la realidad. El teatro político, entonces, es el que opera sobre la manera en que las personas luego leen su realidad, y no necesariamente es político aquel que toma temas políticos. Lo que

pasa es que en este país, los temas políticos se han vuelto tan fascinantes y tan extrañados, que uno siempre está tentado de abreviar en ellos, como Pompeyo Audivert con **Unidad básica**, o nosotros cuando con *Bizarra* metemos directamente y sin filtro alguno a las manzaneras, la huelga del Cepa y el conflicto central: el encuentro amoroso de Velita (la chica pobre) y Sebastián (un milico). Ella cree que su problema es individual y quiere superarse como persona, por ejemplo, deja la fábrica para hacerse cartone- ra, recicla cartuchos Ink-jet, cree en la superación personal, pero nunca puede aprender a verse dentro de una cuestión mayor: el problema de la lucha de clases, o su inscripción dentro de una clase social. Esto se pone de manifiesto claramente en el último capítulo cuando Velita –la analfabeta que pide a su patrón, un violador, el frigorífico prestado para hacer su boda– tiene que interrumpir la fiesta porque

afuera hay un piquete. Y un piquetero muere en manos de la policía. Ella dice que se tiene que casar igual y que las razones de los piqueteros no son problema suyo. ¿Y de quién va a ser si no es también su problema? Ella está como está porque pertenece a una clase que está como está. Allí está la clave temática que a mí me atrae como un imán y que por supuesto, lamentablemente, carece de respuesta en relación al fracaso de todas las revoluciones: la imposibilidad de dejar de lado las banalidades, las veleidades o las preferencias arbitrarias de los individuos en función de insistir en entenderlos como masas que realizan enormes procesos históricos. Siempre, tarde o temprano, aparecen las contradicciones del individuo. Que mellan todo intento revolucionario. Porque las revoluciones, los cambios enormes y necesarios para restablecer la justicia, son cosa de clases, y no de individuos aislados.

Marco De Marinis

# “El actor como culto creativo”



CIPRIANO ARGÜELLO PITT Y GABRIELA HALAC / desde Córdoba

Marco de Marinis, reconocido crítico, investigador, historiador y destacado académico de la Universidad de Bologna, visitó Córdoba para dar un seminario en el marco del Doctorado de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue conocido en América Latina a partir de la traducción de su libro *Comprender el Teatro* donde incorpora al análisis del espectáculo, el estudio del proceso espectadorial. De este modo, el sello de Marinis por estas latitudes, tiene que ver con la semiótica de la recepción teatral: “(...) me he ocupado de la recepción teatral entre los años 80 y 90, y luego no lo he hecho más. Pero cuando visito América Latina me siguen pidiendo que hable de ello. Es como aquellos cantantes que hicieron un tema que ha tenido mucho éxito y en cada recital les piden que canten siempre la misma canción (...)”. Fuertemente ligado al ISTA (The International School of Theater Anthropology), en sus reflexiones teóricas actuales, de Marinis se preocupa fundamentalmente por dos aspectos: el trabajo del actor, y la formación del espectador.

**-Usted comenzó su conferencia diciendo que se había apartado de la semiótica, nos interesaría saber en qué tipo de investigaciones está trabajando en este momento y por qué se aleja de la semiótica.**

-No se trata de abandonar la semiótica, sino más bien de reelaborar una aproximación que integre el paradigma semiótico con otros abordajes disciplinares. Creo que al menos en lo que respecta al teatro, en términos generales, no funciona una elaboración teórica abstracta y autosuficiente, se pueden construir modelos, que son muy bellos, pero que aportan poco al hecho teatral; funcionan desde su coherencia interna, pero después no sirven para nada, inciden poco sobre la realidad teatral, no ayudan demasiado a entender el teatro y mucho menos, por supuesto, ayudan a hacer teatro. Entonces, la intención de elaborar una aproximación teórica, arquetípica de estudio, tiene dos fundamentos: por un lado ponerse en relación con la historia teatral, no existe teoría teatral adecuada y eficaz, que no tenga un sólido fundamento histórico; y por otro instaurar una relación más cercana con la práctica. Una teoría teatral

—o una ciencia del teatro—, es eficaz por la posibilidad de analizar de manera incisiva los mecanismos teatrales, sólo si tiene un fuerte aporte histórico por un lado y una fuerte relación con la práctica por otro. Tenemos una teoría que es pluridisciplinar, porque nace de las ciencias humanas aplicadas al teatro, como la antropología, la sociología, la semiótica. Además de la relación con la práctica, como plantea la antropología, es importante realizar una investigación sobre el campo. El teatrólogo no puede ser un investigador de escritorio, sino que debe ir buscando en su terreno. La relación con la práctica puede darse de diversos modos, ya lo dije en mi conferencia cuando diferenciaba estos tres niveles: ver teatro, hacer teatro y ver-hacer teatro. **Ver-hacer teatro** es fundamental por que no es ir al teatro a ver el espectáculo, es ir más allá de eso, es ir más allá de la única relación y de lo que comprende del teatro el espectador. El espectador tiene una visión muy parcial del teatro, ve solamente el punto de arriba, el espectáculo. Luego, después de esta visión reducida, parcial, piensa que tiene una idea completa de lo que es el teatro.

El estudioso, no puede ser como el espectador común, no puede limitarse a ir al teatro a ver las obras, debe instaurar con la práctica teatral otro tipo de relación. Y ahí llegamos al punto de **ver-hacer teatro**, que implica ver al actor en el trabajo, en el entrenamiento, en suma, tener con el grupo de teatro otro tipo de contacto, etcétera. Ver hacer teatro es en definitiva la experiencia práctica indirecta, es como si uno hiciera práctica por intermedio de otra persona, como lo ha hecho Eugenio Barba en el ISTA, del mismo modo que en el teatro los espectadores viven ciertas historias por intermedio de los actores. Es abrir el cuerpo del teatro y ver qué hay debajo de la epidermis, ver cómo es el sistema nervioso, los órganos, ir dentro del cuerpo del teatro.

## ENTRE GROTOWSKI Y BARBA

**-De allí que a usted le interesa el trabajo de Eugenio Barba en relación con la Antropología Teatral**

-Mi relación con el teatro se vincula con dos figuras: Grotowski, de quien había leído un artículo bellísimo “Tea-

tro y ritual”, una conferencia extraordinaria que leí en el 69 cuando tenía 20 años, y después Barba a quien conocí en 1972, prácticamente al inicio de mi carrera. Pero obviamente no tuvimos en ese momento una relación personal, yo era muy joven. La relación directa con ellos se inició en los años 80, y sobre todo cuando comencé a frecuentar las sesiones del ISTA, donde te sacaban del lugar de teórico puro, por entonces yo no tenía experiencia práctica alguna. En el ISTA la idea es salir de tu rol para hacer dramaturgia, improvisación —siempre en situaciones protegidas— que te llevan a meterte en el agua. Lo he visto a Patris Pavis hacer improvisación, te aseguro que era algo increíble. Lo importante era experimentar, porque la idea no era ser buenos, aprender otro métier, sino que se trataba de hacer otras experiencias para hacer mejor nuestro métier de teórico, de historiador. Allí había una doble confrontación con el otro, por un lado la confrontación teoría y práctica, y por el otro, Oriente y Occidente. Me encontraba con el otro en el sentido práctico y también me encontraba con el otro en el sentido cultural, con hindúes, japoneses, chinos, etcétera.

**-Esta confrontación teoría y práctica es lo que usted llama “ver-hacer teatro”.**

-No plantearía esta dicotomía de modo tajante. No creo que hacer teatro sea sólo práctica y teoría teatral sólo teoría. La teoría teatral, cuando tiene una cierta eficacia, es otro modo de hacer teatro, un crítico hace teatro escribiendo sobre el espectáculo, un espectador hace teatro viendo el espectáculo, un historiador hace teatro haciendo la historia del teatro. Del mismo modo, no se puede pensar en una práctica que no tenga una teoría subyacente, sobre todo en la posmodernidad donde ya se ha hablado de la muerte del arte. No existe más la mirada inocente, ingenua. En ese sentido, el ISTA intentaba sacar a los artistas de su terreno y hacerlos confrontar en el plano del lenguaje con nosotros, y nosotros éramos lanzados al terreno de ellos, a la dramaturgia, a la experiencia de la escena, a entender qué quiere decir experimentar con el propio cuerpo, qué quiere decir hacer una improvisación o un ejercicio, o pasar de una escena escrita a una escena realizada.





Escena de «La Orestea», de Romeo Castelucci

### -¿Cómo ves este ver-hacer teatro en los espacios de formación teatral de hoy?

-En nuestro departamento siempre damos mayor espacio a aquellas actividades que le dan la posibilidad al estudiante de encontrarse con todas aquellas situaciones que lo acercan a una experiencia práctica directa e indirecta. Aunque no vienen para formarse como actores, igualmente tienen la obligación de pasar por la experiencia práctica.

### EL TRABAJO DEL ACTOR

**-Si bien el nacimiento del término “dramaturgia del actor” tiene sus raíces en el ISTA y la vinculación de este grupo de teóricos con Grotowsky y Barba, hoy el término “dramaturgia del actor” está siendo utilizado para hablar de muy diversas experiencias que no necesariamente tienen que ver con aquel teatro de experimentación que planteaban tanto Grotowsky como Barba.**

-Hay que estar atentos, porque si bien el término puede ser utilizado en un sentido amplio, hay que adecuarlo mucho para que no pierda eficacia. El actor, aunque no lo sepa, hace siempre dramaturgia. Esto se ve en el trabajo de composición de acciones físicas, incluso en un actor tradicional que declama un texto: declamando se mueve, hace mímica, varía el tono de la voz, etcétera. Éste es un nivel mínimo de dramaturgia, un nivel muy bajo, poco interesante. Tiene sentido hablar de dramaturgia del actor cuando la calidad y cantidad del conocimiento de este trabajo crece. **Se llama “dramaturgia del actor” a ese teatro donde el culto creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a construir una partitura del espectáculo.** Por lo tanto, tiene sentido hablar de esto cuando el trabajo del actor alcanza un nivel cualitativo que incluso tiene capacidad de autonomía de trabajo de un cierto tipo. Si no, se transforma en una definición un poco obvia e inútil, ya que en cierto sentido siempre hay una dramaturgia en el trabajo. Es el caso de todos los teatros que han cambiado profundamente al teatro del siglo XX como Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Living Theatre, Peter Brook, sólo por citar los más famosos internacionalmente, por que en América Latina hay muchos.

### **-Al mismo tiempo que hoy se menciona fuertemente como marca del teatro actual a la dramaturgia del actor, también puede verse una vuelta a un teatro que parte de textos de autores. En esta convivencia ¿cómo ve usted que se presenta la relación autor-actor?**

-No es un problema hacer un teatro con texto o un teatro sin texto, es necesario ver qué tipo de utilización se hace del texto. Aquello que el novecientos ha hecho emerger, es que hay otras modalidades de trabajo sobre el texto además de las tradicionales donde el teatro era *para* el texto. El teatro contemporáneo ha hecho saber que el texto es importante, pero hay muchísimas otras cosas. Están el texto, los actores, la música, el espacio, el movimiento, hay muchísimos otros lenguajes en juego. Entonces el teatro puede pensarse hoy *con* el texto, no es cuestión de sacar afuera el texto, sino más bien de plantear qué tipo de modalidad funciona. Hoy posiblemente haya un retorno a la dramaturgia escrita, pero eso no necesariamente significa dejar de lado todas las conquistas que el teatro ha hecho, es necesario que exista este pluralismo de posibilidades.

**-Sin embargo, en estas nuevas dramaturgias, si bien se trabaja sobre la escritura del actor, eso luego es tomado y presentado por el autor. Es decir, vuelve la idea del autor.**

-Yo no entiendo así la dramaturgia del actor. No es, para mí, el actor que escribe, es el actor visto desde el punto de vista dramático, no es el actor que escribe como Dario Fo o Shakespeare, sino que es el actor componiendo con el propio trabajo de actor. Sí es claro, que históricamente hay cierto antagonismo entre el teatro centrado en un puestista y aquel teatro donde el puestista ha dado dos pasos atrás y ha dejado el proscenio al actor. De la idea inicial en que el teatro era texto y puesta en escena, finalmente hemos arribado a que el teatro es, fundamentalmente, actor.

**-En un sentido artaudiano del cuerpo como texto.**

-Siempre se cree que Antoine Artaud pensaba que el teatro era actor, pero eso no es cierto, él pensaba que el elemento fundamental era el director. En el actor comienza a pensar después, habiendo tenido él la misma trayectoria; es sintomático. Naturalmente decir “actor” para Artaud es decir “cuerpo”.

En Europa la contraposición se da con un teatro ligado fundamentalmente a la espectacularidad, a la escena, a lo

visual, donde uno de los nombres fundamentales es Bob Wilson, un teatro de puesta. Si bien Bob Wilson ha tenido incluso experiencias terapéuticas con personas discapacitadas, para él hoy el actor es absolutamente secundario en una creación, tanto que ni siquiera prueba a los actores, son los asistentes quienes lo hacen, él llega dos días antes, y va directamente a la escena. Por otro lado está el teatro de actores. Hoy hay fuerte impulso de las instituciones y de la crítica en dar una importancia mayor al texto, quizás hay autores nuevos que escriben en dialecto siciliano, napolitano. A mi modo de ver hay un auge un poco restaurativo. Quizás conozcan a la Società Raffaello Sanzio, que dirige Romeo Castelucci, una compañía que en este momento es muy famosa, porque es la que más gira. Ellos tienen una absoluta coherencia, hacen espectáculos de la proxemia griega pero hechos a su modo, sin respetar en absoluto el texto.

**-En Buenos Aires vimos de ellos La Orestea**

-Es un espectáculo maravilloso, del texto queda poco, pero para mí es un espectáculo que verdaderamente hace un puente con la tragedia griega hoy, porque la pregunta siempre es: ¿Qué sentido tiene hacer una tragedia griega en este tiempo?

**-En un espectáculo como ése, el cuerpo del actor aparece incluso de una manera revulsiva.**

-Hay una gran fascinación por el cuerpo. Para ellos el teatro es cuerpo, dejan fuera cualquier canon a cerca del cuerpo y trabajan a partir de la fascinación que el cuerpo les produce. Están las anoréxicas, luego unas mujeres gigantescas, que tienen que ver con la cultura mediterránea de la cual están hablando. El cuerpo, con sus anomalías, podría ser un equivalente físico de lo trágico, lo trágico en términos corpóreos. Eso por un lado, y por el otro la animalidad, en todos sus espectáculos están los animales, como aquello incontrolable, lo expresivo. Los animales, a diferencia de nosotros, no tienen que hacer un esfuerzo para expresarse, son orgánicos por sí solos. Un actor nunca podrá ser eficaz como un gato, el gato tiene una organicidad natural, el actor en cambio, para llegar a ese grado de expresividad, tiene que hacer un esfuerzo enorme, porque tiene su cabeza. Como decía Grotowsky: “Lo otro no quiere expresarse, es expresivo”; el actor quiere expresarse, ésa es la diferencia.

# Mendoza

## ya tiene su Comedia Municipal



Pinty Saba

Con ***Nuestra Señora de las Nubes***, de Arístides Vargas, se presentó en sociedad la Comedia Municipal, creada en la capital mendocina en esta temporada. Cada propuesta que ofrezca el flamante elenco será el resultado de un concurso previo, tanto para la dirección como para los actores. Walter Neira y Pinty Saba integran la partida inicial. Aquí hablan sobre esta experiencia que ha logrado unirlos pese a las enormes diferencias artísticas que los separan.



FAUSTO ALFONSO / desde Mendoza

Walter Neira y Pinty Saba, directores de los elencos Viceversa y Las Sillas, respectivamente, han sido nombres recurrentes —y no menos clave— en el teatro mendocino de los últimos veinte años. Reconocen tener concepciones muy diferentes respecto del trabajo escénico. Más aún, aseguran que buena parte de sus trayectos se concretó desde veredas opuestas. Sin embargo, el 2003 decidió reunirlos como rostros de un emprendimiento oficial demorado por años: la creación de la Comedia Municipal.

El sábado 17 de mayo, ese nuevo elenco debutó en el teatro Mendoza con ***Nuestra Señora de las Nubes*** (actualmente en cartel), la preciosa obra de Arístides Vargas que Neira presentó a concurso para postularse como primer director de la Comedia. Los intérpretes, en tanto, también se designaron vía concurso. Pinty fue una de las actrices seleccionadas y en su humanidad recayó el rol de Bruna, esa mujer exiliada que dialoga con Oscar (Jorge Fornés), otro de su condición, y juntos rememoran pasajes-paisajes de la vida en ***Nuestra Señora...***, un pueblo en donde hasta el dolor más profundo encuentra en la poesía su talle apropiado.

**- ¿Cómo evalúan esta experiencia de la Comedia Municipal?**

**Pinty Saba:** Estoy muy agradecida y contenta de participar en la Comedia. Por mucho tiempo he sentido que el trabajo del artista no se jerarquizaba. En este caso sí y creo que los actores nos merecíamos esto. No sólo el hecho de tener un sueldo. Lo digo también por el nivel de profesionalismo, por la propuesta artística en sí, por la selección de la gente. La Comedia no implica sólo un elenco contratado. Es un modo de producción, mediante el cual la gente va a tener acceso al trabajo que cada artista también hace desde su elenco independiente.

**Walter Neira:** Es muy importante porque me permite acercarme a un público al que nunca accedería con mi propuesta de Viceversa. Puedo usar el aparato de la Comedia para difundir mi trabajo y el de mis compañeros. Ahora, luego del estreno de ***Nuestra Señora...***, me dicen: «¡Che, qué buena la piba esa!», en referencia a Silvia Del Castillo (N.de R.: Una de las mejores actrices mendocinas, inte-





Escenas de «Nuestra Señora de las Nubes»



grante de Viceversa). Esto creo que ha sido así porque he hecho un trabajo con características de Comedia Municipal, pensado para un público de Comedia Municipal.

**P.S.:** De todos modos tiene el sello Neira. Aunque la puesta no es tan compleja y la obra misma plantea un alcance más visible.

**W.N.:** El trabajo de los actores está más *naturalizado*.

La retroalimentación buscada por Neira, en torno de los beneficios que la Comedia Municipal les proporcionaría a los elencos independientes, tiene que ver, entre otras cosas, con la posibilidad de que la gente, luego de ver un espectáculo de la Comedia, presente el talonario de la entrada y acceda, por un peso, a cualquier obra de los grupos independientes (el resto del costo de la entrada lo absorbe la Municipalidad). La idea fue del propio Neira y de Omar Linares (escenógrafo y vestuarista de *Nuestra Señora...*) y la presentaron a la hora misma de concursar. «No quiero tener el Viceversa vacío», arroja Neira como uno de los argumentos que lo movió a armar esa propuesta.

**-¿Ustedes trabajaron juntos en alguna ocasión?**

**P.S.:** A mí me ha dado una alegría enorme poder trabajar con Walter y con el resto de la gente de la Comedia. Ya esto me basta para considerarla una experiencia importante. Hace muchos años había dirigido a Walter en la obra *En alta mar* y en la miniserie televisiva *Historia común*. Ahora me toca ser dirigida por él.

**-¿Y cómo lo definís como director?**

**P.S.:** Sabe mucho, es muy inteligente e intuitivo. Sumamente respetuoso. Y admiro lo que hizo con la Comedia porque es muy difícil para un director trabajar con gente de formación y códigos tan diferentes, de corrientes incluso opuestas en algunos casos.

**-De algún modo, eso, Walter, ya lo habías experimentado en *Cucha de almas*, de Rafael Spregelburd.**

**W.N.:** Pero es diferente. Porque ahí los actores de distinta formación y estéticas se sumaron y ajustaron a la propuesta de Viceversa. Aquí es al revés. Me tengo que adecuar a las características de cada uno. Y me costó.

**-¿No te preocupó que en Mendoza se hubiese visto ya una muy buena puesta de *Nuestra Señora...* actuada y dirigida por el propio Vargas?**

**W.N.:** Sabía del antecedente, y todo el mundo me hablaba muy bien de él. Pero nunca vi esa puesta. Sí tenía en claro y me gustaba que se supiera que no iban a ver una

puesta a lo Arístides Vargas. Leí la obra y me gustó. Sin parecerme una barbaridad, como me pasó con *La edad de la ciruela*. No la haría con Viceversa. Prefiero *Telarañas*, *Litófagas*, ahora estoy leyendo algo de Copi... Pero creo que *Nuestra Señora de las Nubes* cumplía con los objetivos de llegar a un determinado tipo de público, con llegar a la gente desde ciertas situaciones dramáticas y cierto texto. No exploto el humor que tiene la obra. Sí exploto lo melancólico y a veces lo melodramático. También me pareció que se podía hacer algo interesante desde el vestuario, desde la producción, partiendo de ideas simples y que revalorizaran la imagen. Eso creo que a la gente le gusta. Ahora, de Arístides Vargas sí me gusta mucho *Donde el viento hace buñuelos*. Tiene una estructura quebrada por todos lados, podés armar y desarmar la obra como quieras, y hay personajes que se pueden trabajar desde un «grotesco actual».

**- Después del estreno, ¿qué viste que había que ajustar?**

**W.N.:** El ritmo de las escenas de la realidad y trabajar un poco con algunos personajes del sueño. No quiero, tampoco, una cosa vertiginosa y escupida como en Viceversa. Sino una cuestión de ritmo trabajado desde lo interno.

**- A vos Pinty, ¿te gustaría dirigir la Comedia?**

**P.S.:** Sí, me gustaría. Estoy cansada de la dirección de teatro independiente.

**W.N.:** -Yo no.

**P.S.:** Es un compromiso de otro tipo. Sobre todo considerando las condiciones en las que trabajo, soy lenta para el proceso. Aparte, la gente está en crisis, postergan los ensayos por otros asuntos... Con la Comedia tenés obligación de estrenar en tal fecha y tenés a la gente con un sueldo que le exige ir sí o sí a los ensayos. Este año no he dirigido nada a nivel independiente. Las Sillas estrenó *El animal que faltaba*, pero con dirección de Gustavo Casanova.

Aunque no dirigió nada este año para Las Sillas, Pinty Saba vivió a full el 2003. Como directora, su último estreno (sobre fines del año pasado) fue *Ring-side*, la obra de Daniel Veronese. Con ella siguió todo el año desde un escenario nada convencional: el ring del Gimnasio Municipal Luis Angel Firpo, ubicado en la esquina de Corrientes y Salta, en un histórico sector de la capital mendocina: la Cuarta Sección. «A nosotros nos gusta salir de los espacios convencionales», dice Pinty, al tiempo que nos recuerda su espectáculo *Huellas... la fundación de Mendoza*,

que se expandió por el Museo del Área Fundacional y la Plaza Pedro del Castillo, también emplazados en la Cuarta Sección. Y nos invita a *El animal que faltaba*, montaje realizado en la jaula de uno de los osos del Zoo Provincial.

«A Las Sillas nos interesa el turismo cultural. La mezcla entre cultura y otro tipo de atractivos. Nos gusta movernos en distintos ámbitos. Pero nosotros somos los mismos artistas, aunque la gente vaya siendo distinta. Queremos llegar por distintos medios a la gente», indica Pinty. Y abre una nueva diferencia con su colega Neira: «A nosotros, en cambio, nos interesa llevar el público al teatro y no el espectáculo al público».

No obstante, y volviendo a *Ring-side*, Walter y Pinty comparten el privilegio de haber estrenado en Mendoza obras cuyos propios autores no pudieron encontrar el modo para concretarlas en escena. Veronese no lo logró con su *Ring-side* y Eduardo Pavlovsky no pudo lo propio con *El cardenal*, la pieza de espesa metáfora que Neira pudo desentrañar y transmutar en potentes imágenes y que se convirtió en todo un acontecimiento para el teatro mendocino y para Pavlovsky mismo, quien no retaceó elogios.

Este año también, el director de Viceversa reflató otra de Pavlovsky, *Telarañas* y estrenó *Litófagas*, del rosarino Aldo El Jatib. También volvió con su versión de *El gigante Amapolas*, de Alberdi, rebautizada simplemente *El gigante*, y montada según los postulados del teatro de Tadeusz Kantor, teatrista rector de Neira. «Estas tres propuestas son muy distintas entre sí —comenta—, pero muy representativas de lo que es Viceversa. Creo que de lo mejor que hemos hecho en los últimos años». A estos trabajos encaminados, suma los ensayos de *El triciclo*, de Fernando Arrabal; y las ideas que van despuntando en torno de la citada *Donde el viento hace buñuelos*, de Vargas. Y además, sigue con sus compromisos por el éxito de *La edad de la ciruela*, en ese caso como director invitado del elenco Sobretabla.

Por su parte, Pinty suma a su *Ring-side* las funciones que la tienen como una de las protagonistas de *Rápido nocturno, aire de foxtro*, bajo la dirección de Darío Anís para el elenco Las Sillas. Fuertemente vinculada también a la actividad porteña, la actriz y directora mendocina acaba de participar del rodaje de *La mitad negada*, ópera prima cinematográfica del prestigioso director y docente teatral Augusto Fernández, con protagónico de Lito Cruz. Y va y viene a Buenos Aires por un proyecto de teatro-danza comandado nada menos que por Susana Tambutti.

# Compartir con mujeres de creación y



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Patricia Ariza

CARLOS PACHECO / desde Buenos Aires

La dramaturga, actriz y directora colombiana Patricia Ariza estuvo unos pocos días en Buenos Aires. Llegó a esta capital para participar del Festival Mujer y Teatro que organizó el área argentina del Proyecto Magdalena. Fundadora junto a Santiago García del emblemático grupo latinoamericano La Candelaria, Ariza reparte hoy su actividad entre las investigaciones que realiza junto a ese colectivo teatral, la dramaturgia y experiencias ligadas con el teatro de mujeres. Ella además forma parte del Magdalena Latina y se cuenta entre sus fundadoras.

**-¿Por qué insertarse en un movimiento teatral de mujeres?**

-Es un movimiento muy interesante en tanto que no sólo trabaja en el terreno artístico sino que, en Colombia, sirve de puente entre el nuevo teatro y el movimiento de mujeres y esto es muy importante porque los teatristas de mi país tenemos una relación muy fuerte con el movimiento social de mujeres. Todos formamos parte, a la vez, de un movimiento alternativo que está pensando propuestas filosóficas, estéticas, culturales para el mundo.

**-¿Por dónde pasan esas propuestas?**

-Por el debate fundamental que es un mundo solidario o un mundo autoritario. Hay que restituir el mundo solidario y a partir de preceptos más femeninos. Hay que recuperar lo femenino de los hombres y también de las mujeres. Tenemos que cuidar la vida, la tierra, el destino de la Humanidad. Ésa es la reflexión que hay que hacer. No podemos estar en la tierra sin pensar en el destino de la Humanidad que está en peligro. Hoy vivimos en una situación tremenda.

**-¿En qué consiste su trabajo al respecto?**

-Trabajo en el teatro La Candelaria y también dirijo la Corporación Colombiana de Teatro y allí estamos al frente de un movimiento alternativo cultural dentro del cual está el teatro de mujeres. Hacemos festivales en Cali y en Bogotá. El Magdalena Latina es muy importante para nosotros. En Colombia hay una tendencia muy fuerte que proclama: "Mujeres contra la guerra". Por las circunstancias que vive mi país se da una situación muy paradójica, por un lado la violencia es muy intensa y por otro asoma un movimiento cultural muy fuerte.

**-Teniendo en cuenta el Proyecto Magdalena y en relación con experiencias de otros países, ¿cómo se refleja ese mundo colombiano sobre el escenario?**

-En nuestros países latinoamericanos la situación política y económica es tan precaria que eso se nota en los cuerpos y en la escena en general. Los países nórdicos, por ejemplo, muestran reflexiones sobre el tiempo, tienen un teatro más sosegado y sus investigaciones espaciales resultan interesantes. Las diferencias son muy marcadas. Nuestras mujeres están muy agredidas en sus cuerpos.

**-En este aspecto ¿qué diferencias encuentra entre las propuestas de hombres y las de mujeres?**

-Los hombres en general están más preocupados por contenidos filosóficos e individuales y las mujeres, insisto, muy preocupadas por el cuerpo.

**-¿Cómo se siente como mujer dentro de Colombia?**

-Estar con mujeres es un buen espacio para hacerse esa pregunta. No me siento distinta de las otras mujeres. También tengo un cuerpo agredido por la religión y por la violencia. En Colombia la mayoría de los muertos son hom-



# un espacio reflexión

bres y las mujeres son víctimas sobrevivientes que tienen que cargar con sus familias. Varias son las causas que golpean a la mujer colombiana. En principio la religión, los mitos fundacionales son muy fuertes y hasta obligan a adoptar una actitud corporal, como por ejemplo mantener las piernas bien cerradas. Luego viene la violencia y finalmente el abandono. Artísticamente la danza está ayudando mucho a esas mujeres pero sabemos que eso no es suficiente. Por eso en el Magdalena estamos pensando incluir en nuestros festivales otras actividades que excedan el marco de presentaciones y análisis de nuestros espectáculos. Queremos desarrollar seminarios teóricos que aborden temas como mujer y estética. Es necesario hablar sobre lo que significan nuestras obras en el mundo, en nuestros países y en nuestro tiempo.

## EL TRABAJO CON MUJERES

Desde hace algunos años Patricia Ariza comparte su tarea con dos grupos de mujeres, uno muy joven y el otro, como ella dice, "pertenece a la mal llamada tercera edad".

Respecto de este último la autora, actriz y directora aclara que se trata de "un grupo de mujeres autónomas que viven de lo que venden en la calle. Como trabajamos juntas hace mucho tiempo ellas ya no quieren definirse como grupo de mujeres adultas sino como actrices. Porque en estos seis años han aprendido muchas cosas y por supuesto se han hecho fuertes. Ellas se llaman "Flores de otoño" y tienen entre 68 y 90 años".

El grupo más joven está integrado por mujeres de barrios periféricos de Bogotá y como ellas son raperas ya van construyendo una segunda ópera rap.

"Hace ya mucho tiempo que trabajo con marginados de los marginados -comenta Patricia Ariza-. Ellos me aportan mucho porque es como tener un polo a tierra muy grande. Aprendo a defender la condición humana, conozco las situaciones límite y compruebo que muchas veces los artistas nos encerramos en nuestras experimentaciones, en las bibliotecas, y perdemos ese vaso comunicante con la gente. Entonces me encanta trabajar con las señoras mayores, por ejemplo, porque hacen teatro cuatro horas diarias y han adquirido una presencia escénica formidable. Y me ha atraído mucho trabajar con ellas el tema del cuerpo. Hasta

hemos invitado al coreógrafo ecuatoriano Wilson Pico a compartir nuestra tarea. Cuando empezaron eran muy cerradas, sus mecanismos de defensa eran impresionantes, y ahora han cambiado muchísimo. Y esto que parecía muy difícil de superar a los 60 años lo hemos logrado. Hoy pueden reconocer sus cuerpos y el de los demás.

## -¿En los trabajos que realiza parte de cosas personales de ellas o usted propone los temas?

-Con esta población casi siempre trabajo sobre ellas. Pero después empiezan a volar y asoman otras cuestiones que ya no son tan personales.

## LA CANDELARIA, EJEMPLO DEL TEATRO LATINOAMERICANO

"La Candelaria sigue siendo mi base", afirma Patricia Ariza refiriéndose al grupo que la contiene desde la década de 1960 y en el que ha desarrollado gran parte de su experiencia profesional. Hoy la compañía, que tiene sala propia en el barrio bogotano del mismo nombre, cuenta con un importante repertorio y una convocatoria de público muy fuerte.

"En este momento acabamos de hacer una obra que codirigimos con Santiago García y que se llama *De caos y de cacaos*. Estamos trabajando con una dramaturgia fractal. Ya no nos está interesando la cosa secuencial de una historia sino investigar la fractalidad dentro del teatro. A través de fragmentos muy pequeños queremos dar universos muy grandes y muy complejos. Hacer una cosa inversamente proporcional a la que veníamos haciendo. Cuanto más pequeño el fragmento más complejo el universo que tiene que dar el actor. *De caos y cacaos* es una obra que habla de las elites colombianas. 'Nos metimos en el rancho', como decimos allá cuando invadimos algo que no nos pertenece. Es un trabajo de investigación muy largo, nos costó muchísimo porque no queríamos hacer nada ideológicamente simple, no queríamos condenar a la elite, sino buscar la manera de meternos dentro de ella y comprenderla. Y así descubrimos muchas cosas que no sabíamos.

## -¿Por ejemplo?

-Que es un sector de la sociedad colombiana que tiene un profundo desorden interno en sus vidas privadas y esto termina provocando un gran desorden social. Que hay una

violencia interna entre ellos muy grande que lleva a poder comprender la violencia externa. Y hay también una gran exclusión de las mujeres.

## -¿Cómo analizaría cada etapa creativa de La Candelaria?

-Cada momento tiene su implicancia directa. Podríamos decir que hubo una primera etapa maravillosa, el comienzo. Las etapas fundacionales siempre tienen una gran pasión. Es el momento más importante para el artista porque está haciendo. Cuando empiezas a mirar el pasado la nostalgia te traga vivo. En aquel momento comenzamos a desarrollar el método de la creación colectiva. Otro momento importante fue cuando La Candelaria se convirtió en un grupo líder dentro del movimiento teatral. Un tercer momento se dio cuando comenzaron a salir de nuestro grupo directores y dramaturgos. Y otro, es el momento actual. Ahora estamos trabajando en una etapa de búsqueda muy interesante, estamos buceando la relación entre lo sagrado y lo tanático y nosotros no somos místicos, pero es que quizás, por nuestra ideología, nunca lo tuvimos en cuenta. En este momento estamos haciendo una indagación sobre lo sagrado.

## -¿Ha sido difícil para el grupo crecer dentro de los marcos de violencia que se imponen en la sociedad colombiana?

-Hemos tenido que pagar precios muy altos. La ventaja también es que en Colombia hay un movimiento cultural muy grande. La Candelaria ha logrado mucho respaldo, mucho reconocimiento del público y también del mismo estado. Llevamos muchos años trabajando y eso entonces salvaguarda.

## -En su actividad como dramaturga ¿escribe sola o siempre a partir de experiencias grupales?

-Las dos cosas, produzco la mayoría de lo que monto con los grupos pero también hacemos talleres con mujeres dramaturgas y escribo en soledad. Ahora estoy trabajando una obra sobre los nadaístas (hippies), un movimiento literario muy grande que se dio en Colombia en la década del 70. También estoy escribiendo una Antígona y ubico la acción en una región de mucha violencia de Colombia. Y también quiero hacer una experiencia de trabajo con otra autora. Quiero escribir a dos manos con otra persona, sobre un tema específico.





# ¿Será posible una dramaturgia para mimos?

LUIS SAEZ / desde Capital Federal

Ser invitado a un Congreso de Mimo a disertar sobre dramaturgia puede parecer, en una primera instancia, una suerte de chiste. Una broma, digamos, de dudoso gusto. Pero, cuando la cosa es en serio, llegan en tropel las dudas y los interrogantes. Todas conducen a una o dos, más o menos vertebrales, a saber: ¿El arte del mimo *necesita* dramaturgia? ¿Qué entienden los mimos y qué entendemos los autores teatrales por “dramaturgia”? ¿Qué códigos comunes podemos llegar a manejar para establecer un territorio mínimo de trabajo? Así se va abordando cautelosamente el asunto. Un poco ganado por la curiosidad, pero sobre todo porque el tema se vuelve apasionante a poco de haber incursionado en él.

Según cierta definición, mimo “es aquel actor que se vale del cuerpo prescindiendo de la palabra”. Como suele ocurrir con las definiciones, uno termina preguntándose qué hacer con todo lo que queda fuera. Nada más relativo que lo terminante, parece querer gritarnos este fin de milenio que nunca termina de irse ni de llegar. Ni más peligroso, al menos en el terreno del arte. Porque, nos preguntamos, prescindir de la palabra *per se*, o por las razones que fuera, desistir a priori de sus posibilidades sonoras, más allá de su significado, o de su musicalidad al servicio de la forma ¿no suena más a *mutilación* que a *elección estética*? Al parecer, en esta saludable ensalada de fin de milenio en la que nuevas tendencias y estéticas no le temen al apareo con formas, por así llamarlas, mas *clásicas*, en este carnaval, digo, los mimos no parecen querer (y no tienen *por qué ser*) testigos pasivos. Resultando por tanto que en su cada vez más relativo continente, en su mapa de límites cada vez más difusos, los mimos parecen librar hoy por hoy una difícil batalla contra una historia que tradicionalmente los preservó como arte escénico autónomo, al tiempo que los limitaba a una serie de técnicas y preceptos referidos más a lo que debía o no debía ser que a las posibilidades de generar un hecho artístico libre y creativo.

Y conste que evito deliberadamente referirme a resultados estéticos o técnicos, que de eso ya hablaremos y es materia hartó opinable; de hecho, la transgresión por la transgresión misma no es garantía de resultado alguno, y vaya si trastabilla cada vez que lo olvida. Inclusive no pocas veces un hecho pretendidamente transgresor sólo confirma caminos a desechar o alternativas descartables; en todo caso, y más que nunca, bienvenidas la transgresión y la posibilidad de que el mimo se anime a otros territorios y se aparee con otras especies; de esta cruz no puede salir otra cosa que variedad, suma y crecimiento, aún desde aparentes contramarchas o pasos en falso. Y entonces sí, ¿quién sabe, tal vez, por qué no?, la dramaturgia. ¿Qué dramaturgia?, se preguntarán los desconfiados. O, como apuntábamos en un comienzo, ¿qué entienden los actuantes del gesto y los escritores del verbo por “dramaturgia”? Contamos con algún

elemento en común, ¿lo tiene nuestro trabajo, nuestro arte? Y es desde aquí que podemos, acaso, empezar a construir “nuestro bendito o maldito edificio de tener que existir”, parafraseando a Gironde. Porque si algo tenemos en común los escritores y los actuantes es el uso del cuerpo como herramienta de escritura.

Veamos: que la herramienta vital del actor sea su cuerpo no es precisamente un descubrimiento. Pero asimilar que por lo tanto, *escribe* con él, sí puede comenzar a sonar diferente. Y estamos hablando de lo mismo. Eso que Adolphe Appia escribió y describió con maestría en *La obra de arte viviente*, hace una punta de años: “Nuestro cuerpo es el autor dramático. La obra de arte dramático es la única obra de arte que se confunde con su autor”. ¿Y con qué otra cosa escribe por su parte el dramaturgo, que indaga sensorialmente a sus imágenes generadoras, es decir, que se permite *sentir* con todos los sensores posibles para captar olores, texturas, angustias, temperaturas, sabores, tensiones, terrores, odios, etcétera? Sí, singularmente con el cuerpo, aún antes (mucho antes) que con el intelecto. De manera que al fin de cuentas sí tenemos (vaya si tenemos) un territorio en común para elaborar y transitar nuestra dramaturgia. Siempre y cuando, claro está, nos dispongamos a dejarnos ganar por nuestras imágenes, a convertirnos en sus esclavos incondicionales, primero poniendo nuestra sangre al servicio de sus latidos y tropezones para finalmente (y aquí viene la parte más dolorosa y sublime y placentera) desaparecer como autores, travestidos hasta el avasallamiento y hasta el extremo de que la historia *se cuente* a través de nuestros personajes, aceptando que ya no son *nuestros*, que nunca lo fueron, y que eso es probablemente lo mejor que podía pasarles, a ellos y a nosotros...

Repasemos lo expuesto. Por un lado tenemos al cuerpo como elemento común de escritura, y a las imágenes generadoras como punto de partida para empezar a esbozar, o transitar nuestra potencial historia. Historia que aún no tiene forma como tal, pero que empieza a dejarse ver por donde siempre se dejan ver las historias: sus imágenes, del tipo que sean; auditivas, táctiles, olfativas, oníricas, etcétera, con el denominador común de su potencialidad dramática.

Ahora bien, a esta especie de incipiente y primitiva comunión entre escritor y actuante no le podían faltar, además de coincidencias, las diferencias, quizás el ingrediente más sabroso y picante. Mi primera sensación a ese propósito es que, si bien es probable que escritor y actuante escriban con el cuerpo, éste último (particularmente el mimo) tiende a instalarse inevitablemente “de cuerpo presente” en el centro de la situación, o si se quiere, en el centro mismo del universo que genera, ya sea a través de acciones físicas o de evocaciones. Es decir,

*El dramaturgo Luis Saez participó como docente del 10° Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo que se llevó a cabo en Mar del Plata, entre el 14 y el 19 de octubre. La organización estuvo a cargo de la Asociación Argentina de Mimo. En esta nota propone una reflexión acerca de la experiencia que desarrolló en el encuentro.*





Escenas de «ASP (acto sin palabras)», Capital Federal

# FESTIVALES

que construye un mundo *desde* su cuerpo al resto del universo, que forzosamente gira a su alrededor. El dramaturgo, por su parte (al menos el que elige la estrategia de dejarse *contar* por las imágenes, relegando a segundo plano toda premisa o esquema formal previo) escribe con el cuerpo pero nunca erigiéndose en el centro del mundo que está creando, sino más bien poniéndose, por así decirlo, “a su servicio”. De esta rara especie de humildad se nutre la tarea del dramaturgo para que su historia (su criatura, si se quiere) cobre vida y autonomía. El arte del dramaturgo, su búsqueda, su herramienta, sería, diríamos, incondicionalmente “periférica”. La del actuante, específicamente la del mimo, que elige prescindir de la palabra en un mundo casi más hecho de palabras que de cosas, es central, centrífuga, desde que construye *desde* su cuerpo *hacia* el entorno, condición de alguna forma agudizada por el hecho insoslayable de que en la dramaturgia de modelo actancial o verbal las imágenes motoras ya vienen con un mundo *instalado*, es decir, que el dramaturgo no tiene la obligación extra de distraer energía creativa en *evocarlas*, por lo demás técnica y clave del arte del mimo, al menos en su modelo más “clásico”. Esta necesidad de sostener un mundo virtual a través de evocaciones, ha llevado al ejercicio del arte del mimo a una suerte de trampa o cuello de botella donde la técnica (en este ejemplo concreto, la evocación) se convierte en un fin en sí misma, fin al que el propio mimo debe sostener y atender y alimentar, restringiendo severamente, cuando no anulando de pleno toda posibilidad de incursionar-transitar indagaciones poéticas que trasciendan la instancia puramente técnica o ilustrativa. Y si bien durante buena parte de su historia el mimo solucionó el dilema cortando por lo sano, es decir, fragmentando o sacrificando toda aspiración narrativa a sus mínimas posibilidades, todo parece indicar que, acaso el mismo apareamiento del que venimos haciendo mención en estas páginas lo viene poniendo en la disyuntiva de replantear y reformular los alcances de su arte. Personalmente, y siempre tomando como parámetros las experiencias que me ha tocado presenciar en formas audio-visuales donde la palabra no ocupa la suprema jerarquía, tengo la sensación de que su prescindencia *per se* como elemento generador de atención, o su des-supremacía voluntaria, no son garantía de una dramaturgia sólida, presunción basada en el concepto de que dramaturgia no son los hechos que conforman la historia sino su forma de organizarlos en busca de una repercusión en el receptor a través del cierre de al menos *un sentido posible*. Y si no hay hechos, si no hay más que una reiteración de lo mismo, o incluso, si no hay otra cosa que mera exposición técnica, entonces *no hay qué organizar*.

En el caso de los actuantes del gesto, mi sensación es que sus espectáculos, basados primordialmente en el chiste o la humorada, esto es, en las formas de humor breve, pierden sostén con la prolongación excesiva o innecesaria de la situación original, quedando de manifiesto una carencia de alternativas técnicas al servicio de lo que se narre, llámenselo peripecias, giros de tuerca, etcétera.

Ahora bien, reitero: convengamos en que para organizar dramáticamente un relato secuencial es necesario tener “qué organizar”, y para tener “qué organizar” hay que buscarlo, o dejarlo venir, desde una perspectiva que supere la instancia individual y centrífuga a que venimos haciendo mención. Si el actuante acepta este desafío, esto es, si es capaz de correrse del centro de atención y generación de acción y desdoblarse y sumergirse sensorialmente en el mundo de sus imágenes generadoras, sin la obligación preceptiva de evocarlas (*¿ilustrarlas?*) ya está incursionando en un terreno que podríamos empezar a llamar “dramatúrgico” mas allá de las temidas, y a menudo limitantes, definiciones...

¿Será tan simple para el mimo poner un pie, el cuerpo, el alma, en este desconocido territorio? ¿Cómo hacer para innovarse sin traicionar principios básicos, que durante gran parte de su historia le significaron identidad y cierta presunta autonomía con referencia a las demás artes escénicas? Históricamente el teatro “integral” se ha valido de las técnicas del mimo como herramientas de entrenamiento y formación, pero considerándolas una suerte de arte menor, o en el mejor de los casos, suplementario. En la mayoría de nuestras escuelas de teatro esta actitud de subestimación se manifiesta a través de la lisa y llana ignorancia, cuando no de una mera enunciación del arte del mimo como una actividad basada más en cuestionables principios pedagógicos que en una consideración real y concreta de sus recursos y posibilidades.

El mimo, por su parte, parece haber *contra-atacado* refugiándose obsesivamente en esas mismas técnicas, desentendiéndose de objetivos más ambiciosos al servicio del hecho teatral, llámeselos “historia”, “dramaturgia” o como mejor se prefiera.

Llegados a este punto, es difícil sustraerse a la sensación de que la prescindencia de la verbalidad como herramienta suprema de producción de sentido fuera el centro exclusivo y excluyente del asunto, simplificando o clausurando sus posibilidades de análisis y estudio.

Pero, ¿y si no fuera así? ¿Y si la re-categorización de la palabra como una herramienta más al servicio del hecho teatral nos obligara a situarnos en *otra* zona poética, una zona a la cual el discurso verbal no quiere o no puede llegar? ¿No nos estaríamos perdiendo (ya no los mimos, los teatreros todos) una formidable herramienta de indagación dramática, por no animarnos a torcer aunque más no sea tímida y cautelosamente, puntos de vista instituidos y aceptados “de hecho”? Después de todo “la palabra — afirmó Gordon Craig, a comienzos de siglo pasado — sirve ante todo como disfraz del pensamiento, es el medio más directo para la mentira. De ahí que el teatro del futuro sea pensado como un drama sin palabras, una construcción mediante la acción, la línea, el color y el ritmo”. ¿Qué pasaría si un buen o mal día, por la circunstancia que fuera, perdiéramos el don del habla? ¿No contaríamos con otras posibilidades expresivas y de comunicación hasta ese momento desatendidas? Busquemos un correlato en el arte:

¿podemos considerar, por añadidura, la estimulante posibilidad de acceder a zonas donde la palabra no tiene redondamente nada que decir?

¿Será entonces imperiosamente necesario para el mimo partir de presupuestos del tipo “abstinencia verbal excluyente”, o está cerca el momento de probar con una indagación honesta de sus imágenes situacionales, libre de condicionamientos?

En nuestro medio teatral, experiencias como las de El Periférico de Objetos, la Cía. Buster Keaton o el sanjuanino Juan Carlos Carta, han demostrado, desde estéticas diferentes y con resultados también diversos, que una dramaturgia prescindente o des-jerarquizante de la verbalidad es posible, en tanto búsqueda libre de prejuicios y pre-conceptos, con rigor, investigación y fidelidad a una línea de trabajo.

No son, en todo caso no tienen por qué ser, ejemplos aislados, ni excepción a regla alguna. Precisamente, en lo que parecen hermanados es en la decisión indeclinable de transgredir *todas las reglas* con tal de no traicionarse a sí mismos.



¿Será posible una dramaturgia para mimos? ¿Y, por extensión, alguna forma de registro o notación que sobreviva y perdure a la puesta original, propiciando así una espiral de sedimentación, estudio y crecimiento?

El tema no se agota (tampoco se inaugura) en estas páginas. Y acaso una alternativa de abordaje consista, precisamente, en cuestionarlo y des-aferrarlo a certezas que se caen de maduras y ya no certifican nada. A lo mejor, insisto, es por ese camino que el mimo y las demás artes escénicas (en muchos sentidos, la misma cosa) consiguen llegar a una suerte de “conciliación no obligatoria” y se ponen a hacer lo que saben y mejor les sale: teatro, más allá, insisto, de rótulos y preceptos...



Héctor Alvarrellos

FOTO: MAGDALENA VIGIANI

# Cuando se trata el

*En el Parque Avellaneda de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se realizó entre el 5 y el 9 de noviembre el 2º Encuentro Nacional de Teatro Callejero. La organización estuvo a cargo del grupo porteño La Runfla. Participaron elencos de Buenos Aires, Mendoza, Río Negro y Santa Fe. El actor y director Héctor Alvarrellos, uno de los promotores de esta actividad, reflexiona en esta entrevista acerca de su trabajo creativo siempre ligado a la calle.*

DAVID JACOBS / desde Capital Federal

El fenómeno del teatro callejero en la Argentina surgió a principios de los años 80 con las esperanzas que abría un nuevo período democrático. Movidos por la necesidad de expresión y la posibilidad de estar en libertad, muchos creadores impulsaron una nueva forma de vincularse con el público. Para el autor y director Héctor Alvarrellos, el teatro callejero fue la mejor excusa para que la gente se volviera a encontrar en la calle.

Algunos grupos eligieron hacer teatro callejero estimulados por la crisis, como herramienta de subsistencia; otros con la intención de dirigir su mensaje y ser vistos por una mayor cantidad de gente, pero también estuvieron aquellos que lo hicieron a partir de una elección estética e ideológica, promoviendo una reformulación del espacio público. Este es el caso del grupo **La Runfla**, que dirige desde hace más de 10 años el citado Alvarrellos. Asentado en el Parque Avellaneda, donde habitualmente hace sus presentaciones, el grupo se formó en el 91 impulsado por la crisis social desatada durante el final del gobierno de Raúl Alfonsín.

**-En la Argentina los primeros grupos de teatro callejero surgieron a principios de los 80, con la dictadura ya debilitada y las expectativas de un nuevo período democrático. ¿Cuáles eran tus expectativas en ese momento?**

-Sobre el final de la dictadura apareció la necesidad de encontrarse, de comunicarse, de salir a la calle, de sentirse una vez más compartiendo el espacio común de la calle. Aparecieron muchos nuevos grupos. Yo comencé con **Teatro de la libertad**, haciendo una versión de **Juan Moreira**. Además, se formó el **Movimiento de Teatro Popular (Mo.Te.Po)** durante la famosa primavera democrática que nos llenó de sueños y alegrías, aunque en la calle quedaban todavía algunos resabios autoritarios. Una tarde, por ejemplo, a un titiritero lo metieron preso junto con sus títeres. Pero lo más llamativo fue que a él lo largaron y a los títeres los dejaron adentro. Todavía veíamos los ante-

ojitos negros dando vueltas. Mas allá de esto, fue una época muy rica, de encuentros. El Mo.Te.Po, que duró hasta el 89, sirvió para que los grupos nos conociéramos y nos posibilitó discutir todo aquello que tenía que ver con el teatro callejero. Lamentablemente todo esto fue desapareciendo. Algunos grupos terminaron haciendo teatro en salas o se disolvieron. Nosotros, en cambio, siempre hemos estado en la calle como una opción estética.

**-El nombre La Runfla viene del lunfardo y significa gente de una misma especie unida por un objetivo común. En el momento que formaste el grupo, en el 91, ¿en qué objetivo común pensabas?**

-Cuando armamos el grupo nos propusimos resistir. En ese momento yo estaba realmente apasionado por la calle, más allá de todo lo que pasaba. El objetivo común era, simplemente, hacer teatro en la calle. Éramos un grupo de teatristas que hacíamos teatro en el espacio abierto y público. Además, nos interesaba la idea de poder seguir investigando cuestiones relacionadas con el teatro.

**-Una de las temáticas centrales que trabajás con el grupo es el poder. ¿Concebís el teatro callejero como lugar de resistencia estética o, si se quiere, de una determinada identidad barrial?**

-Nosotros tomamos la cuestión del poder porque creemos que está presente en nuestras relaciones cotidianas y en todo lo que hacemos. En los 80, como latinoamericanos, pensábamos que teníamos que seguir contando historias, buscando nuestra verdadera forma de hacer teatro. Al hablar de resistencia, la idea concreta era sostener el teatro callejero en el espacio público, con todas las dificultades que esto suponía. Por otro lado, ideológicamente, era muy importante para nosotros porque el teatro siempre había acompañado los procesos históricos. Y la calle de los 90, que se torna oscura, en donde aparece la reja y la gente se empieza a individualizar, produjo una brecha entre aquellos que tenemos más de cincuenta años y los menores de

treinta. Hoy son los jóvenes de veintipico los que realmente están haciendo teatro en la calle. El resto, salvo unos pocos que todavía quedamos, ha producido una especie de vacío en el sentido de elegir el teatro de la calle como lenguaje estético. Digo lugar de resistencia en ese aspecto. Y en cuanto a la identidad barrial me parece que se da mucho más ahora, con el surgimiento del teatro comunitario de vecinos a partir de la crisis de 2001. Nosotros elegimos hacer teatro callejero como una opción estética, como una elección profesional que tiene como finalidad seguir creciendo y apuntar a una determinada estética. Estado de resistencia, entonces, significaría hacerlo en esos espacios poco concurridos donde nosotros sabemos que ahí va el espectador virgen, el que elige cuánto tiempo quiere estar, el que tiene esa libertad. Siempre digo: el teatro callejero desmitifica al actor, pero también lo agiganta. Y esto porque pone al actor en su origen, en el origen del propio teatro, en el mismo espacio abierto con el espectador. Porque ahí nace el teatro, en las festividades, en la calle.

**-¿Existe un proyecto común ideológico en el teatro callejero de la Argentina?**

-No se puede hablar de un proyecto establecido, pero hay una ideología. En teatro, como en otras expresiones, uno tiene siempre una ideología para hacer las cosas. La ideología, para nosotros, es llevar el teatro al espacio abierto y público para recuperar un lugar que nos pertenece a todos, en el que te podés encontrar con todo tipo de público, sobre todo aquel que nada tiene que ver con el teatro. Hoy, mucha oferta teatral la ve gente que hace teatro. En cambio, a nosotros nos viene a ver gente que nada tiene que ver con el teatro, público puro. Y muchas veces, a partir de vernos, ese público se hace adicto al teatro y también se puede meter en una sala. Todavía ciertos teatristas tienen algunos prejuicios. Piensan que el teatro callejero son dos tambores haciendo ruido o alguien contando un cuento. El teatro callejero es más que eso, es un arte popular. Aunque utilizamos muchos objetos del circo o la murga, lo hacemos en función del hecho dramático. Un zanco no se usa únicamente para estar alto, sino para aportar una determinada significación al sentido total de la obra. Por todo esto, hay un teatro callejero que existe, que tiene una estética y una ideología. El hecho de elegir la calle es en sí mismo una ideología. Ideológicamente estoy llegando a un público que no puede ir al teatro, estoy comunicándole cosas y transformándolo en espectador y también en partícipe. Al involucrarlo le genero cierta inquietud, le rompo su vía de pensamiento, y esto también es ideológico. Hacemos esto con la finalidad de embellecer ese espacio, que tiene tanto valor como una sala o un set de filmación.



# de ocupar espacio público

## DEMOCRACIA Y CALLE

### -¿Cómo fue la relación del teatro callejero con el espacio público durante los veinte años de democracia?

-En los 80 el espacio público se invadió. Esto trajo algunos conflictos y debates sobre quiénes tenían que ocupar ese espacio. Pero el problema con el espacio público es justamente aquello de que lo público es de nadie: "Me afano la placa de bronce total no es de nadie". Sin embargo, lo público es de todos. El espacio público es decididamente modificado por el teatro, resignificado. Indudablemente, hoy las plazas no son las mismas que en tiempos de la dictadura. Quizás estaban más prolijas, descuidadas pero prolijas. Lo que hubo también durante estos años fueron procesos de abandono pero también, como sucede en el parque Avellaneda, una permanente contención del espacio público. El espacio público, en sí mismo, al ser invadido por todo tipo de espectáculos se ha embelecido, se ha convertido en un lugar de encuentros. A partir del 19 y 20 de diciembre de 2001, el espacio público fue ganado por la gente y hoy esa misma gente sigue permaneciendo en ese espacio.

### -¿Qué pasó en los 90 con el espacio público, a partir de la transformación que vivió el país con la aplicación de las políticas neoliberales?

-En los 90 la gente se fue metiendo para adentro. Le empezaron a llevar la pizza a su casa, los remedios a su casa, esto fue haciendo que la gente se alejara un poco de los lugares que frecuentaba. La crisis profunda que viene atravesando el país degradó también el espacio público. Lo degradó por invasión, por mal uso, por ferias que venden cosas robadas y cosas que la gente ya no usa. Vuelve a ser caótico. Pero para dejar de serlo tiene que ser el vecino quien se organice para protegerlo. El teatro se instala en el espacio público para revalorizarlo. De todas formas hay que generar más espacios públicos, porque no es bueno ponerles rejas a los parques. Por eso, la gestión del vecino en este sentido es fundamental. Queremos un espacio público libre y compartido, pero antes tenemos que aprender a construirlo.

### -¿Se puede hablar de un contacto más directo, de una vinculación más real entre el actor y el público en el espacio de la calle? Pensaba esto en relación con cierta transformación que me parece se da del concepto de teatralidad, entendido en su especificidad como fenómeno de recepción en el que un sujeto ve algo, y a una resignificación del espacio público.

-Sí, claro. En la calle el actor se desmitifica, está mucho más cerca de la gente. Se cambia su vestuario frente al público, termina la función y se queda charlando con la gente. El actor está ahí con vos. No lo tenés que esperar a la puerta de la sala o en el camarín. Sin dudas que lo acerca, y es ahí donde la gente empieza a entender que atrás de todo eso hay un trabajo, y que no es sólo poner la carita. El actor se juega para contar esa historia. Y este

acercamiento lleva a la gente a tener otra idea de lo que está viendo. Hace unos años, con el grupo, hicimos una encuesta en la que preguntábamos: "¿Qué entiende usted por teatro?", y mucha gente respondió que el teatro era la sala, el edificio. Otra, lo vinculaba a la televisión. Pero un 48% nos dijo que nunca había visto teatro. Entonces esto nos dio más fuerza. En la calle, la vía de comunicación es muy diferente a la de la sala. Es un espacio con mayor libertad, que requiere de otro tipo de compromiso como es lograr que la gente se quede a ver el espectáculo. La libertad que un espectador siente en la calle no la siente en ningún otro lado. Además, en ciertos momentos, se siente que forma parte de lo que pasa. Muchas veces, al terminar una función, mucha gente del público les cuenta a los actores que cuando eran chicos querían ser actores, querían estar arriba de un escenario pero que los padres no los dejaban. Y eso es muy lindo. Y es ahí donde aparece ese vínculo, que no aparece en otro lado. En la calle, el espectador se siente igual al actor.

## TÉCNICAS Y ESTÉTICA

### -Como autor de teatro callejero, ¿qué incidencia tiene en el armado de una obra saber que vas a trabajar en espacios no convencionales?

-Lo que hago habitualmente es tomar una obra y adaptarla para la calle. Y en esa adaptación el proceso me genera un cambio de visión de esa misma obra. Eso que estaba escrito para ser escuchado en un espacio cerrado, me lleva a preguntarme sobre cómo hacer para que esa misma idea pueda ser representada en un espacio abierto. Y creo que a partir de ahí la idea original se enriquece. Es mentira que no se puede ser intimista en la calle, porque el sentido de verdad no pasa por el realismo sino por el sentido de la propia verdad. Con la adaptación que hice de *Fuenteovejuna* no abandoné ni siquiera el preciosismo del que habla **Lope de Vega**. Nunca se traicionó la idea original, al contrario, se potenció en un montón de cosas que quizá en una sala era imposible. En *El gran funeral*, por ejemplo, tomé textos de Nietzsche que hablaban sobre la igualdad y la justicia entre los hombres, y los adapté para el espectáculo. Además, me basé en una discusión entre **Platón y Aristóteles**. En un momento de la obra los personajes muestran el culo como sinónimo de que en ese aspecto todos somos iguales. También hay cuestiones ligadas al cristianismo, al marxismo y al liberalismo. Sinceramente, me resultó muy placentero todo este trabajo de investigación y adaptación sobre imágenes y textos propios y ajenos. El resultado fue una obra verdaderamente conceptual que, en cierto sentido, fue también catártica porque me di cuenta de que estaba poniendo ahí cuestiones de mi generación. De todas maneras, necesitamos más autores y directores callejeros.

### -En el momento de plantearte la puesta en escena de una obra, ¿en qué pensás primero: en la idea

### original del texto o el espacio en que esa idea va a ser desarrollada?

-Es una mezcla. Muchas veces lo que quiero decir tiene un correlato con el espacio, pero también a partir de una idea se me forman imágenes. Y esas imágenes son generadoras de lo que quiero contar. Otras veces es la propia obra la que me conduce a buscar el espacio. Pero también es el espacio el que me invita a usarlo de una determinada manera. Y a veces una idea que anda dando vueltas encuentra un espacio. O se fabrica un espacio en función de la obra que tengo. Ricardo Talento siempre me dice: "Veo el espacio y me imagino la obra". En mi caso, el espacio lo uso de diferentes maneras. No tengo una regla sobre esto.

### -¿Existe en la Argentina una dramaturgia callejera?

-No hay autores que escriban para la calle. A excepción de nosotros, que nos llamamos dramaturgos, con perdón de la palabra, no hay autores que escriban únicamente para la calle. Yo empecé a escribir y estudiar dramaturgia a partir de una necesidad. Junto con Ricardo Talento somos los dramaturgos de calle más viejos. Lo digo una vez más: no hay dramaturgos que escriban para la calle. Esto es una invitación a todos aquellos que hacen teatro para que escriban teatro callejero. Espacio, además, donde no se paga nada y que nos pertenece a todos.

### -Al compartir un mismo espacio (el de una plaza o una calle), ¿pensás que el público que asiste a un espectáculo callejero, a diferencia de aquel que va a una sala, se siente más involucrado, participa más de aquello que está viendo?

-Depende. En la calle hay un público accidental, que alguna vez pudo ir al teatro o no. Hay chicos, perros y vendedores ambulantes. Creo, de todas maneras, que la gente se involucra más porque ésa es la propuesta que nosotros hacemos. A diferencia del público de la sala que va a ver o escuchar, con nuestros espectáculos tratamos de que la gente se involucre, pero no desde la exigencia, desde la violencia, sino a partir de una invitación. Nunca de manera impuesta. Y aquellos que participan, que ponen el cuerpo junto con los actores (como pasa en *El gran funeral* donde el público participa llevando el cajón que simboliza la muerte de la justicia) se quedan reflexionando sobre lo que hicieron. Es otra la relación. Las paredes del teatro callejero son el público. Muchos nos dicen que empezaron viendo teatro en la calle y recién después se acercaron a una sala. Siento que el teatro se ha metido para adentro. En este sentido, el teatro callejero sirve para recuperar al público, y es tarea de todos trabajar en favor de esto. Creo que el teatro de hoy, erróneamente, tiene como meta principal: "¿Qué cosa novedosa, original digo?", y éste es un problema. La idea sería: "¿Qué digo yo?", no pongo el acento en lo nuevo. Un artista logra su verdadero objetivo cuando puede ser él, más allá de las técnicas o herramientas que utilice.



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

# Una muestra que sobrevivió a la crisis



Escena de «Los días felices»



Escena de «Formas breves»

PATRICIA ESPINOSA / desde Capital Federal

Creada en 1997, esta muestra bianual de teatro, danza, música y artes visuales fue celebrada este año como un fenómeno de supervivencia. Para empezar, la abrupta devaluación del peso argentino dificultó notablemente la contratación de compañías extranjeras, uno de los ejes más importantes de este Festival. Su directora, Graciela Casabé, llegó a confesar en rueda de prensa: "Nosotros empezamos a programarlo en marzo de 2002 en un contexto que no ayudaba para nada, ni siquiera estábamos seguros de que se pudiera hacer".

Pelear por la continuidad de este Festival no fue tarea fácil, teniendo en cuenta el modesto presupuesto de 700 mil pesos con el que se contó. Por dicha razón se optó por una programación internacional de pequeño y mediano formato que no desentonara en variedad y calidad artística con las propuestas de años anteriores. Para sorpresa de sus organizadores, la respuesta del público superó todas las expectativas, agotando las localidades de casi todos los espectáculos extranjeros (15 de teatro y danza y 12 de música) y desbordando las salas destinadas a la programación nacional (un total de 65 obras con entrada gratuita).

A continuación un breve resumen de las tendencias y lenguajes artísticos que dominaron la grilla extranjera.

## LO MEJOR EN ACTUACIÓN

Uno de los puntales de este Festival fue la brillante actuación de Martin Wuttke en **Artaud recuerda a Hitler y al Romanische Café. Una alucinación**. Este espectáculo, dirigido por Paul Plamper, fue montado originalmente en el Berliner Ensemble. Con esta misma compañía Wuttke visitó Buenos Aires, en el año '97, para participar de la primera edición del FIBA. Su labor como protagonista de **La resistible ascensión de Arturo Ui** de Bertolt Brecht dejó un recuerdo imborrable en el público porteño, que ahora se vio superado por la visceral entrega de la que hizo gala este artista en su nuevo trabajo, un desgarrador monólogo disparado desde una especie de cabina radial (aislada acústicamente y con paredes de vidrio) que transformó al intérprete en una fiera herida o tal vez en el único ser humano lúcido.

El texto de Tom Peuckert (Leipzig, 1962), de perturbadora intensidad poética, está basado en un hecho real: la carta que Antonin Artaud escribió para Hitler (en el año 1943) desde el hospicio de Arlès en donde estaba internado. La misiva fue requisada por las autoridades de esa institución, pero el episodio sirvió de inspiración a este complejo cruce entre el pensamiento de un artista iluminado e intransigente (la obra contiene en sí misma la esencia del pensamiento artaudiano en relación al arte, la cultura y el teatro) y el delirio de un ser bestial e inhumano como Hitler. Tratándose de un material carente de estructura dra-

mática y abierto a múltiples lecturas resultó casi imposible deslindarlo de la explosiva y desgarradora performance que brindó el actor durante las tres funciones realizadas en el teatro Alvear. A partir de un intenso y camaleónico trabajo corporal y apelando a una constante fracturación del texto a fin de variar su ritmo y musicalidad, el actor logró meterse en la conciencia lacerada de este gran artista que vivió atormentado por la sed de absoluto en un mundo carente de espiritualidad.

Otra de las grandes figuras de este Festival fue la actriz argentina Marilú Marini, con su fascinante interpretación de Winnie, la protagonista de **Oh les beaux jours! (Los días felices)** de Samuel Beckett, una versión dirigida por el francés Arthur Nauzyciel que, como todos los demás espectáculos de la muestra, se ofreció con subtítulos.

La celebrada intérprete de **Mortadela, La mujer sentada y Niní** recreó a su Winnie con una exquisita mezcla de banalidad burguesa, despiadado humor negro y angustia existencial. La puesta apeló a una ambientación hiperrealista, subrayada por la fantasmagórica iluminación de Marie-Christine Soma. Esto hizo que el desolado paisaje en donde una mujer común y corriente se va hundiendo hasta el cuello, adquiera la tonalidad de una inquietante pesadilla.

La actriz también participó junto a Enrique Pinti de **Un animal de dos lenguas**, un semimontado que formó parte del proyecto Tintas frescas (promovido por la Asociación Francesa de Acción Artística y la Alianza Francesa local). Bajo la dirección de Véronique Bellegarde (creadora del montaje **La confesión**) y con textos de Alejandro Urdapilleta y Jacques Rebotier, los dos intérpretes se esmeraron en capitalizar el espíritu lúdico de la propuesta, echando mano a una complicidad casi infantil. La música, creada por Nicolás Varchausky y ejecutada en vivo por dos artistas, acompañó las narraciones y los desopilantes monólogos ideados por Urdapilleta y Rebotier. Pero algunos nostálgicos se sintieron algo defraudados al escuchar el monólogo de La Carancha (por Marilú Marini) o el de Bebito (a cargo de Pinti) con un ritmo y una intensidad muy diferentes a los que el propio Urdapilleta (y su talentoso partenaire Humberto Tortones) supieron explotar en el escenario hace varios años.

## DANZA, MÚSICA Y TEATRO EN UN MISMO NIVEL

En la grilla de este año predominó una tendencia que ya se venía insinuando en ediciones anteriores, la de acoplar en un mismo espectáculo elementos de danza, música y teatro otorgándoles un mismo grado de valoración, sin que por ello se desdibujen sus respectivos campos expresivos. Sirvan de ejemplo los espectáculos **D'Avant y My Dearest, My Fairest**, presentados por Alemania. El primero fue creado e interpretado por cuatro bailarines-cantantes (Juan Cruz

*El pasado mes de septiembre se congregó en Buenos Aires un buen número de artistas extranjeros, provenientes de distintas disciplinas, para participar de la cuarta edición del FIBA. Pese a su devaluado presupuesto, la última edición no resignó la calidad de su programación, si bien los espectáculos presentados no aportaron demasiadas novedades a la escena local.*





Escena de «Artaud recuerda a Hitler...»

Díaz de Garaio Esnaola, Damien Jalet, Sidi Larbi Chaer-kaoui y Luc Dunberry) y sostuvo en todo momento un delicado equilibrio entre canto, danza y performance teatral.

Los procedimientos creativos de este talentoso cuarteto evidenciaron muchos puntos en común con los espectáculos de teatro-danza que Sacha Waltz y Alain Platel presentaron en la edición 2001 del FIBA.

**D'Avant** transcurre en una obra en construcción, cuya apariencia también parece aludir a un estado de demolición. En este espectáculo, los intérpretes cantan música sacra y profana anterior al siglo XII; pero también incluyeron, a manera de ruptura, un exitoso tema pop de la década del 80.

Los vaivenes temporales y la fragmentación en cuadros independientes entre sí delinearon un vertiginoso recorrido por nuestra civilización con abundantes referencias a la religión, la política y las diversas crisis sociales que marcan nuestra contemporaneidad, pero siempre apelando a un espíritu burlón y a oportunos trazos de humor negro.

La eficacia técnica de los bailarines dio vida a imágenes casi alucinatorias y en perpetua metamorfosis, como por ejemplo: un intercambio de trajes entre dos bailarines en movimiento; un partido de fútbol en el que uno de los intérpretes hace de jugador, pelota y árbitro al mismo tiempo; el ceremonioso avance de un personaje hacia su tumba mientras sus compañeros lo visten, travisten y desnudan; o una manifestación que a cada paso cambia de causa y de bandera.

La pericia coreográfica de los intérpretes no soslayó el contenido dramático de temas tan candentes como la crisis de identidad, la fragmentación del mapa mundial, el vacío espiritual o la violenta intolerancia frente a la pluralidad.

Juan Cruz Díaz también fue el responsable -junto a Joanna Dudley- de **My Dearest, My Fairest**, una pieza de teatro musical ambientada como una cena romántica en la que una pareja de enamorados se seduce y provoca a través de canciones e instrumentos de juguete. La velada incluyó música medieval y algunos temas de Henry Purcell.

Entre cornetitas de cumpleaños, artículos de cotillón y objetos tan atípicos como una colección de cencerros, la pareja de intérpretes terminó provocando la hilaridad de la platea. Pero ellos, muy concentrados en lo suyo, realizaron verdaderas proezas de ejecución, alimentadas por el irresistible placer de jugar con música.

La bailarina y coreógrafa española Sol Picó también presentó una pieza que combina danza y teatro. **Bésame el cactus** (un título que no encierra ningún doble sentido) fue montada en base a números que guardan bastante independencia entre sí.

Con gran sentido del humor y una cuota de absurdo, la intérprete ironizó sobre el amor, la condición femenina, los temores y delirios del artista y su compleja relación con el

público. Sus simpáticos comentarios a platea y su comicidad clownesca no impidieron apreciar su buena técnica y su gran destreza física.

#### ESPECTÁCULOS DE CORTE RITUALISTA

**La Mort de Krishna** de Peter Brook fue presentado en la sala Casacuberta del Teatro San Martín como una versión de cámara del **Mahabharata**, uno de los espectáculos más celebrados de este talentoso director inglés (la versión original, de 1989, duraba nueve horas) basado en dicho libro sagrado.

**La Mort de Krishna** recrea los dos últimos capítulos de este fascinante poema épico venerado por el hinduismo. En su adaptación escénica, la acción fue narrada con recursos casi minimalistas por el actor Maurice Bénichou.

Antes de iniciar su relato -plagado de aventuras, situaciones mágicas y una multitud de seres míticos- el intérprete preparó la escena como si se tratase de un oficio religioso. Encendió velas e inciensarios y luego hizo una ofrenda floral a Ganesha, el dios con cabeza de elefante que libera obstáculos. Previamente había hecho su ingreso a escena la cantante y compositora hindú Sharmila Roy con la misión de musicalizar ciertos pasajes y entonar algunos cantos religiosos.

El encanto de las historias narradas, la gracia entre ingenua y popular de sus personajes y la exquisita manera que tiene el texto de interrogar acerca de la vida, el dolor y la muerte deleitó a buena parte de los espectadores. Otros, en cambio, se sintieron excluidos por el aparente exotismo del material y el carácter discursivo de la pieza.

**Ni sombra de lo que fuimos**, el espectáculo presentado por la compañía La Zaranda, de Jerez de la Frontera (España) también introdujo en escena una ceremonia muy cercana a lo religioso. El grupo retomó en este trabajo (el sexto que presentan en Buenos Aires) a sus típicos personajes heridos de muerte o desgastados por el tiempo, que deambulan sin cesar por un mundo que se deshace. Su andar acompasado, trasladando objetos o materiales en desuso les dio un aire de penitentes, como si formaran parte de una típica procesión de Semana Santa.

Aunque en sus comienzos se los asoció con el teatro de Tadeusz Kantor, los integrantes de La Zaranda tienen un perfil propio en el que están profundamente ligados al sentido trágico de la vida, el humor negro y la desenfadada picaresca del alma andaluza.

#### LA DANZA EN ESTADO PURO

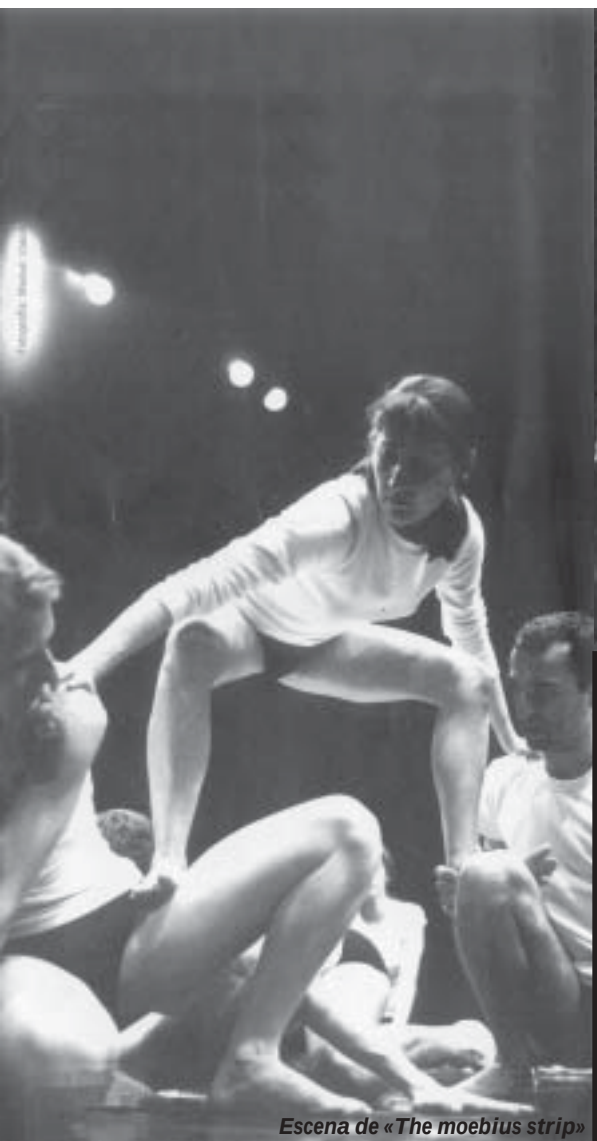
En medio de una programación caracterizada por producciones mixtas, hubo dos espectáculos en los que la danza estuvo presente casi en estado puro, es decir tomando como protagonista al cuerpo mismo y despojándolo de todo



Escena de «My Dearest, My Fairest»



Escena de «La Mort de Krishna»



Escena de «The moebius strip»



Escena de «D'Avant»

otro objetivo que no fuese su propia expresión, ya sea indagando en su presencia ontológica o en su modo de incidir en el espacio.

Tanto **Formas breves**, de la brasileña Lia Rodrigues, como las geométricas coreografías de Gilles Jobin (**The Moebius strip**), evidenciaron una lectura plástica de los cuerpos no ajena a la creciente influencia de las artes visuales en el campo escénico. Pero lo que más llamó la atención en estos dos trabajos fue su clara renuncia a la espectacularidad y la dramatización y su decisión de incorporar la danza ya no como un medio expresivo sino como un fin en sí misma. Algo que ya se hace evidente en la actitud de provocar un creciente extrañamiento de la imagen corporal.

**Formas breves** partió de un homenaje al artista plástico alemán Oskar Schlemmer, ligado a la Bauhaus y creador del Ballet Triádico, que fue famoso por sus coreografías y vestuarios inspirados en las formas geométricas básicas. También funcionó como disparador temático de la obra, el ensayo de Italo Calvino **Seis propuestas para el próximo milenio**. Pero, en realidad, el protagonista excluyente de este trabajo fue el cuerpo desnudo.

La coreógrafa brasileña armó una sucesión de pequeños cuadros que ella misma comparó con una serie de haiku (poema breve japonés donde el poeta intenta fijar con espontaneidad su primera impresión). Su montaje contó con apenas cinco minutos de música e incluyó unos pocos parlamentos a cargo de algunos intérpretes.

El gran despojamiento de este trabajo se vio subrayado por el escenario vacío, la danza en silencio y los cuerpos desnudos, expuestos a una impiadosa luz fría que tendía a sugerir un estado de inocencia primitiva.

Librados de toda valorización sexual, los cuerpos de los bailarines alternaron entre el movimiento natural y el deri-

vado de la técnica académica. Ciertas posturas crearon la ilusión de que los cuerpos se iban modelando a la vista del espectador hasta transformarse en verdaderas esculturas orgánicas. Sirva como ejemplo el trío de mujeres desnudas, tendidas en el piso y exhibiendo sus vaginas, mientras sus vientres crecían con lentitud.

Éstas y otras imágenes, lejos de escandalizar a nadie, habilitaron nuevos canales de lectura.

Por su parte, el coreógrafo suizo Gilles Jobin, creador del espectáculo **The Moebius strip**, trabajó sobre la noción de sinfín (claramente asociada a la cinta de Moebius).

A lo largo de sesenta minutos, cinco intérpretes desplegaron diversos ejercicios y acciones físicas impulsadas por un principio constructivo, el de indagar en el espacio e incluso dibujar en él a través de traslados, avances y retrocesos.

Jobin se considera un coreógrafo-pintor y gusta de trabajar con el suelo y con los esquemas de horizontalidad y verticalidad. Él intenta que el espacio funcione como un plano bidimensional para luego pasar a la tridimensión. En ese espacio los bailarines se mueven dentro de pautas predeterminadas, pero manejan su ritmo corporal en forma casi aleatoria. Es evidente que sus intérpretes toman decisiones sobre la marcha en su tarea de definir caminos, líneas y estructuras.

**The Moebius strip** fue un espectáculo de difícil lectura para el público que no frecuente la danza, pero tuvo un cierre de innegable magnetismo cuando el grupo de bailarines, casi al borde de la oscuridad absoluta, iba componiendo figuras de carácter orgánico que parecían flotar en la penumbra.

La preocupación de Jobin de hacer que los cuerpos sean atravesados por el espacio, el tiempo y la luz lo ha llevado a transgredir ciertos límites. En una de sus declaraciones a la prensa, confesó pertenecer a una generación de coreógrafos que prefiere pensar antes de moverse, aún a riesgo de que sus producciones sean tildadas de “no danza” o “antidanza”.

## DOS CASOS PSIQUIÁTRICOS

**O homem dos crocodilos**, es una ópera contemporánea del compositor brasileño Arrigo Barnabé, con libreto de Alberto Muñoz. La misma reunió, en su estreno en Buenos Aires, a un grupo de 9 instrumentistas (clarinete y clarinete bajo, tres pianos, uno de ellos afinado a un cuarto de tono de distancia de los otros dos, dos percussionistas, guitarra eléctrica, violín y cello) y a los cantantes Tiago Pinheiro, Cida Moreira, Denise de Freitas, Saulo Javan, Ana Amélia y Carlos Careqa.

Muñoz se inspiró en un caso clínico de Freud, “El hombre de los lobos”, para narrar la historia de un músico que, a

consecuencia de un trauma infantil, se ve imposibilitado de componer porque siente que su piano adoptó el comportamiento de un cocodrilo y lo puede devorar. Pese a la complejidad del tema, la puesta mantuvo siempre un clima lúdico y cierta ingenuidad en el tratamiento del conflicto. Esto se vio subrayado por el recurso de repartir entre el público una revista de historietas (diseñada por Luiz Gê) que pretendió retomar la anécdota central desde una óptica infantil, la de ese niño —ahora ya adulto— que se niega a reflotar un terrible recuerdo familiar.

El elenco de tunecinos (Familia Productions, del Théâtre de la Ville de Tunis) coincidió en presentar otro caso psiquiátrico de gran contenido humano, que lleva por título **Junun**. El mismo está basado en el libro de Néjia Zemni **Crónica de un discurso esquizofrénico** y evoca los denodados esfuerzos de una psicoanalista por rescatar de la marginalidad y la locura a un joven de veinticinco años. El material resultó muy valioso al revisar el concepto de enfermedad en el marco de una familia musulmana y en relación a la enajenante cultura hospitalaria. Fueron dos horas de espectáculo que hubieran requerido de una mayor síntesis pero que, gracias al talento y creatividad de sus intérpretes, ofrecieron un recorrido intenso por el paisaje desolado de la locura.

Por último, el Teatro Petra de Colombia presentó **Mosca** una hilarante versión de **Tito Andónico**, cargada de anacronismos y de recursos expresivos de distinto origen (clown, teatro del absurdo, teatro de objetos). Pese a reflejar algunas fallas de dramaturgia, la puesta interesó por su desenfado y vitalidad y por la manera de transgredir la cadena de venganzas, violaciones y mutilaciones que presenta el texto de Shakespeare para construir con él una clara referencia a la violenta realidad colombiana de hoy en día.

Este breve repaso por los espectáculos extranjeros que estuvieron presentes en la IV edición del FIBA, nos permite verificar que se trató de una programación muy variada, y en general enriquecida con intérpretes de gran talento y rigor profesional. Algunos de ellos brillaron con luz propia, otros simplemente permitieron que el público se conectara con materiales de gran espiritualidad y contenido humano.

Ninguno de los espectáculos ofrecidos movilizó el panorama teatral ni tuvo el mismo impacto de ediciones anteriores en las que abundaron las puestas de grandes recursos escénicos, abiertas a la experimentación o bien ofreciendo una lectura de los clásicos realmente innovadora. En el balance general se destaca una vez más el buen nivel del teatro argentino que, hoy por hoy, se ha convertido en un rival muy exigente, al que es necesario confrontar con exponentes de otros orígenes que lo superen en peso y alienten su crecimiento.



## El ritual que se mantiene en Córdoba



BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

Escena de «X veces gente sillas»

La edición 2003 del Festival Internacional de Teatro Mercosur se realizó una semana después de las últimas elecciones municipales y legislativas -9 cortes de boleta en total- en un año determinado por las compulsas y las campañas políticas. Visiblemente, el interés del público se desplazó hacia otros escenarios barriales o a eventos multitudinarios, acordes con estos tiempos de intenso movimiento y escasa acción productiva. Este comportamiento explicaría por qué el teatro convocó a una cantidad discreta de público, más o menos las mismas personas en distintos espectáculos.

Del 10 al 19 de octubre se desarrolló la programación que tuvo mejor nivel que en ediciones anteriores y que reunió obras de cinco países vecinos (Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay); invitados como Ecuador, España, Alemania, Italia y Francia; una muestra de teatro de Córdoba y el llamado Capítulo de Arte Público, en lo que a representaciones se refiere. También hubo eventos especiales, cursos, foros y programaciones paralelas.

La muestra mantuvo una tradición fechada a comienzo de los '80, durante los primeros festivales, esto es, la creencia de los grupos locales de que estar en cartelera durante esos 10 días, ratifica su identidad artística y de que la inclusión en una grilla permite visibilidad social. Por eso, en esta edición, al igual que otros años, las salas independientes, como ondas concéntricas en torno a una programación inicial, sumaron títulos e incrementaron la oferta de espectáculos que no figuraban en los anuncios del lanzamiento, realizado apenas un mes antes.

El festival ya no es un evento masivo. Conspira contra la asistencia el ritmo de vida de los cordobeses que han incrementado las horas de trabajo, que no tienen la misma disponibilidad de tiempo y dinero para el ocio y que el resto del año no mantienen una conducta estable con respecto a sus posibilidades de espectadores de teatro. Trajín, cambio de hábito y ausencia de políticas culturales claras y permanentes se traducen en la retracción, incluso, de una franja de público que creció con los festivales y la democracia y que apenas se acercó este año a ver alguna obra durante el fin de semana. Sí hubo presencia de gente de teatro, estudiantes y voluntarios que colaboraron con la organización.

### ILUSTRE HANNA

El acontecimiento de nivel internacional fue la presentación de la actriz Hanna Schygulla, protagonista de una filmografía que a los cordobeses hizo suspirar en los cineclubes de los '70 y '80. Lo que pudo ser un fenómeno de público quedó restringido a una velada de alto nivel artístico que algunos disfrutaron y que a otros desencantó, no por la calidad —eso no se discutió—, sino porque el

público quería ver a la actriz en un personaje, escuchar su voz en una obra de texto. Schygulla, en cambio, se puso al servicio de un espectáculo complejo: **Ella! Louise Brooks**. El homenaje logró el cruce de los textos de la película **Diario de una pérdida** (1929) de Georg Pabst, con la composición musical de Roberto Tricarri y los poemas dichos por Schygulla, sentada de espaldas al público. Nada más alejado del divismo y la exhibición personal. La voz fue haciendo sobre el original, de vigencia patética, una relectura de los sentimientos de la protagonista del film, un alegato delicado y tierno sobre la libertad de conciencia de la mujer como sujeto de su propio destino. El encuentro entre la obra en sí y la expectativa de un público que no tiene acceso a los productos de la Europa actual, ni al desarrollo de actrices de la talla de Schygulla hacen pensar en los diferentes tiempos de la creación y de la difusión de productos culturales que muchos esperan pero pocos disfrutan. Ahí estuvo Schygulla, clara en su búsqueda en esa forma de relato sesgado, ajena al imaginario colectivo de Córdoba, donde los jóvenes sólo se enteran de la existencia de Schygulla si alguien, con espíritu historiográfico, los inicia en el cine europeo que se ve en las retrospectivas.

### PASEO LATINOAMERICANO

Mirar el cielo, mirar el mar, sentir la muerte. En un clima distinto al de otras obras contemporáneas, Bolivia y Ecuador mostraron trabajos que mantienen vivo el clima de lo que alguna vez permitió iniciar la búsqueda de "lo latinoamericano" como espacio expresivo. Marta Monzón, actriz cordobesa y desde hace tiempo directora en su país de adopción, vino a mostrar un trabajo en consonancia con un grupo joven de La Paz que la convocó para un proyecto nacido de un cuento: **Aguas** de Humberto Matas. La pulsión que movió al grupo La rodilla del telón fue el registro poético de un hecho real: la tragedia de la pedrea de febrero de 2002 en La Paz. El juego de tiempos en el que se reconstruye la inundación desde el recuerdo de los muertos halló como continente, una escena cercada por plásticos, con cantidad de agua suficiente como para trazar un bosquejo de lo que se nombró recién al final. El éxodo de la gente a la ciudad y las maniobras de la subsistencia por las que una casa llena de humedades pasó a ser una galería de arte contemporáneo, puso humor a la historia que devino en un recuerdo triste: la posibilidad de morir en todo lo que vive el presente. Las actuaciones, ajenas al melodrama, transmitieron una vitalidad sólo posible en los pueblos que se animan a mirar la muerte a los ojos.

Otros ojos y otra estética, más fusionada con técnicas de actuación, pusieron a Ecuador en el centro de un escenario despojado, donde la silueta de una ventana y un enorme

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO MERCOSUR 2003



sillón blanco armaron la síntesis del exilio no deseado, de la nostalgia por la otra orilla. El grupo La trinchera presentó **La travesía** bajo la dirección de Nixon García y Charo Francés, integrante del grupo Malayerba. En ese sentido, la actriz queda ligada con la tradición del teatro antropológico, estilizado en esta puesta pero con influencias de la música, los dichos y el humor populares de su país. Llama la atención la existencia de grupos, a la manera de los colectivos que florecieron décadas atrás. En ese contexto, La trinchera creó en 1988 el Festival Internacional de Teatro de Manta.

Lo que para los bolivianos adoptó la forma de un destino de puertas adentro, en **La travesía** se amplificó hasta establecer relaciones claras con los inmigrantes latinoamericanos en sociedades desarrolladas, donde no logran asimilar lenguas y costumbres diferentes. El texto insiste en cierta polarización del mundo entre ricos y pobres, cuestión que, no por ser cierta y verificable en la realidad, funciona bien en escena. Algunos pasajes suenan sentenciosos y rozarían el panfleto si no fuera por la resolución humorística y, a la vez, conmovedora, de la historia entre los personajes-músicos y el chivo que mantienen escondido para cumplir con el rito transmitido de generación en generación.

Viendo estas obras, pareciera que el vínculo con la estética de grupo y la pertenencia a ese espinazo común latinoamericano ha quedado activo en algunos lugares donde todavía los actores se expresan a través de la experimentación en torno a una identidad. Esa búsqueda en Argentina perdió fuerza y representatividad, o se manifestó por caminos más heterodoxos.

### EL BONDI TRAJO FOZ

En el campo de una búsqueda gestual, de regreso al teatro de actor y al texto como problema en continua mutación, se vieron obras como **Foz**, la propuesta de Alejandro Catalán que trajo El Bondi, una cooperativa teatral de grupos jóvenes; o la extraordinaria tragicomedia en verso, de Copi, **Cachafaz**. La sensación que queda después de asomarse a esos universos de la representación es que sólo es posible ese registro que simula el grado cero de la actuación, cuando existen entrenamiento exhaustivo y reflexión sobre el oficio, además de la profunda raigambre de esos personajes en una realidad, desgraciadamente, cada vez más argentina. Tres hombres en un flete rumbo a Foz de Iguazú, el sueño de quien quiere salvarse para siempre, como sea. En el caso de Copi, predomina el gusto amargo que deja la pintura de una sociedad antropófaga, rodeada de símbolos que hay que volver a conquistar, o, directamente, sustituir por otros nuevos, más representativos. La tragedia cruza las situaciones. Los personajes en una y otra obra van hacia la muerte sin saberlo, por la inercia de una fuerza marginal, la de los excluidos, la de la porción menos amable de un cuerpo social en crisis.

**Foz**, que se vio en la sala pequeña de La Luna, mereció estar en la programación oficial, porque, aunque el buen teatro prescinde de la formalidad de una grilla, cuando hay tanta oferta en pocos días, a veces lo mejor pasa inadvertido para el público que no pertenece al núcleo de teatreros. En cambio, la presencia de una obra de Copi en el teatro Real permitió el acceso de ese autor de culto, a un espacio que no se caracteriza por programar obras de tono tan deliberadamente incorrecto, como corresponde a un autén-

tico Copi. La vigencia de este autor permite abrir un espacio vasto de reflexión sobre la riqueza de un texto original y, sobre todo, los estilos de actuación que esa mirada lúcida exige probar en escena.

Con respecto a las dramaturgias contemporáneas, el grupo chileno La Puerta que dirige Luis Rafael Ureta Letelier se animó a reproducir en **Heide Hoh ya no trabaja aquí**, el discurso contestatario del alemán René Pollesch. El texto sonó casi anacrónico e ingenuo, por el modo de levantar la pancarta de la denuncia social y política, pero, decididamente contemporáneo y actual, por los elementos propios del “estilo de vida soleado” que propone el modelo neoliberal a lo ancho de un planeta herido por la injusticia. Los tics del discurso totalitario del mercado y el consumo, el lenguaje formal de la computación y la tecnología por encima de todo deseo humano se asocian al activismo y al caos controlado de la escena en la que tres mujeres aúllan de furia y gritan lo que todo el mundo sabe y calla. Más allá de la posición de la mujer que ha salido a conquistar el mundo hasta perderse en él, la obra permite conocer el pensamiento de un autor reverenciado en Alemania que, además, supervisó personalmente la puesta chilena, ya que generalmente no concede los derechos de sus obras a otros directores.

### UN CIRCO MUSICAL

Brasil esta vez trajo un espectáculo de circo no convencional, un ejemplo fabuloso de ingenio, talento, capacidad para reciclar materiales y empatía con el público sin recurrir a los remanidos métodos de comunicación con la platea. El circo teatro Udi Grudi apeló a la inteligencia del espectador de todas las edades que tuvo que entrar en el código del juego en el que los caños adoptaron formas y circuitos de sencilla ingeniería. Al movimiento y la técnica de actuación entre el clown y la performance se sumó la sonoridad que permitía *escuchar* las acciones de los tres payasos. **O cano** demostró cómo se puede entretener sin demagogia, olvidándose de la televisión y sin caer en los guiños de tantos productos en los que la histeria colectiva funciona como parámetro de aceptación y disfrute.

### CHISPAZOS DE ARTE PÚBLICO

La novedad de la programación constituyó el llamado Capítulo de Arte Público. Varios proyectos a cargo de directores invitados pusieron en contacto la ficción teatral con situaciones de la vida cotidiana, a modo de intervenciones sorpresivas pero cuidadosamente producidas y ensayadas. Un paseo a la zona roja devenida en conventillo (**En la zona roja**, María Teresa Meyer, Paraguay); gente que espera algo haciendo cola durante horas (**Me toca**, Diego Aramburo, Bolivia); los chicos de la calle integrados en un proyecto artístico (**Llega la nave**, Martín López Romanelli, Uruguay), ancianos sentados en sillas a gran altura y la puesta que la platense Beatriz Catani pensó para **Félix María. De 2 a 4** volvieron sobre el tema del arte al alcance de todos y de los límites de la percepción que el espectador desprevenido maneja cuando irrumpe un grupo de actores en el espacio no teatral y público.

La expresión más interesante fue la de Catani que buscó un escenario amplificado —la ciudad misma— para contar dos horas en la vida de una pareja que sobrelleva una relación tortuosa.





Escena de «La travesía»

Félix y María anduvieron por el barrio de Alta Córdoba en un recorrido que puso al espectador en acción. Hubo que seguirlos, escuchando el circuito de sonido en la frecuencia de FM, ejercicio de voyeurismo que entusiasmó a la mayoría de los espectadores. Dos buenos actores interpretaron un drama intenso, una estilización inteligente del melodrama que, además, puso en marcha una maquinaria de producción que involucró a taxistas, bares, negocios, un hotel alojamiento, el Hospital de Clínicas, un viaje en ómnibus de Alta Córdoba a Alberdi, y una cantidad de extras como si se tratara de una película filmada en exteriores.

Juan Esquerré y María Cecilia Coleff actúan con la ciudad de fondo, inventan en cada desplazamiento la cuarta pared, ignoran las reacciones de la obra paralela en la que el espectador, el espacio y los extras —los taxistas, sin duda, los más azorados— también se acomodan a las situaciones planteadas desde la ficción. Otro momento destacado del Arte Público, por el impacto que causó en los transeúntes fue la instalación, **X veces gente sillas**, de la alemana Angie Hiesl. El efecto es conmovedor. Lo humano se integra a las fachadas a más de tres metros de altura, escenario provisorio donde los adultos mayores dan señales de vitalidad, se hacen ver, realizan acciones cotidianas sencillas: uno pela un pollo, una mujer arregla las flores, otra lee; a una cuadra de ella, un hombre cocina, otro habla por teléfono, uno más escribe... Los adultos de Angie alertan a la población joven sobre la indiferencia ante el paso del tiempo y se vuelven íconos de la dignidad con que hacen frente a una condición que la sociedad ha vuelto precaria. En el perímetro de la Plaza San Martín, hubo comentarios disparatados que mezclaron la sorpresa, la satisfacción o el descontento de quienes se encontraron con el paisaje alterado e intervenido. En esa misma línea se vio el registro de los brasileños del grupo La revolución no será televisada, en **Liberte-se**, un trabajo de tono y discurso político, que salió a la calle a captar con la cámara la dinámica urbana.

El arte público permite imaginar nuevos entrenamientos, otros recursos y modos de comunicación con el espectador, así como un acercamiento entre lo popular y las técnicas que ponen en juego la posibilidad de hacer ficción a una distancia mínima del público y en un contexto inusual. La alteración del orden cotidiano es uno de los aportes más interesantes de estas experiencias artísticas. La modalidad reafirmó una tendencia a la intervención, más recuente —en Córdoba— en las expresiones de las artes plásticas y audiovisuales.

En lo sucesivo habría que analizar el impacto de esas intervenciones en el imaginario colectivo; de qué manera puede cambiar el concepto que la gente tiene del teatro y si esta alternativa no forma otro tipo de espectador, un fast-espectador, como ocurre en las experiencias fugaces, rápidas e inesperadas, donde la pericia del actor formado o espontáneo funciona de la misma manera que la seducción de una imagen que compite con muchas otras simultáneas. La técnica teatral hace zapping —y a veces, agua— en este terreno que comienza a ser explorado.

## MUESTRAS Y MÁS MUESTRAS CORDOBESAS

Con respecto a las obras de grupos cordobeses que fueron seleccionados para la muestra oficial, habría que aclarar algunas cuestiones, que sin duda están relacionadas con los requisitos del concurso.

Por un lado, algunas puestas no estuvieron a la altura de las exigencias de un festival internacional, ya sea por falta de experiencia de los protagonistas, o por el desconcierto en la búsqueda o por la dificultad de los actores para llevar adelante una obra de riesgo. Por otro, hubo obras de muy buen nivel, como **Intimatum**, por Los Delincuentes bajo la dirección de Paco Giménez o **La Friche**, de Fra Noi, que ya se vieron en la edición anterior, en la muestra de las salas independientes. Se sumó **El contrabajo**, de Patrick Süskind, unipersonal de Ricardo Bertone con dirección de Jorge Villegas, estrenado en la temporada 2003; un trabajo muy logrado sobre el monólogo del contrabajista fracasado que toca en la orquesta del estado. Se sumó **Inverosímil**, de Ariel Dávila, un ejercicio inteligente que apunta a la elaboración de una anécdota con elementos de humor cordobés y referencias geográficas concretas; una comedia absurda que sale de la usina de los dramaturgos jóvenes.

Paco Giménez participó también con un estreno. Con el multitudinario grupo de La Cochera, mostró **Orto y ocaso**, la primera producción del festival que tiene por destinatario a un director cordobés. La tribuna pensada a partir de la lectura de **La República** de Platón no alcanzó el rigor estético ni la potencia teatral de **Intimatum**.

Muchas salas armaron programaciones propias, disputándole horarios a la grilla oficial. Lo ocurrido en salas como Quinto Deva, María Castaña, DocumentA/Escénicas o Almazenna Teatro debe ser analizado, más que por la respuesta de público, como buenos ejemplos de gestión. Esas acciones permiten pensar, a futuro, en el diseño de un cronograma de ciclos diferenciados del Festival, único evento que convoca a la prensa del país.

## QUE VENGAN TODOS

En Córdoba hubo hace unos meses una polémica muy interesante que motivó unas jornadas en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Allí se habló de la apropiación de la cultura que los gobiernos ejercen a través de los festivales, siempre organizados y costeados por el oficialismo.

La cuestión queda pendiente, ya que no se vislumbran especialistas en gestión cultural capaces de llevar adelante esta empresa; podrá haberlos cuando algunos centros teatrales solucionen los problemas de supervivencia y puedan generar fondos. Por ahora, el Festival es patrimonio y rédito del gobierno que lo paga o que consigue los contactos para armar una programación internacional.

Haciendo un paréntesis con respecto a esta situación, hoy, más que nunca, un festival es una puerta de entrada de expresiones, directores, textos y talentos que no llegarían de otro modo a Córdoba. Ni siquiera durante la década del

1 a 1, con la ventaja cambiaria, aparecieron productores interesados en extender, por ejemplo, las giras de elencos de envergadura que visitaban Buenos Aires. Tampoco los grupos porteños de primera línea miran hacia el interior. Sólo piensan en hacer temporada en Buenos Aires y luego salir a los festivales europeos. Paradójicamente, cierto teatro de diseño comercial, recorre las salas del interior con la misma puesta que lleva después a Madrid. De todos modos, desde hace años Córdoba sólo conoce el mundo del teatro internacional gracias a los festivales. Por eso adquiere valor agregado la presentación de algunas obras en sedes del interior provincial, más alejadas aún de los grandes centros de producción artística, o la extensión a las cárceles, espacios conflictivos donde no se ve teatro durante el año. Desde una perspectiva más amplia y que responde a la esfera más política del Festival, hay que destacar que en la realización del Festival Mercosur resulta decisivo el apoyo de instituciones extranjeras y la modalidad de las co-producciones. El gobierno pone la infraestructura, la mano de obra cautiva —en el caso del personal técnico—, pero ha logrado atraer elencos extranjeros con menos costos. En ese sentido, tampoco se sabe —ni se supo en épocas del gobernador Angeloz— cuánto le cuesta realmente un festival a Córdoba. Este riesgo anual todavía no ha generado una estructura paralela que mantenga la actividad durante todo el año.

El Festival nace y muere en octubre. Si bien un equipo pequeño (el de la Dacyt) maneja la agenda de contactos, el Festival no ha crecido en estrategias de organización y sigue manteniéndose como la isla de la fantasía en el medio teatral cordobés. Un síntoma de lo que falta por resolver es la indefinición en torno a la figura de un director artístico de la Comedia Cordobesa. Cada año el cuerpo estable de la provincia llega al Festival a probar suerte con alguna producción de director invitado (en esta edición, con **Aquel oscuro otoño en Madrid**, una puesta inconsistente sobre el texto original de Alberti, que dirigió Kantuka Fernández). De modo que Córdoba tiene un festival de alcance internacional pero no logra dar el salto cualitativo.

Finalmente, quien ha vivido varios octubres con la ilusión de que Córdoba sea parte de un mundo artístico desarrollado, puede constatar que la necesidad, una y otra vez pasa por lo que dice Alberto Ure cuando evalúa con particular sagacidad los resortes del colonialismo cultural. No se puede competir ni avanzar con respecto a otras industrias culturales, si persiste en la comunidad el conformismo de quien sólo espera que lo dejen *expresarse* sobre un escenario. Hay que decidirse a buscar más profundamente un lugar, una estética, un sentido a la actividad que refleja con más precisión las incertidumbres de un pueblo.

ROYAL DE LUXE

# Lujo en las calles

DIEGO ALTABÁS / desde Santiago de Chile

*El Festival Internacional Teatro a Mil (FITAM) en Santiago de Chile recibió el estreno mundial de la compañía francesa de teatro de calle Royal de Luxe. Con el espectáculo “¡Oferta! Dos espectáculos en uno”, el grupo que visitó Argentina en 1992 por última vez, desperdigó altas dosis de delirio escénico y humor, y dejó una puerta abierta para soñar con una posible visita a nuestras tierras.*



Primero es lo primero. ¿Quiénes son? ¿Qué hace **Royal De Luxe** de diferente? Su director y fundador Jean Luc Courcoult recuerda los primeros pasos hace ya veinticinco años, como los de un grupo que salía a recorrer los pueblos a bordo de algún camioncito maltrecho, muchas ideas para tomar la calle y una gorra como escudo. Una realidad que a esta altura queda en el anecdotario después de haber recorrido toda Latinoamérica a bordo del Cargo 92 parando en cada puerto para contar la historia de Francia con un libro-escenario de diez metros, o bien hacer caminar a una marioneta de tres pisos por las calles de un pueblito del interior francés en “**El gigante que cayó del cielo**”. La Royal es capaz de venderte un pedacito de la muralla en la mismísima China, pasear jirafas por las calles y desatar un desfile de máquinas y personajes que dejan humo y rostros atónitos a cada paso.

Royal de Luxe se convirtió en el mito viviente de los espectáculos que andan girando por el mundo y algo así como la figurita difícil de los festivales. Con más de veinte montajes realizados, toneladas de máquinas, vestuarios y escenografías en cada traslado y decenas de lugares públicos visitados en distintos países, la compañía creada por Courcoult no pierde la coherencia y frescura de los primeros años de vida.

En Chile los franceses tienen sus antecedentes: el primero fue el montaje **Roman-photo** en 1990, obra que narra los pormenores de la producción de una fotonovela que cuenta una truculenta historia de amor; luego en el 2000 presentaron **Pequeños cuentos negros**, sobre diversas historias costumbristas africanas y que se representaban según el orden que el público dictara antes de comenzar; finalmente este año arribaron con un espectáculo de menor escala respecto de otros megamontajes, pero con una propuesta por demás atrayente: **¡Oferta! Dos espectáculos en uno**, donde cuentan la historia de una compañía de teatro en decadencia y al borde de la quiebra que decide, para atraer al público, ofrecer dos obras al mismo tiempo y sobre el mismo escenario: **Hamlet**, de Shakespeare y **El enfermo imaginario**, de Moliere.

La simbólica plaza frente a la Casa de la Moneda de Santiago fue el lugar de encuentro donde a lo largo de una semana la Royal congregó a más de quince mil espectadores, que vibraron con la fascinante poética de los reyes de

la calle. Una semana después los viajes poéticos seguirían en la Plaza Sotomayor de Antofagasta en el norte chileno.

Las nubes amenazaban con picar en la cordillera y caer sobre la ciudad, cuando músicos de Valparaíso invitados empezaban una serie de tangos y boleros como aperitivo de la gran función. La gente colmaba las gradas y los carabineros del otro lado de las vallas ponían cara de autoridad, mientras la secretaria de Courcoult cruzaba frenéticamente el escenario una y otra vez, como para que sus piernas de red y rubia cabellera no pasaran desapercibidas. Los actores y técnicos se preparaban a los costados en un bambalinas a cielo abierto, y por las tribunas volaban los números de un sorteo que costaba una moneda de cien pesos chilenos, y cuyo único premio era: ¡quince kilos en monedas!

El caos es una forma de contar. En los espectáculos de la Royal no existe un adentro y afuera, las escenas se fragmentan y reproducen, los técnicos son actores de reparto y los actores se reparten entre varios personajes. Los diálogos mezclan el español, francés e inglés en una vorágine dialéctica que alcanza altos niveles de delirio. Todo suma.

Los efectos especiales van marcando el recorrido de la historia, desde pequeñeces escatológicas, tripas y sangre a borbotones, pasando por simulaciones de tempestades con agua, viento y hojas de árboles, hasta una gran tormenta de nieve artificial que deja al escenario y al público cubiertos de copos blancos. Al abanico de FX hay que sumarle una batería de personajes patéticos: la reina que se sostiene en pie gracias a una botella de vino, el bombero maltrecho que oficia de rey muerto a la falta de un cadáver para la ocasión, dos comediantes y músicos africanos, que por una cláusula de subvención obliga al director de la compañía a tenerlos dentro de su elenco...

¿Y la historia? Mucho no importa, teniendo tantos estímulos visuales, ingenio y humor y decenas de recursos cercanos al surrealismo.

Así pasó la Royal por el FITAM chileno. El deseo se traviste en pregunta y queda flotando inevitablemente: ¿Cuándo volverá un espectáculo urbano de gran escala a Buenos Aires?

Por el país trasandino pasaron dos veces en los últimos cuatro años. Plazas y avenidas porteñas seguirán esperando con los brazos abiertos, y las sendas peatonales mostrarán los dientes cuando la caravana de luxe camine nuevamente por la ciudad.



# FESTIVALES

## UNA RONDA CON JEAN-LUC

La 4ª Feria de las Artes Escénicas del Cono Sur (FESUR), con más de 50 programadores de festivales de Europa, América del Norte, el Caribe y América Latina proponía un encuentro con el fundador de La Royal de Luxe, Jean-Luc Courcoult. Coherente con su arte, el director cambió el lugar de la charla sobre la marcha, dejando la aristocrática y resplandeciente aula magna de la Universidad Católica, por unos bancos y el piso de una plaza seca en el interior de la Facultad. Con tiradores, anteojos estrafalarios y botella en mano, el director francés respondió las preguntas del pequeño ruedo que se formó por una hora. Éstas son algunas de sus reflexiones:

... Hace mucho tiempo, cuando tenía dieciséis años y empecé a hacer teatro, lo hice en salas, pero solo había veinte personas que venían a ver el espectáculo. Me dio pena hacer tanto trabajo para compartirlo con tan poco público. Entonces pensé, que como toda la gente está en la calle, es ahí donde debía trabajar.

... Lo primero que el artista necesita es encontrarse con el público, antes de empezar a construir se necesita ese encuentro.

... Escojo el espectáculo en función de la vida del espacio público. Por ejemplo en este caso busqué un lugar que ya tiene una vida propia, donde ya existe un encuentro natural del público. Para mí es muy importante actuar frente a la Casa de la Moneda, me da una alegría interior, ya que es muy simbólico.

... Los temas son propuestos por la dirección general del grupo. Luego el trabajo se vuelve colectivo en la medida en que reparto las tareas en pequeños grupos y los hago trabajar sobre un tema. Nadie ve lo que está haciendo el otro. Un espectáculo con esta metodología fue el que hicimos en China, que se llamó: **El ladrón de muralla**. El tema era el de un ladrón que roba un pedazo de la gran muralla para poner en su jardín y luego cobrarle a los turistas por verla. Esa era la idea de base. Paralelamente hubo cuatro o cinco

grupos que trabajaron sobre ese tema. Salen cosas irrelevantes y otras extraordinarias, y después rehacemos todo.

... Hay que construir en la medida de lo posible. Al principio la policía nos echó muchas veces. Hay que tener conciencia de que uno se mueve en un terreno delicado en la calle, pero si el espectáculo es fuerte y tenés a 200 personas enfrente riendo, la policía dudo que intervenga.

... No está en mis neuronas ser dramático.

... Al principio de la Royal de Luxe habíamos inventado un concepto para atraer y mantener la atención del público, que se llamaba: "El estacionamiento de zapatos". Había un guardia de un estacionamiento que llegaba a una plaza donde había peatones, y con una tiza y una regla dibujaba un estacionamiento en perspectiva visto de arriba. En vez de guardar autos en los rectángulos dibujados se estacionaban zapatos. Los actores éramos nosotros, pero ingresábamos como peatones no como actores. Nos dirigíamos al guardia, le decíamos que teníamos que hacer unas compras y si podíamos estacionar nuestros zapatos. A cambio de una moneda dejábamos los calzados en los rectángulos, luego andábamos descalzos por el estacionamiento y finalmente nos retirábamos hacia algún negocio. Eso era todo. Era un estacionamiento pequeño por lo que en pocos minutos estaba completo. Lo extraordinario era que realizábamos una acción tan natural y no necesitábamos hablar fuerte. La gente se quedaba quince minutos tratando de comprender lo que estaba pasando. Cautivar al público se vuelve extremadamente importante.

... Royal de Luxe es el primer nombre que encontré y fue para el primer espectáculo que hicimos y nunca lo cambiamos. En esa época las compañías se llamaban: Teatro de lo efímero, Teatro de la mariposa, Teatro de.... Buscamos un nombre que sonara como el de una marca de publicidad. Royal de Luxe suena muy publicitario. Lo fuerte era que como sólo vivíamos de pasar la gorra, nos daba mucha importancia el llamarnos Royal de Luxe. No sospechábamos que luego haríamos grandes espectáculos.



Escenas de «¡Oferta! Dos espectáculos en uno»

## FITAM

El encuentro de teatro y danza más importante del país trasandino, el Festival Internacional Teatro a Mil (FITAM), llegó a su décimo primera edición y lo festejó con Francia como principal país invitado. En la sección especial "La France au Chili" figuraron además de la Royal de Luxe, la compañía La belle Meunière con el espectáculo **Le Tas**. Como parte del programa "Tintas frescas, teatro contemporáneo francés en América Latina", se vieron dos obras de autores franceses: **Teatros** de Oliver Py, dirigida por Rodrigo Pérez y **Ma vie de Chandelle** de Fabrice Melquiot, dirigida por Víctor Carrasco.

El resto de la programación internacional se completó con una fuerte presencia argentina con las obras **Ars higiénica** de Ciro Zorzoli, **El suicidio, Apócrifo I** y **Mujeres soñaron caballos** de Daniel Veronese, **Yo maté a Mozart?** de Gonzalo Marull y el **Match de Impro Teatral** de Ricardo Behrens. Desde Uruguay llegó **Proyecto Feria** de Mariana Percovich, de Brasil el montaje **A la Carte** de Leris Colombaioni y de Japón el espectáculo de danza **Conquest of the galaxy – Júpiter** a cargo de la compañía Condors, en su primer visita a Sudamérica. De Chile hubo numerosos estrenos de la producción local durante el 2003, entre los cuales se destacó el consagrado grupo La Tropa con la contundente obra **Jesús Betz**.

Más información: [www.festivalteatroamil.cl](http://www.festivalteatroamil.cl)

# El Globito y las topa

*Un libro de la Universidad Nacional de San Juan evoca la construcción y destrucción del Teatro de Cámara del Instituto Superior de Teatro, El Globito, devenido en símbolo de la resistencia cultural ante las topadoras de una política oficial que apostó a la destrucción y el vacío.*

JORGE DUBATTI / desde Buenos Aires

**Telones de arena** es una nueva muestra de la madurez alcanzada por los grupos de investigación teatral radicados en las provincias. El libro recoge una historia del Instituto Superior de Artes (ISA) de San Juan, cuyas actividades se desarrollaron entre 1959 y 1965. El ISA tenía un pequeño Teatro de Cámara, El Globito, llamado así tanto por su arquitectura combada como por la cariñosa remisión a El Globo shakesperiano. Había sido construido con el esfuerzo y los materiales provistos por la comunidad teatral sanjuanina. Una mañana, para sorpresa y desconsuelo, El Globito ya no estuvo más. Sin previo aviso, a la madrugada, bien temprano, las autoridades municipales lo hicieron derribar con topadoras porque necesitaban el predio.

¿Por qué hacía falta escribir una historia del ISA? Porque —como sostienen los investigadores— dicha institución constituye un momento fundamental en la historia de la escena sanjuanina y resulta generadora de las condiciones de posibilidad del teatro actual en la provincia. Sin la existencia del ISA el presente del teatro sanjuanino no sería el mismo. Por otra parte, porque El Globito es un símbolo y una bandera de los desencuentros entre los intereses de la comunidad teatral y las políticas oficiales.

Dirigida por Juan Mariel Erostarbe y Alicia Castañeda en la Universidad Nacional de San Juan, esta investigación descubre la singularidad del funcionamiento de los campos teatrales en provincia, y específicamente en San Juan, «mundo sísmico, donde los terremotos borran en segundos, por acción natural, las huellas de monumentos del pasado» (p. 15). Gracias a esta investigación la historiografía teatral argentina incorpora un capítulo fundamental de su historia.

**Telones de arena** es la segunda entrega del programa de investigación DICDRA —Desarrollo de la Investigación y Creación Dramática— que se desarrolla en la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. La primera fue **Sarmiento y la puesta en escena del siglo XIX**, publicada en San Juan en 2001 por el sello editorial Fundación Ateneo. **Telones de arena** se publica como homenaje a los treinta años de la creación de la Universidad.

## EL ACONTECER HISTÓRICO

Desde el punto de vista epistemológico, el equipo sanjuanino considera el teatro como acontecimiento histórico vinculado a la cultura. La metodología es interdisciplinaria o multidisciplinaria: combina la historia de vida y el testimonio («polifonía de voces, cruce de narraciones», p. 15) con la consulta de periódicos y documentos institucionales, el análisis semiótico, la noción de campo intelectual y los aportes de diversos investigadores argentinos (en el uso de las nociones de convivio y resiliencia). Se suman conceptualizaciones específicas, como la de «persistencia», propuesta por Jorge Fernández y Norma Velardita, para definir la actitud de resistencia frente a la indiferencia y el vacío cultural. Alicia Castañeda señala desde el comienzo que «el fenómeno teatral en provincias se comporta de manera diferente» (respecto de la capital nacional, p. 13) y expresa la necesidad de elaborar herramientas adecuadas para la percepción de esa singularidad: «¿Cómo encasillar una producción que de entrada se halla desfasada de las clasificaciones genéricas tradicionales? ¿Cómo evitar esterilizar las lecturas

## Telones de Arena

El Instituto Superior de Artes de San Juan  
1959 - 1965



Juan Mariel - Alicia Castañeda  
Susana Zibarelli - Gisela Ogás Puga - María Isabel Crubellier  
Cristina Castro - Norma Velardita  
Jorge Fernández - Susana Lage





de fenómenos artísticos provinciales al intentar aplicarles la profusión de etiquetas heredadas y construidas para dar cuenta de otras realidades?» (pp. 13-14). A lo largo de las casi doscientas páginas de **Telones de arena** surgen diversas observaciones sobre la cuestión: la «no profesionalización», el «no ocupar un lugar definido ni definitivo», el hecho de que el teatro en San Juan «a veces actúa desde una centralidad como generador en el campo de la cultura local, y otras se desplaza hacia los márgenes del sistema» y se da interrelacionado con otras actividades artísticas: plástica, danza y música (p. 13). En el cierre del libro la dramaturga Susana Lage pone el acento en los fenómenos de «intermitencia», «discontinuidad», «nacimiento y dilución», «interrupciones», «retrocesos» (p. 168), en la conflictiva relación entre campo teatral y campo de poder político estatal y en cómo «el programa sarmientino que soñaba el teatro como factor de evolución de la cultura fue desatendido por los gobiernos provinciales» (p. 168).

Luego de la Introducción de Castañeda, Susana Zibarelli presenta el contexto histórico y social de San Juan bajo el gobierno provincial desarrollista del Dr. Américo García (gobernador entre 1958-1962, año en que fue desplazado por el golpe militar). García fue el responsable de la designación del poeta Rufino Martínez como primer director general de Cultura (1958-1960). En octubre de 1958, por Ley N° 2.074 Artículo 2°, se establece «la creación del Instituto Superior de Arte Escénico y bajo su dirección el Teatro Vocacional, Teatro de Títeres, Teatro Infantil, una Escuela de Declamación y Danzas, Coro Infantil, conjunto de Radio Teatro y un Círculo Cinematográfico Provincial» (p. 29).

Gisela Ogás Puga estudia a continuación dos instituciones culturales que constituyen antecedentes valiosos del ISA: Oasis y Refugio, fundadas respectivamente en 1932 y 1939. Según la investigadora, estas instituciones habrían preparado las condiciones para la aparición del campo intelectual en San Juan, que coincide con la creación del ISA. Ogás Puga afirma: «A partir del ISA, el campo intelectual-artístico sanjuanino deja de ser un campo incipiente, en formación, basado en intentos aislados, parciales, sostenidos únicamente en forma privada de manera intermitente a lo largo del siglo XX y privativos de una elite, para convertirse en un campo institucionalmente legitimado, vinculado por primera vez con un organismo gubernamental (la Dirección Provincial de Cultura), sostenido en el tiempo, socialmente abierto, formador y productor de nuevos agentes intelectuales cuyo profesionalismo y persistencia coadyuvaron a la posterior consolidación del campo intelectual-artístico sanjuanino. Algunos ex alumnos del ISA como Oscar Kümmel (teatro), Violeta Pérez Lobos (danza) y Silvina Martínez (plástica) enuncian ejemplos representativos de este fenómeno» (p. 36).

María Isabel Crubellier traza el recorrido que va de la creación de la Escuela de Arte Dramático (1959) a la apertura del ISA (1960), a través de testimonios y de materiales de la prensa. A partir de 1960 funcionan en el ISA, además de la EAD, la Escuela de Artes Plásticas, la Escuela de Música, la Escuela de Danza, la Escuela Experimental de

Títeres, y en forma anexa la Biblioteca Sarmiento de Leñoir. Crubellier reseña los estrenos realizados en el ISA y las actividades teatrales generadas fuera de él por teatristas docentes o formados en la institución.

Jorge Fernández se detiene en una reconstrucción del Teatro de Cámara del ISA, El Globito, inaugurado en octubre de 1963, destruido en febrero de 1965 y devenido en mito del campo teatral sanjuanino actual, tanto por el valor de los estrenos en él concretados como por la brutalidad de su demolición.

Cristina Castro trabaja sobre las producciones teatrales de la Escuela de Arte Dramático.

Jorge Fernández y Norma Velardita proponen el ya mencionado concepto de «persistencia» para pensar el legado del ISA en la tarea artística y docente de quienes continuaron trabajando en el campo artístico sanjuanino luego de la disolución de la institución en 1965. El trabajo se enriquece con los testimonios y reflexiones de Oscar Kümmel, Hebe Almeida de Gargiulo y Silvina Martínez. Este capítulo se complementa con las entrevistas realizadas por Juan Mariel Erostarbe a Luis Oscar Suárez Jofré, Violeta Pérez Lobos, el preceptor Nicolás Jesús Luna y la viuda de Rufino Martínez, Rosa Such.

### RECUPERAR LA MEMORIA

El volumen se cierra con una página de Susana Lage en la que reflexiona sobre el ejercicio de la memoria y el valor del pasado como símbolo: «La imagen de una topadora que arrasa un edificio teatral, y simbólicamente demuele un proyecto, no sólo es la conclusión de un relato que tiene la estructura aristotélica de la tragedia sino, y fundamentalmente, metáfora de lo que se reduce al residuo, a la huella. Y en dos sentidos: por un lado comienzan a proliferar desde los escombros agrupaciones teatrales independientes, con la dispersión de las esquirlas luego de la explosión. (...) Por otro, el residuo de la memoria y la tarea de reconstrucción historiográfica por parte del equipo de investigadores de este libro, el otro relato, el de la muerte, resurrección y conservación del recuerdo» (p. 169).

**Telones de arena** refuta absolutamente la expresión «teatro argentino» como sinónimo de «teatro de Buenos Aires», así como la errónea idea de que el teatro en las provincias es un epigono atrasado, a destiempo, del teatro metropolitano. El equipo de investigadores piensa el teatro de San Juan como un producto y una forma de producción con identidad estética y cultural, en los que los intercambios entre Buenos Aires y la provincia no son copias sino apropiaciones productivas. Lage afirma: «El proceso del ISA no es ajeno al vivido por varias provincias de nuestro país. La urgencia de una profesionalización del quehacer teatral, relacionada con lo pedagógico, tuvo las marcas comunes de recurrencia a asesorías externas, profesores invitados que pudieran producir el esperado desarrollo del campo teatral local. Así, el ISA nutrió sus aulas con docentes que llegaron a la provincia desde Buenos Aires trayendo métodos de actuación, textos y propuestas estéticas (vgr. Adelaida Hernández de Castag-

nino y Juan Carlos Pássaro)». Y Lage concluye, imponiendo un cambio de perspectiva sobre el tema del supuesto epigonismo: «Esta fructífera relación entre la cultura central y la periférica aprovechó, como en el resto de las provincias, los préstamos, apropiándose de textos culturales con la intención de establecer circuitos teatrales vernáculos y así legitimar su espacio y su derecho a lo que pertenece a todo el país» (p. 168).

La figura del título es acertada y múltiple. Los «telones de arena» son, por un lado, el resultado del encuentro de dos metonimias (figura de contigüidad de la parte por el todo): *telón* por teatro y *arena* por San Juan. Por otro, responden a un sentido metafórico: «telón» es aquello que tapa o destapa, que oculta o desoculta, que cubre o descubre, que deja o no deja ver. Los «telones» de arena son el ejercicio de la evocación o del olvido, que respectivamente abre o baja el telón a la «escena de la memoria y la identidad», de acuerdo con las palabras citadas de Castañeda. La arena puede ser, en este caso, el desierto que amenaza a la ciudad, las fuerzas destructivas del vacío sobre las frágiles construcciones de la cultura y la voluntad humana.

Hay que destacar el material fotográfico reproducido y un Anexo con la Ley 2.074 y la lista de docentes y alumnos de la Escuela de Arte Dramático (1959) y el ISA (1960-1965), entre los que figuran muchos de los exponentes más importantes del teatro sanjuanino de las últimas décadas.

En suma, la madurez de este trabajo queda expresada en diversos aspectos:

- en la capacidad de atender cuestiones locales o regionales de pertenencia, e identificar problemas y campos de trabajo específicos;
- en la toma de conciencia de la singularidad cultural y el valor del objeto estudiado, resultado de la superación de prejuicios soberbios e inmovilizadores;
- en el reconocimiento de la soledad del objeto y la percepción del llamado a atender el reclamo de esa soledad;
- en la búsqueda de metodologías, marcos teóricos y fundamentos epistemológicos adecuados al objeto de estudio;
- en el rechazo de la aceptación acrítica de modelos fundados en el teatro de la metrópoli y promocionados desde allí;
- en el reconocimiento de la historia como una necesidad política para la identidad, la construcción memorialista y los basamentos del futuro teatro;
- en la valentía de asumir el riesgo de diseñar nuevas categorías historiológicas (como la de «persistencia»);
- en el pasaje del rol pasivo de «investigador acreedor y paciente», condenado a encajonar sus trabajos, al nuevo modelo de «investigador gestor», capaz de generar trabajo grupal, espacio de edición, circuito de contacto con los lectores, campo y redes de lectura, formación de inteligencia;
- en el regresar el teatro al teatro, en este devolverle su dimensión material de acontecimiento convivial y poético.

Para terminar, expresamos nuestro deseo de que el equipo de investigadores de la Universidad Nacional de San Juan no se detenga, y a sus dos libros ya publicados sume futuros títulos de igual valor.

## sobre la Historia de la Dirección Teatral

*En Cuadernos de Picadero N° 1, seis directores argentinos (Chiqui González, Daniel Veronese, Patricia García, Víctor Arrojo, José Luis Valenzuela y Paco Giménez) aportaron su mirada contemporánea sobre su trabajo artístico. En esta nota la investigadora teatral Beatriz Seibel completa la historia de la dirección teatral nacional aportando los nombres de los creadores que, desde principios del siglo pasado, fueron consolidando esa profesión.*



Armando Discépolo

### BEATRIZ SEIBEL / desde Capital Federal

En la tradición del teatro europeo, el rol del director es ejercido de diversas maneras, desde el poeta que supervisa la representación de su tragedia en Grecia, hasta el autor-actor como Shakespeare en el Renacimiento o el primer actor en el siglo XVIII, que dirigen su propia compañía. La figura del director moderno surge en Europa a fines del siglo XIX, cuando el naturalismo en el teatro coincide con el gran cambio tecnológico de la electricidad, que permite desde el desarrollo de la iluminación hasta la mecanización del escenario.

En 1901 el dramaturgo argentino Ezequiel Soria viaja a París para observar el teatro moderno y estudiar luces, escenografías, movimiento de actores, todo «el mecanismo de una dirección artística». Especialmente en el teatro de Antoine aprende «las últimas artimañas escenográficas», que luego aplicará con la ayuda del escenógrafo local Alberto Pérez Padrón. Ese mismo año en Buenos Aires asume como «director artístico» de la compañía de José Podestá en el Apolo. Dentro de la modalidad de la época, el «director artístico» es un asesor para la lectura de obras y para los ensayos del «director de escena», que en este caso es José Podestá. El «director artístico», equivalente al actual dramaturgista, aparece durante buena parte del siglo XX en la escena porteña.

Cabe señalar que los actores de la compañía Podestá han sido siempre elogiados por su «asombrosa naturalidad», a la que han llegado por un camino distinto al de sus colegas europeos, desarrollando un teatro de acción a partir de su entrenamiento corporal y de la observación. Dos años después, Soria cumple el mismo rol en la compañía de Jerónimo Podestá, director de escena y primer actor.

Por otra parte, en 1903 viene al Odeón la compañía del Teatro Libre de París dirigida por André Antoine, uno de los fundadores del naturalismo escénico, de modo que sus técnicas pueden ser apreciadas en Buenos Aires. Antoine es también primer actor de su compañía.

En 1906, cuando Pablo Podestá, de 31 años, se despidió del elenco Podestá Hermanos del Apolo para formar su propia compañía, lo sigue el autor uruguayo Atilio Supparo

como director artístico; Pablo es entonces el primer actor y director de escena.

En la segunda década del siglo XX, casi todas las compañías nacionales anuncian en la cartelera de los diarios la dirección artística, valorizada por el prestigio de los nombres. Los directores o asesores artísticos y literarios son personalidades intelectuales como el crítico Joaquín de Vedia, o autores como Nemesio Trejo, Federico Mertens, Ulises Favaro, Carlos M. Pacheco, Julio Sánchez Gardel, Alberto Ghirardo, Alberto Novión, José León Pagano, entre muchos otros. La dirección escénica sigue a cargo generalmente de los primeros actores.

Uno de los más reconocidos directores de escena es Elías Alippi, que se inicia en la dirección en 1915, cuando es primer actor en la Compañía Dramática Argentina de Alberto Ghirardo, director artístico. Ese mismo año, Alippi también dirige y encabeza como actor la Compañía Tradicionalista Argentina en el Teatro San Martín, con el autor José González Castillo como asesor artístico. Debutan con **Juan Moreira** de Gutiérrez-Podestá, con gran despliegue de bailarines, cantores, veinte guitarristas y el dúo Gardel-Razzano; reponen varias obras y estrenan el poema en tres actos **Martín Fierro** de González Castillo, versión de la obra de Hernández. Tienen muy buena repercusión, y Alippi es contratado por la Comuna de Luján para ofrecer por dos días el **Juan Moreira** al aire libre. Recuerda así su experiencia como director de escena: «Utilicé el escenario natural, las colinas, las hondonadas, el Museo, cada sitio era escenario de alguna acción; concurrieron miles de espectadores». En los años siguientes, desarrolla su capacidad de director: en 1922, la compañía Enrique Muiño-Elías Alippi debuta en Madrid con grandes elogios de la crítica, que destaca la dirección y la presentación escénica; el éxito extiende la gira a seis meses por España. En 1927 Alippi dirige un repertorio de obras nacionales y europeas con la compañía de Blanca Podestá, con títulos como **Primavera en otoño** de Saldías, **La piscina** de Niccodemi, **El ladrón** de Bernstein, **El abanico de Lady Windermere** de Wilde, **La sonata a Kreutzer** de Tolstoi. En 1938 el diario





Antonio Cunill Cabanellas

*Crítica* opina que Alippi es un director “siempre deseoso de mejorar la puesta en escena”.

También el crecimiento de la revista criolla a partir de 1918 incluye el desarrollo de especialistas, los primeros directores integrales como Bayón Herrera, Manuel Romero, Ivo Pelay, Ulises Favaro, por la necesidad de coordinar la labor de maestros de coro, coreógrafos y directores musicales.

Enrique De Rosas, primer actor de la compañía Matilde Rivera-De Rosas, comienza a ser valorizado como director de escena en 1919, con la puesta de dos obras históricas; entre 1942 y 1945 dirige el Teatro Nacional Cervantes, donde obtiene gran suceso como actor y director de ***El mercader de Venecia*** de Shakespeare y ***Los intereses creados*** de Benavente, con la presencia del autor.

Un caso diferente es el de Pedro Zanetta, actor y director que desarrolla su larga carrera en los barrios de Buenos Aires; en 1923 dirige su elenco en cooperativa en el teatro Boedo, y en 1940 funda en ese barrio la Agrupación Artística Florencio Sánchez, que funciona hasta 1974 como teatro independiente, dirigida desde 1947 por Rubén Pesce. Por su parte Leónidas Barletta, autor, escritor, periodista, crea en noviembre de 1930 el Teatro del Pueblo, grupo independiente donde desarrolla su carrera de director.

Los espacios oficiales Antonio Cunill Cabanellas, actor profesional y autor de dos obras estrenadas en 1928, se inicia ese año como director con sus alumnos, en el Teatro Experimental del Conservatorio Nacional de Música y Declamación; presenta en el Cervantes ***El poeta*** de José Mármol. Es muy elogiado en su carrera profesional y en 1936 es designado director general y artístico de la Comedia Nacional, que él mismo organiza en el teatro Cervantes y dirige hasta 1941, donde realiza celebradas puestas en escena.

Armando Discépolo, renombrado autor, dirige en marzo de 1929 la compañía Luis Arata-Armando Discépolo, que repone ***Babilonia***, ***Mustafá***, ***Mateo***, ***Stéfano***, sus exitosas piezas; los intérpretes obtienen elogios de la crítica y en especial Luis Arata. Ese mismo año, para fines de agosto,

dirige la Compañía Argentina en otra sala, con su hermano Enrique Santos Discépolo en el elenco, quien protagoniza el estreno del drama en 3 actos de Armando, ***¡Levántate y anda!*** En 1938 el diario *Crítica* califica a Armando Discépolo como uno de los grandes directores, y comenta su labor en diversas compañías; en 1930 con Berta Singerman como primera actriz en obras europeas, en 1936 con un Pirandello interpretado por Milagros de la Vega y Carlos Perelli, en 1938 con Paulina Singerman en ***La fierecilla domada*** de Shakespeare.

#### EL SELLO FEMENINO

En cuanto a las mujeres, la dramaturga Lola Pita Martínez sería la primera directora, en un elenco no profesional; en 1924 dirige la Compañía de Comedias del Club Argentino de Mujeres, que presenta en el Odeón ***La madre*** de Rusiñol y ***El héroe y sus hazañas*** de Shaw.

Angelina Pagano comienza en 1927 dirigiendo en el Teatro San Martín la Primera Compañía Argentina de Teatro Infantil, formada con sus alumnos, 40 niños de 4 a 15 años, con la asesoría artística de José León Pagano. En 1929 se anuncia la dirección escénica de Angelina en la Compañía Artistas Unidos, con dirección artística del autor Defilippis Novoa, en el teatro Ideal. Según la revista *Comedia* N° 47, «un grupo de artistas de sobresalientes condiciones», organizados en cooperativa, se reúnen por «una estrecha comunidad de ideales» y su objetivo es «la dignificación y enriquecimiento de nuestro acervo teatral». Estrenan la comedia en 3 actos ***Las descentradas*** de Doña Salvadora Medina Onrubia, presentada como «una de nuestras mejores plumas femeninas». Angelina Pagano sería entonces la primera directora de escena en una compañía profesional.

En las primeras décadas del siglo XX la dirección teatral se desarrolla con interesantes personalidades en nuestro medio. Son teatristas, actores o dramaturgos además de directores, que hacen puestas de obras nacionales o europeas, de piezas clásicas o de nuevos autores, y merecen ser recordados en una historia aún no investigada.



# /PICADERO

## Instituto Nacional del Teatro

TRABAJANDO EN EL FOMENTO Y LA DIFUSIÓN DEL TEATRO

**- SUBSIDIOS**

*Para grupos, salas, publicaciones, etcétera.*

**- EDITORIAL**

*Libros, cuadernos y otras publicaciones.*

**- VIDEOCONFERENCIAS**

*Dramaturgia, Crítica Teatral, Teatro Nacional, etc.*

**- VIDEOS DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**

*Espacio Escénico, Producción Teatral, Cooperativas y más.*

**- REVISTA PICADERO**

*Notas, reportajes, personajes y mucho más.*

**- FIESTA NACIONAL DEL TEATRO**

*Las obras y grupos más representativos del país teatral se reúnen en Rafaela, Santa Fe, del 16 al 25 de abril*



INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO

Av. Santa Fe 1243 - 7º Piso (C1059ABG) - Ciudad de Buenos Aires  
Tel: 4815-6661 / E-mail: [info@inteatro.gov.ar](mailto:info@inteatro.gov.ar) / Website: [www.inteatro.gov.ar](http://www.inteatro.gov.ar)