



/ PICADERO



INSTITUTO  
NACIONAL  
DEL TEATRO



# La puesta en escena

Un espacio abierto a  
los múltiples sentidos

**Jorge Lavelli** (Buenos Aires/París),  
**Javier Daulte** (Buenos Aires),  
**Cipriano Argüello Pitt** (Córdoba),  
**Juan Carlos Carta** (San Juan)

## FESTIVALES

Fiesta Nacional del Teatro  
Festival Internacional de las Tres Fronteras  
Festival Patagónico de Circo

## GESTIÓN

La Hormiga Circular / Río Negro  
Proyecto Pluja / Córdoba  
Teatro de la Vuelta del Siglo / Jujuy

¿Qué habrá soñado la gente que, décadas atrás, empezó a soñar con la existencia de una Ley de Teatro? Más allá de las diferencias de opinión que saludablemente debe haber habido, es fácil suponer que desembo-caban en una misma ilusión: más y mejor teatro. ¿Cómo se traduce esto? ¿Qué se ha modificado en la realidad teatral nacional desde la existencia de la Ley 24.800 y, por consiguiente, del INT? ¿Nos acercamos a aquel hipotético sueño?

Sería difícil encontrar, en la estructura estatal argentina, otra institución basada en postulados tan representativos, tan federales, tan comunitarios como los de ésta, Ley mediante; Ley, que tal como debe ser, es amplia, precisamente para permitir, a los encargados de instrumentarla, la posibilidad de encuadrarla con los adecuados reglamentos y modificar los mismos si fuera necesario, con el paso del tiempo. Esta estructura, en tanto más federal, resulta también cuanto más complicada. Pero no me refiero a su complicación burocrática, que es nuestro deber ir desanudando, haciéndola menos difícil, más accesible, desde la propuesta al formulario que haya que llenar; me refiero a la dificultad para enfocar la realidad y ponernos de acuerdo sobre la misma. Las mismas, en plural. Nunca más plural que en este caso.

Por un lado, el fomento: proyectar allí donde no existe o no ha conseguido suficiente desarrollo, atender las zonas más desprotegidas, a través de una tarea muchas veces pionera, pedagógica, no siempre recompensada por los resultados; por otro lado, el apoyo: respaldar lo desarrollado, la calidad, atender las zonas más densas; cada uno con su problema pero también con la certeza de que hay que resolverlos, tal vez de a uno, pero siempre sin dejar de mirar al otro; ¿qué quiere decir esto? Muy simple: el INT tiene una distribución presupuestaria regional, pero debe actuar en pos de un objetivo nacional; esto no es un simple juego de palabras, porque puede suceder que esa misma distribución regional, mal entendida, convierta al INT en un laboratorio con compartimentos estancos, con escasa información de región en región y menos aún con su sede central. La mirada federal no es, simplemente, la Fiesta Nacional. En todo caso, esta Fiesta debe ser el resultado de políticas federales debidamente trazadas y mejor ejecutadas.

La distribución regional del INT tiende precisamente a que se capte desde la misma región cuál es su complejidad y como atenderla, pero nunca como si fuera un hecho aislado, un problema aislado, porque en el entramado todo terminará repercutiendo en todo. De ese modo, a la mirada regional hay que adosarle, al mismo tiempo, paralelamente, la mirada nacional, alejarse un poco para poder ver el fenómeno en toda su dimensión. Así, con una mano en el índice del desarrollo y el otro en el índice de la calidad, podremos comenzar a sacar conclusiones: el pri-

mer índice es más específico y se puede medir hasta estadísticamente —al menos, la estadística servirá para arrancar el análisis—; sin embargo, veamos los planes de fomento, interesantes e incisivos en algunas provincias, menos consistentes en otras: si un plan de fomento da resultado, consigue su objetivo, se termina en sí mismo, se liquida, saludablemente se finiquita. ¿Por qué? Porque lograr ese objetivo y sólo ese es la razón de su existencia; sería completamente contraproducente un plan de fomento demasiado prolongado, porque esa prolongación en el tiempo estaría denunciando su fracaso. Nada aconsejable sería que los planes de fomento se transformen en sostenimiento de actividad. Sería sumamente preocupante que se confundiera los planes de fomento con algún modo de asistencia social, aunque tengan una inserción social indiscutible y bienvenida.

El segundo índice es de una complejidad notablemente mayor: ¿cómo medir la calidad? ¿hasta dónde el INT puede incidir en el resultado de la propuesta? ¿Quiénes son las personas que han conseguido el juicio suficiente para, precisamente, juzgar los niveles de calidad de una producción? ¿El jurado? ¿Los críticos? Sin duda que cada uno puede aportar un valioso punto de vista, pero difícilmente sea lo suficientemente abarcativo como para conformar, a partir de ello, una política de atención al público. ¿Y entonces? ¿Será posible leer los índices de calidad de acuerdo a la inserción que determinada propuesta tiene en su comunidad? Si ha sobrevivido un par de décadas o más es porque ha conseguido un público testigo, tiene una audiencia a quien dirigirse. ¿Es la audiencia la que mide los índices de calidad? ¿Tampoco? ¿Entonces? Existe la tendencia facilista de contestar estas preguntas con un criterio de razonabilidad, argumentando que es bastante sencillo determinar si un producto es bueno, regular o malo, porque todos tendemos a pensar que sí existen parámetros de conocimiento, gusto personal y experiencia que nos permiten calificar —aunque sea de modo personal y para uno mismo— qué es mejor y qué es peor, pero ese mismo principio razonable que funciona bien para uso personal no es aplicable a escala social o de conjunto; ¿por qué? Simple: porque en esa escala, habrá otros parámetros de conocimiento, de gusto personal y de experiencia que reclamen la misma legitimidad que los nuestros; ¿entonces? sin desplazarnos, demagógicamente, al otro lado, a un terreno siempre complicado donde en pos de una tarea de raigambre social no se tenga en cuenta la calidad de la entrega, habrá que dialogar en pos de parámetros que consideremos justos para que, en definitiva, la calidad —que nos importa, profesionalmente, a todos— tenga su correspondiente respaldo y podamos, en el futuro inmediato, desarrollar programas que, en plena aplicación de la Ley, atiendan ambas vertientes.

**Raúl Brambilla**  
Director Ejecutivo del INT

## 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

**Subsecretaria de Cultura**  
Lic. Magdalena Faillice

**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 II - N° 11**  
ABRIL/MAYO/JUNIO/JULIO 2004

### REVISTA PICADERO

**Editor Responsable**  
Raúl Brambilla

**Director Periodístico**  
Carlos Pacheco

**Diseño y Diagramación**  
Jorge Barnes, Daniel Bilbace

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

**Fotografías**  
Magdalena Viggiani, Carlos López Mena, Federico Levato, Complejo Teatral de Buenos Aires, Diario Río Negro, Diario La Voz del Interior

**Dibujos**  
Oscar "Grillo" Ortiz

### Colaboran en este número

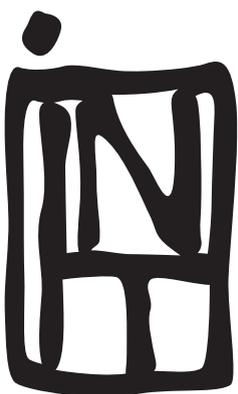
Diego Altabás, Mariana Benítez, Sebastián Busader, Julio Cejas, Jorge Dubatti, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Leonel Giacometto, Gabriela Halac, Federico Irazábal, Gustavo Marien, Beatriz Molinari, Marcelo Padelín, Miguel Passarini, Ariel Sampaolese, Edith Scher, Roberto Schneider, Leonor Soria, Gabriela Tijman, Norma Velardita

**Redacción**  
Avda. Santa Fe 1235 - piso 7  
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
República Argentina  
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

**Correo electrónico**  
prensa@inteatro.gov.ar  
infoteatro@inteatro.gov.ar

**Impresión**  
Gráfica Pinter  
México 1352  
(1097) Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Tel. 4381-1466 - graficapinter@graficapinter.com.ar

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



**INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**

JORGE LAVELLI: «EL TEATRO ES UN ARTE DE SUGESTIÓN»

# Lo esencial es otorgarle un sentido a la historia que se va a contar

En este nuevo número, **Picadero** propone a cuatro directores argentinos (Jorge Lavelli, Javier Daulte, Juan Carlos Carta y Cipriano Argüello Pitt) una reflexión sobre la puesta en escena. Cada uno hablará sobre sus procesos específicos y, de esa manera, el lector tendrá la posibilidad de reconocer cuatro improntas escénicas que, a la vez, dan cuenta de un teatro que, en la actualidad, aporta referencias sobre el ser social contemporáneo.

Después de un agitado día de ensayo en el Teatro San Martín, en el que a fines de agosto estrenó su versión de **La hija del aire**, de Pedro Calderón de la Barca, Jorge Lavelli, el director argentino radicado en París, habló de su forma de encarar la puesta en escena.

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

Como la mayoría de los creadores en actividad, Jorge Lavelli habla de algo concreto: su trabajo; da ejemplos prácticos, comprobados a lo largo de su carrera, aunque tal vez a modo de primera excusa, cuando se le piden conceptos teóricos dice: «La gente que estudia la historia de la puesta en escena puede extraer algunas conclusiones interesantes, algo que yo no he hecho».

Hay dos elementos básicos que el director desarrollará en esta nota. Como darle un sentido a su trabajo y la definición de que su teatro no es naturalista. Eso le confiere una gran libertad a su lenguaje de puesta en escena. Luego se referirá a sus orígenes en Francia, cuando viajó en la década del 60, becado por el Fondo Nacional de las Artes y terminó radicándose en París, debido al interés que despertó -y lo mucho que se escribió y elogió- su puesta en escena de **El casamiento**, de Witold Gombrowicz, con la que ganó un primer premio en un concurso de compañías jóvenes.

Su actividad como director se divide entre el teatro de prosa y la *régie* de ópera.

La musicalidad en el tratamiento del texto y el movimiento escénico son fundamentales para Lavelli. Para él la palabra es acción. En definitiva, la función de la puesta en escena teatral es poner en acción un texto.

Antes de entrar de lleno en el método *lavelliano*, tal vez resulte interesante refrescar algunos conceptos sobre los orígenes de la puesta en escena, según lo define Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro*, editado por Paidós.

«La noción de puesta en escena es reciente —explica—. Aparece a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aunque el uso de la palabra se remonta a 1820. Es en esa época cuando el director de escena se convierte en el responsable *oficial* del ordenamiento del espectáculo. Antes era el regidor, o a veces el actor principal, el que se encargaba de fundir el espectáculo en un molde preexistente. Esta concepción suele prevalecer todavía entre el gran público, que considera al director de escena como aquel que regula los movimientos de los actores y pone las luces en su sitio».

Para Stanislavski componer una puesta en escena consistía en hacer materialmente evidente el sentido profundo del texto dramático. Con este concepto también coincide Lavelli, cuando señala que «el punto básico, o cero, de mi trabajo es crear sentido. A partir del momento en que me pregunto cómo voy a contar una historia, lo que decida utilizar tiene que darle un sentido a aquello que quiero hacer. En particular a cada uno de los elementos que componen esa totalidad. Eso significa que cada escena, cada momento me va a permitir explorar nuevos aspectos».

«En **La hija del aire** Calderón trata temas como la libertad, el hombre, el poder, la muerte, que siempre le han interesado y aparecen a lo largo de sus piezas. Pero además son inherentes al barroco español. En este caso para tocar esos aspectos, Calderón adaptó una leyenda muy conocida, la del personaje de Semíramis y en su versión él demuestra tener una cierta simpatía por esa mujer que representa un poder absoluto».

«Como el teatro que hago no es naturalista, en el caso preciso de Calderón, me permite otorgarle más importancia al fondo que a la forma. Me ocurre que cuando menciono **La hija del aire**, la gente enseguida pregunta sobre lo difícil que debe resultar hacer una obra en verso, cuando en verdad esto a mí no me interesa demasiado. Porque el verso funciona cuando el fondo es preciso. Al poner en evidencia lo que Calderón quiso decir con esta pieza, pienso que estoy haciendo una obra justa. Para esto no hace falta consultar a los señores de la academia para saber si el verso con tal número de sílabas se dice de esta manera o de otra. Se llega al equilibrio de la composición, cuando se penetra en su interior más profundo, en lugar de patinar sobre él».

«Mi trabajo no hace del texto el fin de la representación, ni tampoco en este caso busco la musicalidad del texto. Lo musical tiene que ver con una forma de trabajar la totalidad».

-En **Doña Rosita la soltera (1980)** de Lorca, varios armarios conformaban el dispositivo escénico. Para

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

PUESTA EN ESCENA



FOTO: GENTILEZZA TEATRO SAN MARTIN

Escena de «La hija del aire»

**Las cuatro gemelas (1974), de Copi, empleó un espacio con escalinatas. Mientras que en La traviata (1976), de Verdi, una gran mesa presidía el escenario. ¿Cómo surge en usted la síntesis de ese espacio en el que va a inscribir la acción de la pieza, la historia a contar?**

-Sin un espacio determinado, un teatro a la italiana, un galpón, no sé cómo voy a contar la historia. En mis puestas trato de inscribir esa historia dentro de dispositivos escénicos que no sean anecdóticos, sino necesarios, funcionales. O sea que el punto de partida tiene que ver con imaginarme cómo eso que elegí tiene que ser contado. Después voy a encontrar el colaborador, decorador al que le diré «quiero esto». A veces hago un dibujo, aunque no esté bien hecho permite mostrar una idea. Para este Calderón partí de un dibujo mío, en el que señalaba que tenía que haber mil puertas. Luego habrá que ver cómo eso funciona. Cómo esas puertas se abren y cierran. Qué hay en el interior. Cómo hacen los actores para circular por dentro, qué se ve desde la platea, qué se esconde. Luego las luces van a dar una idea de fortaleza a ese dispositivo, o al revés, de algo muy liviano, de un palacio, de una flor.

Cuando trabajo en la sala Martín Coronado (del Teatro San Martín de Buenos Aires) siempre me ocurre lo mismo: tropiezo con ese pistón que está adelante y me digo «maldito el que se le ocurrió poner ese pistón». Porque tengo que buscarle un uso a eso, si no lo hago parece que lo ignoro y no es así. Le digo a un actor que baje aunque sea un escalón y diga parte de su texto, para dar la idea de que es un espacio teatralmente utilizable.

**-Uno de los temas de la obra de Calderón es el poder absoluto representado por Semíramis. Para mostrarlo, usted imaginó un dispositivo que se asemeja a una fortaleza, un castillo. ¿Cree que hubiera imaginado lo mismo si hubiera puesto en escena esta obra diez años atrás? ¿Ésta es su lectura del poder hoy y decidió mostrarla a los argentinos de esta manera?**

-A los argentinos hoy tal vez les puede interesar una historia sobre lo arbitrario del poder. Mi idea no es tan particular ni está tan acotada a un país determinado. La obra me atrae porque habla del hombre, de la libertad, del exceso de poder, que normalmente puede traducirse como el fascismo. Algo que también puede suceder dentro de una democracia, cuando el elegido cuenta con una mayoría en el Congreso y hace votar las leyes que quiere. El exceso de poder puede estar presente en todos los sectores de la vida ordinaria. Por eso, en una democracia lo más importante es el control. Sin esto la democracia no existe y hoy es difícil encontrar el control.

Elegí este dispositivo que es como una fortaleza porque me permite mostrar la vida interna de un palacio, del lugar en el que se sitúa el poder, donde se tejen sus intrigas. En este caso algo anecdótico como la guerra, es apenas mostrado. También cuento con una banda de sonido desti-

nada a abrir la imaginación del espectador, a sugerir, no a ilustrar. Esa banda de sonido incluye música original, marchas militares, sonidos de bombardeos, elementos que refieren a la historia de la humanidad. Mostrar a los actores con espadas en las manos no es evocador de una guerra. Está más ligado al romanticismo y a la novela de aventuras.

**-¿Para usted Calderón aún sigue siendo un dramaturgo de vanguardia?**

-Tal vez sirva que le comente una definición del barroco que me parece interesante y creo que leí en un diccionario portugués. Se define el barroco como una piedra irregular en forma de estrella. En verdad el barroco es esa cosa orgánica, el resultado de elementos diferentes. Calderón tuvo la libertad de escribir sobre Semíramis, que representa a ese exceso de poder del que le hablé y ubicar al lado de ella a otro personaje, a un gracioso. Ese personaje es un viejo soldado que hace continuos comentarios ridículos sobre la situación. La confrontación de estos dos elementos permite que convivan lo trágico y su opuesto. A ese período se lo denominaba La Nueva Comedia. Para mí Calderón representa la modernidad. Es un autor que nunca sabemos adónde nos va a conducir.

**-Quiere decir que a usted, como director, un autor así le permite enriquecer su puesta en escena...**

-Si se toma la historia de la puesta en escena ésta ha coincidido con momentos de rupturas, de cambios. El período barroco coincide con una época de descubrimientos científicos, la aparición de libros sobre cosmografía, los estudios de Copérnico en la Universidad de Salamanca. Calderón puso en sus obras, parte de estos descubrimientos de los que le tocó ser testigo. Era un momento de apertura para lo nuevo. En Italia aparecían los juegos escénicos, los efectos especiales, como el vuelo, los decorados móviles.

A Calderón le encantaba el teatro como elemento técnico. Él no era dramaturgo y novelista como Cervantes o Lope de Vega, Calderón sólo respiraba teatro. Hay que decir que la puesta en escena tiene relación con el aporte dramático. Autores como Shakespeare o Goethe perduran a través de los siglos. No hay otra manera de explicar por qué se sigue representando Hamlet o Macbeth, obras ejemplares en cuanto al tratamiento del poder, el amor y la pasión. Es necesario volver a ellos para poder expresar en parte el mundo de hoy, esta cultura del desencanto que no sólo puede observarse en la Argentina.

En el mundo entero a la gente se la ve triste, amargada. Se han sufrido las decepciones del socialismo en el que creíamos en el siglo pasado. Las ideologías desaparecieron dando lugar a la lucha por el poder, el dinero y el consumo. La injusticia ha tomado un espacio considerable. Si bien en Europa las políticas económicas hacen que los desempleados reciban un subsidio mejor que acá, se realicen proyectos, o planes de recuperación para los que no

tienen trabajo, el resultado de esto no tiene un futuro preciso. En medio de este mundo convulsionado parecieran no existir autores que expresen esto que nos pasa.

**-El norteamericano Tony Kushner, del que usted ha montado Eslavosy Homebody/Kabul -que ahora va a dirigir Carlos Gandolfo en el San Martín-, ¿reflejaría este momento de desencanto?**

-Homebody/Kabul es una obra fantástica y muy actual, que habla del reencuentro de civilizaciones diferentes, del choque de Occidente con la cultura oriental. La monté el año pasado en Luxemburgo, en un galpón, y luego hice una segunda versión en una de las salas de la Comédie Française en París. Este montaje lo hice en un espacio tradicional.

**-¿De qué manera está expresado en esta pieza ese choque de civilizaciones?**

-Para la protagonista que aparece al comienzo de la obra en su casa de Londres y le relata al público sus especulaciones sobre Afganistán, esto podía ser simplemente una curiosidad intelectual, porque ella también sabe hablar en farsi. Pero cuando más tarde, en escenas ambientadas en Afganistán, otros personajes nos cuentan que esa mujer murió, fue atacada por un grupo y que la restitución de su cadáver es imposible, nos encontramos con otro sentido de la vida, otra civilización. Existe allí un contexto de fanatismo muy desarrollado, la lengua vehiculiza una civilización y el fundamentalismo existe en Irán y se impone en muchísimos otros lugares. Es algo que está naciendo y el choque cultural es algo que nos concierne a todos.

**-¿Cómo preparó su montaje en Luxemburgo?**

-Homebody/Kabul es una obra con personajes que viven muchos problemas psicológicos. Se habla de la destrucción, la descomposición de la familia. Ese padre y esa hija que conforman una familia hace tiempo que no pueden comunicarse y se reencuentran en Kabul para buscar a la madre desaparecida. Eso nos habla de una desintegración que también identifica a Occidente. Aunque en Afganistán encontremos gente desesperada porque se la escuche, por querer contarnos su estado de opresión y que están interesados en salir de ese lugar, esa obra nos muestra una visión del mundo. Cuando la monté en Luxemburgo su estreno coincidía con la inauguración de una sala. Luego ese teatro no estaba listo y me ofrecieron otro lugar. Finalmente elegí un espacio que parecía un galpón del siglo pasado, lleno de ventanas. Pusimos gradas con una capacidad para doscientos espectadores y las ventanas, ubicadas en lo alto de esa construcción, las transformé en puertas, a las que se accedía mediante escaleras. Esos espacios a su vez se comunicaban entre sí mediante una especie de balcones. Eso daba la idea de un patio común a todo el vecindario y permitía el pasaje de una a otra casa. Costó muchísimo trabajo construir ese dispositivo. Cuando se terminó se tenía la sensación de un espacio opresivo. La iluminación le otorgaba una gran fuerza dramática. El público veía las escenas desde abajo y había objetos colgados en las paredes. Una cama refería a una habitación de un hotel de lujo. Había hamacas, bancos, pero empleamos sólo lo necesario, no había objetos de más, sólo aquellos que cumplían con una función específica. Un tul, una mesa

## Escena de «La hija del aire»

y una silla me servían para separar la casa de la señora en Londres, de Afganistán. La idea a transmitir es que todos los personajes estaban en estado de crisis. El monólogo de ella era extremadamente violento. Era un gran paseo por una civilización en la que el contenido ritual estaba siempre presente. La búsqueda de esa chica respecto de su madre le hacía encontrar personajes de una particularidad y una cultura totalmente opuestas a la de ella. Esa obra habla de lo que nos une y separa y el esfuerzo que significa comprender al otro.

**- Le parece necesario que en estos momentos el teatro hable de la relación Oriente-Occidente?**

- No sé si es así, pero no recuerdo haber vivido un período donde la gente necesite tanto rever aspectos de nuestra civilización. El año pasado para el Brooklyn Festival Art, en Nueva York, monté **Siroe**, una ópera desconocida de Haendel, que no se había montado desde 1730 y también tiene relación con Oriente. Es la historia de un rey que tiene relación con Siria. El libro es de Metastasio, un gran poeta del siglo XVIII que escribió textos ejemplares, cuyas músicas fueron compuestas por Mozart y Haendel, entre otros. La idea es ejemplar: un rey que quiere abandonar sus funciones, en vez de cederle el gobierno a su hijo legítimo, Siroe, por tradición de sangre, prefiere a otro de sus hijos que es más simpático y arribista, con el que tiene una mayor afinidad y ahí nace el conflicto.

Es similar a la historia de Rey Lear. Una obra en la que la mala elección de los herederos suscita una serie de conflictos muy interesantes. En **Siroe** se habla del horror en la utilización del poder y de la guerra.

**-Si tomamos el tema de los horrores de la guerra, ¿en qué lugar se ubica un director para lograr un impacto similar en el espectador, al que produjeron las imágenes de la decapitación de un prisionero de guerra filmado y emitido por televisión, o el cuerpo de soldados muertos expuestos como trofeo de guerra en Irak?**

-Son elementos que forman parte de nuestra civilización y muy difíciles de inyectar, de incluir y de mostrar en el teatro. Tal vez el cine tenga mayores recursos. El teatro es un arte de sugestión, en cambio la fotografía es la traducción directa del horror, del placer, o de la belleza. Pero cuando traduce el horror lo hace tal cual es. Hay fotos de la Guerra del Golfo que provocaron una reacción más grande que la cifra de veinte mil muertos, porque a éstos se los considera como anónimos, un número o una cifra. La foto de un chico muerto tiene un impacto terrible, porque la gente toma mayor conciencia de esa monstruosidad, que si viera un campo de batalla poblado de cadáveres.

El teatro tiene otros elementos para hablar del horror, de la tortura, de la crueldad de la pobreza, de lo insostenible del fascismo, o del exceso de poder. Aunque el hombre viva condicionado por ese tipo de informaciones, de los horrores de lo cotidiano, lo que más resiente es su propia desilusión. La desilusión de uno y otro hace la desilusión de un grupo, de un pueblo. La frustración es casi un lugar común en los países occidentales. Es difícil para un poeta, escritor y lo es peor aún, tal vez, para un escritor de teatro, que es el arte de lo concreto, poder imaginar una historia que hable de estos hechos.



## EL PRIMER MONTAJE EN PARÍS

En 1963 Jorge Lavelli estrena en París su versión de **El casamiento** de Witold Gombrowicz y gana el primer premio de un concurso para jóvenes compañías. De aquel montaje el director dice que «desde el punto de vista de la interpretación de la obra tenía un trabajo de gran exigencia y de confrontación de energías antagónicas. Al decir los textos, los actores iban del murmullo al grito. Eso creaba una especie de universo globalmente inquietante y un poco ridículo al mismo tiempo. Aportaba una cierta organización musical al texto, que a mi criterio coincidía con los propósitos de Gombrowicz, un autor que descubrí en París, aunque vivió en la Argentina más de veinte años».

El hecho de ser extranjero me otorgaba una libertad suplementaria para trabajar con el idioma, porque un francés nunca se hubiera atrevido a hacer algo así. Ciertas cosas que se explicaban en la obra eran muy difíciles de traducir porque, como todo el mundo lo sabe, el francés es una lengua muy racionalista. Traducir la amenaza que un borracho le hace al rey resultaba bastante complicado. El borracho lo acusaba con el dedo y entonces al hacerlo emitía un extraño sonido onomatopéyico. El público comprendía, porque yo le hacía hacer al actor un gesto monstruoso con el dedo.

Ese gesto tenía varias lecturas, era un dedo acusador, un arma, un símbolo sexual. Podía hacerlo porque esos contenidos estaban en el espíritu de la obra de Gombrowicz, que en muchas de sus escenas sugería una amplia diversidad de lecturas. Movimientos similares a éste le otorgaban una gran violencia a las relaciones y una cierta musicalidad a los personajes. También tuve la suerte de trabajar con tres músicos excepcionales, uno de ellos ahora dirige la Ópera y la orquesta de Lille.

## -¿Cómo era la escenografía?

-La base del decorado era la parte de atrás de un camión, donde se ubica la carga. Esa parte del camión, que encontramos abandonada en un cementerio de automóviles, fue intervenida gratuitamente por unos especialistas que tenían un gran taller de escenografía y simpatizaron con nosotros al enterarse que éramos una joven compañía de teatro. Ellos quemaron esa estructura que se empleó, como si fuera un trono. El resto de la ambientación se parecía a un lugar que había sido bombardeado, como si el público viera los restos de un fin del mundo. Entre esos elementos se escondían los percussionistas, que con una variada gama de instrumentos hacían un contrapunto entre lo que se decía verbalmente y la música. La sensación era la de una ópera hablada. Un ritual trágico y ridículo a la vez. Esto estaba acompañado por un trabajo fantástico que había hecho la vestuarista y escenógrafa Kristina Zachawatowicz, de manera que todos los personajes se mostraban como hinchados, otorgándole una cuota de artificio, de deformidad a los cuerpos que siempre me gustó utilizar como concepto en otras de mis puestas en escena.

Esos personajes con cráneos falsos y maquillaje blanco transmitían una imagen de cierto gigantismo y ocupaban un volumen muy particular en el escenario. A la vez, tenían una fuerte presencia y una marcada agresividad. Ese trabajo mío no tenía nada que ver con lo que se hacía en París en aquel momento. Producía un cierto impacto y la gente no sabía si lo que había visto era bueno o malo. No había cánones para juzgar esa propuesta, porque no se adaptaba al clasicismo del teatro francés, ni tampoco a lo que se hacía en las salas comerciales o de boulevard. Ese trabajo tomó una dimensión que se transformó en un motivo de crítica y discusión. Se hizo en el teatro Recamier, que está situado en un pasaje que lleva ese nombre en París y en la actualidad es una de las salas de ensayo de la Comedie Française.

# Javier Daulte

## «El teatro sólo puede hablar del teatro»

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

Dentro de la teatralidad porteña contemporánea hay algunos nombres que sobresalen por su singularidad y a causa de ello por la dificultad, para los críticos, de encasillarlos dentro de alguna de las tantas tribus existentes. Y Javier Daulte es uno de ellos.

Por un lado podemos decir que Daulte sigue un procedimiento bastante habitual dentro de lo que es la práctica teatral en nuestro tiempo, que consiste en haber devenido en director luego de haberse convertido en un autor ya legitimado. Este hecho en el que también se ubican Rafael Spregelburd, Luis Cano, Alejandro Tantanián, y tantos otros, permite lanzar una hipótesis de que algo sucede en la formación de los nuevos directores escénicos que ha obligado a los autores a subirse a la escena y dirigir sus propios textos, rompiendo con el mito de que los dramaturgos *no deben* dirigir sus propias obras, cosa que proviene como gesto imitativo de generaciones anteriores, que a su vez coincidieron con aparentemente una gran emergencia de buenos directores. Pero por otro lado sigue un recorrido no habitual en cuanto a su estética dramaturgica. "Soy un autor atípico dentro de nuestro teatro -dice Daulte- ya que soy uno de los pocos dramaturgos que nunca pasó por la escuela de Mauricio Kartun. Empecé a hacer teatro como actor. Estudié primero en el Payró y después con Carlos Gandolfo".

Luego vino la autoría y finalmente, gracias a su encuentro con Gabriela Izcovich llegó el trabajo de dirección. Sus textos componen hoy una larga lista instalada dentro de lo más canónico del mal llamado "nuevo teatro": **Criminal**, **Sueño de una noche de verano** (versión sobre el original de William Shakespeare), **Martha Stutz**, **Gore**, **Bésame mucho** y **¿Estás ahí?**, entre muchas otras.

En esta charla con el autor-director entenderemos parte de su recorrido, sus formas de entender al teatro así como también el modo que tiene para poner a dialogar al texto con todos los otros lenguajes que componen el teatro, palabra esta tan inasible e inclasificable como su propia práctica textual y escénica.

### DEL ESCRITORIO AL ESCENARIO

#### -¿Cómo se produce tu llegada a la dirección y a la puesta en escena?

-En principio, debería decir que me considero tanto autor como director, pero hasta el día de hoy sigo sin saber muy bien qué quiere decir puesta en escena. Y si bien se me conoce o identifica en principio con la dramaturgia, mi contacto con los actores es prácticamente simultáneo. Empecé muy joven a dar clases -antes de los 20 años-, luego de haber estudiado en el Payró y con Gandolfo. Pero sucedió que cuando empecé a hacer teatro, los roles estaban muy delimitados, y además regía el famoso mito de que el autor no debía dirigir su propia obra. Pero a mí siempre me interesó lo escénico. Y por mi contacto con la actuación tenía mucha relación con eso, pero no pensaba

ser director, porque era autor. Y considero que por haber respondido durante algún tiempo a ese mito pude aprender de la mejor manera, aprender sin sospechar que algún día ése iba a ser mi lugar. También debo decir que algo de la práctica en sí me empezó a hacer cortocircuito. Quería escribir porque quería hacer teatro, y las obras que había eran obras que debían hacer los grandes y no yo. Y las obras que podía hacer yo no me gustaban. Por eso empecé a escribir: para poder hacer lo que me gustaba. Pero a la vez empecé a ver que mis textos eran dirigidos de una manera no apropiada, y lo mismo me sucedía con el teatro que veía. En el 99, luego de haber visto **Nocturno hindú**, de Gabriela Izcovich, encontré lo que me interesaba, una actuación que no se mostraba. Y le dije a Gaby que quería trabajar con ella, y ella a su vez me ofreció que co-dirigiéramos. Y fue ahí cuando descubrí el placer que sentía con los actores en el proceso de ensayo. Y ahí fue también donde sentí que mis pretensiones autorales se liberaron.

#### -¿Y cómo te descubriste como director?

-En una charla que dimos en una escuela con el CARAJAJI, donde entendí Stanislavsky. En la Argentina siempre se habló mucho de él, pero fue en ese momento cuando comprendí qué era lo fundamental de Stanislavsky, que no es su método de actuación, sino haberse dado cuenta de que para poder poner en escena las obras de Chéjov, había que inventar otra manera de actuar. Y esto tiene vigencia eterna, cosa que no sucede con el método. Fue en ese momento cuando se terminó de delinear el conflicto que venía teniendo con el teatro en sí. Descubrir que cada obra demanda un estilo de actuación propio a esa obra.

### TRANSPARENCIA PROCEDIMENTAL

#### -¿Qué es "una actuación que no se nota"?

-Aquella que no muestra el esfuerzo que hay puesto allí. Por ejemplo, Gabriela Izcovich es tan buena actriz que nunca ha sido nominada a un premio porque no se nota lo que le costó hacer su trabajo. Uno no ve en ella el mecanismo tremendo que hay detrás, pero eso es algo que narcisísticamente no se produce aquí. Desde mi perspectiva, la actuación debería funcionar como un reloj, en donde no veo el mecanismo que hace mover las agujas sino que creo que es el mismo tiempo el que las mueve. Pero aclaro, esto que sostengo sobre la actuación me interesa que ocurra con todos los lenguajes: la escenografía, el vestuario, la iluminación, todo. Por supuesto que esto es muy difícil de lograr, puesto que el teatro no está aislado del mundo, sino que más bien es parte de él, y el divismo está instalado en nuestro sistema. Entonces, por más que uno quiera trabajar con la horizontalidad, donde el espectador está en el mismo lugar que el actor como verdaderamente era la fiesta teatral, en nuestra cultura se ha idealizado al artista y la verticalidad asoma por más que uno no quiera.



**-¿Pero cómo se entiende eso cuando en tu espectáculo *¿Estás ahí?* la escenografía, y los trucos o efectos son tan protagónicos?**

-Se entiende desde el mismo lugar en que lo estoy planteando ahora. Cuando uno va al teatro, paga su entrada y evalúa cuánto le dieron en función de ese dinero. Y si bien somos presos de la ilusión, también queremos ver cómo ha sido producida. Cuando un niño ve Superman no se pregunta sobre cómo está hecho el vuelo, sino que ve un hombre volando; el adulto ve el resultado y observa el procedimiento. En *¿Estás ahí?* si el espectador sólo ve el truco perdí mi apuesta, si creyó que el personaje abrió la puerta, no (el texto contiene tres personajes, uno de ellos invisible). De hecho cuando se propusieron soluciones para hacer los trucos elegí las opciones más simples, pero no para cuidarles las arcas al estado, sino para alejarnos lo más posible del "cuánto habrá costado esto". En este sentido es que siempre digo que entre los magos elijo los que vienen a tu casa y hacen trucos, más que a David Copperfield, porque con dinero cualquiera vuela.

**-El teatro de los años 90 estuvo muy centrado en el procedimiento *¿Cómo te ubicás ante esto?***

-Tengo un trabajo teórico donde hablo del procedimiento. Creo que el procedimiento no está dado, o no debería estarlo, de antemano. Hay un primer gesto en toda creación que es totalmente arbitrario, y recién luego de esa arbitrariedad se deben tratar de leer los procedimientos. Todos estos elementos deben tratar de hacer sistema, y luego valerse de un argumento para disimular su presencia. En este sentido digo que el argumento está para disimular el procedimiento. Un procedimiento es un sistema matemático. Y como la matemática es indiferente a los contenidos, lo único que puede garantizar la no manipulación de los contenidos es ésta. Entonces la verdad posible, donada por un material pergeñado a través de un procedimiento, es una verdad en la que al no haber transmisor no es manipulada. Al no manejarse la idea de emisión-transmisión-recepción, porque el procedimiento no es elaborado de manera previa, no habría especulación. De haberla tenemos que entender al teatro como un medio. En la medida en que el primer gesto es arbitrario y deja paso a la intervención del inconsciente, y luego lo que se arma depende de un sistema matemático, el productor (autor, artista) ocupa el mismo lugar que el receptor. Creo que una verdad del teatro es verdad si su propio productor es susceptible de ser capturado por ella. Si esa verdad no es válida para mí no es universal, porque la condición de universal es que sea para cualquiera, no para todos sino para cualquiera. Y el resultado debe ser superador de la intención del autor. En *¿Estás ahí?* la problemática era trabajar el tema de la ausencia en el teatro, y luego surgió un argumento que disimuló esta apreciación puramente matemática.

**-¿Podrías desarrollar esta cuestión de la arbitrariedad?**

-Si en un primer gesto de escritura uno espera una consistencia que dé lugar o justifique la escritura de una obra, estamos mal. Porque esa consistencia no existe. Por más que en general sea lo que se pretende. Por ejemplo: si digo que voy a hablar del año 76 en la Argentina, puede aparentar tener consistencia, pero en realidad eso en teatro no quiere decir nada. Sería válido hablar del 76 si esto es de verdad un impulso, una ocurrencia. Si fue una especulación no. En *Bésame mucho*, por ejemplo, quería escribir algo sobre policías, porque intuía que me iba a llevar a algún lugar interesante. En este sentido desemboco en la idea de responsabilidad del artista. Porque si garantizo la ausencia de especulación sólo se deposita todo en la confianza. Después de ese gesto inicial arbitrario debe haber un trabajo de lectura de muchísimo rigor. Es como si ahora tirásemos pintura sobre una tela en función de nuestros impulsos: después deberíamos sentarnos a ver qué se dibujó. Siguiendo con las imágenes anteriores diría que el que escribe es un niño pero el que lee es un matemático. Y desde acá llegamos a una ecuación interesante. Si el que escribe y el que lee son niños, es la ingenuidad pura. Si el que escribe y lee es un matemático, es la especulación pura. Si el que escribe es un matemático y el que lee es un niño, es el colmo del creído. Por eso la mejor forma para mí es que escriba el niño y lea el matemático, porque así dejo que el impulso me lleve pero que el matemático me ayude a dar el paso siguiente.

**-¿Cómo llegás a todo este razonamiento ya que no es habitual que el director argentino teorice?**

-Ustedes me llevaron a eso. Después de tantas idioteces dichas en reportajes tuve que ponerme a pensar para decir algo serio. Y me obligaron a pensar. Luego me invitaron a congresos, y así terminé armando un texto sobre todo esto. Son tres partes: El procedimiento, La responsabilidad y La libertad, en un único trabajo llamado *Juego y compromiso*. Además como mi teatro es inclasificable dentro de las tribus teatrales se me han hecho muchas preguntas, a las que tuve que poder responder. Y esto se debe en gran medida a que hago lo que se me antoja, no lo que debo hacer.

**-¿Cuando surge esa arbitrariedad tenés en cuenta que la resultante va a ser un producto teatral?**

-Todo el tiempo está presente el teatro. Siempre me pregunto por qué esto merece ser teatro y no otra cosa. Y la obra es la respuesta a esa pregunta. Por eso siempre digo que el teatro sólo puede hablar del teatro. Cuando veo una obra que me gusta salgo hablando del teatro y no de lo que la obra me contó.



*Escenas de «Estás ahí» (arriba) y «Bésame Mucho» (abajo)*

**-¿Y qué lugar ocupa el texto en esa arbitrariedad?**

-El texto es como el color de la camiseta de un equipo de fútbol. Si vos imaginás un partido donde los dos equipos usan la misma camiseta, o todos los jugadores una diferente, te sería imposible saber a quién le podés pasar la pelota y a quién no. Por eso creo que el texto es el primer elemento en mi teatro, pero no es rector. No dicta el trabajo de todos los demás elementos, pero sí es el elemento que reclama la complicidad de esos otros, pero teniendo en cuenta que el mismo debe volverse cómplice de sí.

**-¿Cómo se aplica todo esto en un proceso de ensayos?**

-En general todos comienzan igual. No hago análisis de texto porque me parece una pérdida de tiempo y por considerar esta complicidad de manera generalizada. Pero por lo general hay un grupo de actores que le tienen terror al texto, les cuesta verlo como cómplice del trabajo propio. Y el texto debe ver a esos actores como cómplices suyos, y así con todos los elementos entre sí. Y siempre comienzo diciéndoles que tiene que haber complicidad, confianza y compromiso emocional. No puede haber ninguno de esos elementos si uno de los tres está ausente. Si no confiás no te podés volver cómplice. Pero de hecho la confianza ya está, desde el momento en el que llamo a esos actores, y no a otros, y ellos aceptan. Porque la confianza es algo que está en el aire, porque la confianza es algo que no tiene garantías.

**-¿Tenés que trabajar previamente para escapar de la tiranía del texto?**

-Les hago sentir que el texto además de demandarles los está protegiendo. Y trato de que entiendan que no hay tiranías, sólo complicidad. Logrado eso hay placer, y ahí se encausa bien el ensayo. Para que todo esto esté, trato de romper la idea de representación. ¿Por qué? Porque cuando uno piensa en la representación piensa en la escena ideal que hay que lograr como si fuera una escena platónica. En ese caso el teatro se vuelve representacional y no fundacional, que es esto lo que a mí me interesa. Y esto le quita el placer al trabajo porque te persigue ese ideal que inevitablemente te va a frustrar. Si entendés que no hay nada a ser representado la posibilidad del disfrute está habilitada, al margen de que carezca de garantías.

**- Esto me recuerda más a lo verdadero que a lo verosímil.**

-Exacto. Porque lo verosímil, que me interesa pero por otros motivos, significa cuánto algo se parece a otra cosa, y creo que el teatro tiene su propia realidad, y por eso no hay que eludirla, al margen de que se la disimule con un argumento. Si todo esto está, el encuentro es vivo. Porque al fin y al cabo es esto lo que me interesa con el teatro. Si a alguien le cambia la vida bien, y si es simplemente la antecala de una cena también. No hago teatro para todos, eso es claro. No sé ni lo que es el teatro popular, pero tampoco hago un teatro elitista. Al teatro uno va a pasarla bien. No va a pasarla mal, no va a hacerse culto. Ahora bien, qué significa pasarla bien, lo sabe cada uno y es elección de cada uno saber dónde la pasa bien. Pero por eso



es que trabajo tanto sobre el goce. Y para eso lo mejor es que parezca algo facilísimo. Es como escuchar a Caetano Veloso que, cuando canta, parece que está haciendo algo simplísimo.

**-¿Cómo se relaciona todo esto con los elementos materiales, reales, de la sala teatral?**

-Durante un tiempo trabajé con las paredes. Porque veía los teatros como escenografías en sí mismas. Pero, claramente, forman parte de las tantas materias a trabajar. Perderle el miedo primero y explorarlo luego. Y por supuesto que forma parte de los condicionamientos que son absolutos. Pero todo lo que hace al teatro, desde las paredes hasta la forma de producción, debe ser cómplice del producto final. Entonces lo que intento es salirme de la queja, cosa muy típica de la clase media, que siempre encontramos motivos para quejarnos. Prefiero, o más bien elijo, optimizar esas limitaciones e incluirlas para hacer algo creativo con ellas.

**-¿Esa relación entre todos los elementos es de tipo pacífico o también conflictivo?**

-Creo que hay una primera resistencia. Por ejemplo, en **Bésame mucho**, cuando llegaron los escritorios los distribuí en el espacio pequeño, y los actores sintieron que no tenían espacio para moverse, cosa que también sentía el espectador. Pero lo que me interesaba era precisamente eso. Ver dónde y cómo se iban a desplazar tantos actores por ese espacio tan reducido. Ahí estaba la gracia del asunto. Tuvieron que entender que eso era lo divertido, que no los estaba perjudicando. En ese caso no hubo crisis porque tenía muy claro por qué lo quería así. Otras veces no puedo conceptualizar esto porque simplemente intuyo que es así como debe ser, y eso genera conflictos, porque el actor reclama protección, pero en ese reclamar puede suceder que mi solución de compromiso no sea buena. Por eso a veces hay que soportar simplemente eso.

**-¿Y el contexto social, el mundo entran en juego en todo este trabajo?**

-Entra pero de manera inevitable. El teatro es puro tiempo presente, y por lo tanto es inevitable que en este sentido el mundo esté allí adentro. Por eso no lo trabajo de manera explícita porque sé que ahí estará. Además también debemos reconocer que en este país ese carácter referencial puede ser el único eje de lectura. Por ejemplo, en una obra que jamás representé un personaje habla del comunismo, en realidad menciona la palabra, y una persona que lo leyó me dijo que todo estaba muy bien pero que faltaba algún desarrollo sobre eso. Y me pregunto por qué será que se ve la falta y no más bien que eso sobra. Entonces opto por sacar ese elemento. Pero, por ejemplo, en **Bésame mucho**, que hablaba de la policía en un país donde la policía como institución es muy cuestionada, nadie le demandó a la obra que se ubicara en el contexto y que dijera algo sobre esa situación.



Escenas de «Estás ahí»

JUAN CARLOS CARTA

# En busca de una partitura...

*Escena tras escena, se puede distinguir al hombre que está detrás, se pueden descubrir sus obsesiones. Juan Carlos Carta es ese hombre que busca incesantemente dentro de su universo poético. Y lo refleja en cada puesta del Círculo de Tiza con una estética que desnuda, a través de un marcado carácter visual, las opresiones del hombre contemporáneo.*

FOTO: FEDERICO LEVATO

PUESTA EN ESCENA

**NORMA VELARDITA** / desde San Juan

Sin duda el Círculo de Tiza, desde su creación en 1996, conmueve por la intensidad visual y escenográfica que caracterizan sus puestas. Con una estética muy cercana al expresionismo alemán, la poética de este elenco se mueve en un terreno que siempre juega con los límites: con lo claro y lo oscuro; con el apagón y la luminosidad extrema, con los gritos y los susurros, con lo vertiginoso y lo lento.

El Círculo ha forjado un estilo fácilmente reconocible: sus puestas están presididas por una iluminación compleja e impecable, una prolija y acentuada sonoridad y musicalización, con actores que se mueven y gesticulan con rigurosidad en la escena. Un teatro en el que Carta hace convivir la música, la plástica y la literatura en una suerte de «partitura», como él la llama.

La puesta en escena pone en práctica al teatro. Y Juan Carlos Carta, como director del Círculo de Tiza, pone en práctica su idea de teatro, de realidad y de mundo. De una manera condensada, la escena evoca espacios asfixiantes donde el espectador se encuentra con una tensión constante. Desde las diferentes puestas que llevó a cabo este elenco, Carta, su director, ha logrado en el campo de la puesta una teatralidad singular, que se vale del sonido y las luces para componer imágenes con fuerte contenido.

**-¿Cómo nace una puesta en escena? ¿En la mesa o en la escena con los actores?**

-En cuanto a los procedimientos, algunos son más costosos que otros. En **La causa**, primero escribíamos (con Eduardo Pato Rodríguez) y luego probábamos con los actores. Si era necesario, reescribíamos. En general, siempre hemos trabajado así, pero el proceso es muy largo. Al estar con Eduardo, más duchos en el trabajo en conjunto, ahora escribimos el texto y vamos teniendo en cuenta cómo va a ser la puesta. En la escritura de los textos ya está implícita la puesta, que puede ser modificada al probar con el actor en los ensayos. El primer día de ensayo tenemos toda la estructura espacial armada. Hay temas que van definiendo los diferentes elementos. Por ejemplo, la próxima obra es sobre un caudillo sanjuanino, Nazario Benavides. Y las definiciones que encuentro están ligadas con un instrumento o máquina rara y no me llama la atención el sistema de

sonido, algo que en otros espectáculos me pasó. Por otro lado, desde el primer día de ensayo ya estoy trabajando con la iluminación, con el sonido, con el texto. Empezamos a probar cosas. No me parece que uno deba quedarse con determinadas posibilidades de luz que se usan en el teatro, hay que explorar, siempre de acuerdo a lo que te está pidiendo el material y a la idea que tenés.

Pero antes que los procedimientos, lo que surge es un estado de búsqueda de *algo*, dentro de un universo que estoy explorando, que por ahí uno no puede definir bien desde lo creativo, desde lo que va a producir, pero sí sabe que tiene ciertos tonos en los colores, ciertas calidades en el trabajo con el actor, ciertas texturas en el texto. Además trabajamos mucho con textos propios o con autores que se relacionan con esta forma de poética. Los movimientos, los gestos, las relaciones entre los actores en escena tienen que ver con algo muy previo. Defiendo mucho la idea del cine de autor, esa persona que tiene un universo muy específico, y entiendo así al teatro. Por ejemplo, estoy lejos de ser un director que podría poner cualquier obra, cualquier texto.

#### **-¿Cómo te definís como director?**

- Como un autor de cosas que tienen que ver con una búsqueda de una poética propia, definida con palabras y también con colores, gestos, texturas de materiales. Estoy tratando de buscar eso, uno está siempre elaborando lo mismo de otra forma. Profundizo en algo que he encontrado y de lo cual siento que puedo sacar mucho material. ¿Cómo es esa búsqueda? A veces parte de cosas muy chiquitas, como un gesto ¿Se puede hacer una obra a partir de un gesto? Sí, previamente hay un universo y luego hay que investigar en él.

#### **-¿Cómo te caracterizarías: como un buen director de actores o un buen puestista?**

- No hago diferencias entre puesta y dirección, no estoy de acuerdo con esa separación. Uno es, uno hace algo, todo es un mismo bloque, entonces no puedo decir «en esto voy a hacer una buena dirección de actores» o «en esto voy a hacer un buen trabajo de puesta». Sobre todo desde el lugar en el que trabajamos donde previamente hay una poética, un estado, un tono en donde me voy a mover. No podría hacer otro tipo de calidades de trabajo de los que hago, siento que por ahí es una especie de cárcel.

#### **- En tus puestas en escena, ¿priorizás algún elemento sobre otros?**

- Depende del trabajo, hay veces que tiene más profundidad todo el sistema de sonido y otras lo gestual o lo corporal. Eso, generalmente, depende de lo que necesito hacer. Una de las cosas que más me llama la atención es trabajar con imágenes y sonidos que se complementen, una sumatoria del elemento visual y el sonoro que provoque un tercer elemento que puede ser una sensación más amplia de lo que uno puede llegar a contar. Pero es hablar de recursos cuando en realidad lo que uno está buscando es un universo muy particular y está buceando en algo que tiene que ver con una definición de cómo uno ve la vida, de cómo uno percibe las relaciones humanas. Una mirada que uno quiere tener sobre todas las cuestiones que nos suceden.

#### **-¿Qué papel cumple la iluminación en tus obras?**

- Para mí todo es muy importante. La iluminación, la rítmica, el sonido, la palabra del actor, el gesto, es casi

como una partitura, y voy en busca de esa partitura. Siento que todos los elementos van narrando parte de lo mismo, de eso que estás buscando y todos son muy importantes. Siempre estoy estudiando lo que hizo Beckett, sus puestas y lo que ha dejado escrito y coincido totalmente con eso, uno tiene que ir en busca de una partitura donde están todos esos elementos. El actor es un elemento más. Busco lo orgánico de todo, ese mapa de acción que finalmente va a trazar la puesta: las relaciones del actor con la luz, con el sonido, con la música.

#### **- Tanto lo gestual como lo corporal están muy presentes en tus espectáculos, pero ¿cómo trabajás la voz en los actores?**

- Últimamente le estoy dando más importancia a la voz. Siempre pensaba que hay cuestiones tan específicas que desconozco y no me animaba a meterme en ese terreno. Y como pude meterme en una cuestión tan específica como la música, al estar trabajando con el músico paralelamente casi componiéndola, me parece que está bueno meterse en el tema de la voz. Hay un mundo interesantísimo para encontrar y que hace también a toda esta partitura musical y visual que tiene que ver con el espectáculo. Ésa es la idea, no olvidarse que estás trabajando con gente nueva, que está creciendo como actor y depende de la performance que pueda lograr ese actor.

#### **- De todas las obras ¿cuál es la que más te identifica?**

- Para mí todas están buenas, cada trabajo se corresponde con un momento de mi vida y de las circunstancias que se fueron dando con el actor, con la gente que está produciendo conmigo. Disfruto de cada una de esas cosas y de esas relaciones que se producen, por lo tanto no hay una obra que sea más importante que otra. No me interesa hacer juicios de valor sobre mis trabajos, simplemente creo, produzco. En general voy sumando recursos, de pronto empiezo a trabajar un poco mejor con la palabra y es como una forma de definir más lo que quiero.

Siento que el teatro, que todas las artes, se pueden acercar a la poesía. La poesía define mucho el objeto de lo que uno quiere hacer, lo define y lo trabaja de una manera que es muy particular, muy minuciosa, en la descripción, en el entrar en la sustancia de lo que se quiere contar. Y entiendo que el teatro puede tener ese elemento, por lo concentrado. De pronto vas a tener un elemento muy pequeño, como un sonido que se produce en la vida cotidiana, y lo tomo y ese sonido quizás, en la sumatoria, va a venir a producir algo que viene a completarse con otra cosa que se acerca más a lo que quiero manifestar. Me parece que es interesante que el director o puestista, creador o poeta, profundice cada vez más su obsesión con el objeto. Lo interesante es lo que se está buscando y a veces ni siquiera se puede definir exactamente: son sensaciones, ideas. Por suerte no se puede definir, porque se perdería algo que tiene que ver con el azar y con esto que uno es, algo que va cambiando, algo que se va produciendo en la medida que va viviendo.

#### **EL TRAYECTO DE EL CIRCULO**

#### **-¿Qué caminos ha recorrido el Círculo de Tiza en cuanto a sus puestas? ¿Cómo ha sido esa evolución?**

- Cuando empezamos queríamos hacer un teatro que pudiera provocar cosas, que se metiera con la historia, con cuestiones ideológicas. Y desde la forma, queríamos acercarnos al expresionismo. Creo que no ha variado mucho.

Hay cosas que me interesa volver a trabajar, como **Inferno**, por todo lo que generaba a partir de su sistema de sonido. Sin nada en la escena, el sonido creaba ambientes, lugares, climas, sensaciones.

Cuando uno empieza va aprendiendo y lo interesante es encontrar la técnica de eso que uno quiere explorar. Y lo que veo es que sucesivamente he ido encontrando la forma de lo que quiero expresar. Si tuviera que definir lo que encontré, ahora sé cómo trabajar el sonido, qué textura necesito, qué materiales. Creo que hay que tener una buena coincidencia con el actor. En el arte las cosas no funcionan por obligatoriedad. Lo que siento ahora es que puedo establecer -más que en los primeros espectáculos- cuál es mi forma de trabajo, la forma en que encaró el texto, los materiales para la escenografía, la forma en que trabajo con los actores y cómo son, cómo va a ser el dibujo de la escena y desde dónde lo voy a provocar.

Se tiene la idea de que el puestista es el que dibuja, el que diseña un espacio. Para mí no, todo nace de una instancia previa que es la sensación de lo que voy a trabajar, de lo que voy a buscar y de la coincidencia del actor sobre eso. Lo que uno hace es recortar, es darle el lugar y los tiempos a todo lo que va produciendo el actor. Es el trabajo de observador, que recorta, busca, produce mezclas. Para mí todo es muy importante: el trabajo del actor, el que voy a hacer con el sonido, con la iluminación, con la textura de los materiales. En mis comienzos y ahora, estoy más obsesivo con eso, quizás lo que he ganado es obsesión.

#### **-En cuanto al texto, has llevado a escena textos de otros y propios, ¿en qué experiencia te sentís más cómodo?**

-Obviamente cuando produzco el texto. En general nos pasa que cuando trabajamos con un autor se produce como un choque con nuestro universo. Es muy difícil incorporar lo que uno viene produciendo, la materia gestual, sonora, etcétera, a un autor al que quizás lo vas a terminar forzando. Es difícil para el grupo trabajar algo que no sea producido desde el grupo mismo. Nuestra idea es no respetar ciertas convenciones, no nos interesan recetas o fórmulas realizadas por otros. Puede ser que al público no le interese lo que estás buscando. Si tuviera que definir cierta producción que en general se ha hecho en el Círculo de Tiza tiene mucho que ver con una exploración del universo de Beckett y otros autores que son los que nos han definido cierta mirada o cierta posición ante la vida, y ante la forma de espectáculo.

#### **- Tanto Brecht como Artaud producen rupturas en la concepción de la puesta en escena. ¿Te identificás con alguno de ellos?**

-A mí me parece muy interesante lo que ha sucedido primero con Brecht, que provoca una ruptura buscando una especie de esquematismo desde lo ideológico, y sobre todo me interesa mucho la figura de Artaud, que define la cultura como una pulsión que se debe producir y no un elemento muerto. Adhiero totalmente a la idea de Artaud y si vamos más adelante me acerco mucho a las ideas que tiene Deleuze, la idea de que en el plano del pensamiento el arte es tan interesante como el pensamiento filosófico. Deleuze dice: «El arte puede producir filosofía», no todo el arte porque hay mucha basura que tiene el fin de pasarla bien o divertir al público. Nosotros nos paramos ante eso, no producimos algo que quiere la gente. También me interesa la idea de teatro concebida como el cine de autor, uno va construyen-

do su mirada a partir de coincidencias, por eso nombro a Godard, a Beckett, a Kantor, en la pintura a Francis Bacon, a John Cage. Hay determinados elementos a los que uno adhiere y va a circular por ahí.

**-¿Cuáles son las constantes que cruzan la producción del Círculo?**

-Una es la idea, dentro del teatro político que hemos hecho, de que la historia no se puede asir. Por lo tanto hay un camino de especulación que uno puede hacer en el cual se puede bifurcar para un montón de lugares, esa bifurcación que se produce cuando uno lee acontecimientos históricos. No hay una seguridad a ciencia cierta de cómo sucedieron los hechos; pueden haber sucedido de varias formas y estas formas tenemos ganas de mostrarlas. Eso produce una especie de idea de que el teatro puede llegar a provocar una discusión que sea más interesante. Nosotros tomamos elementos que se pueden ampliar para ofrecer un sentido plurisignificante. En general, en las provincias el teatro define cosas, se cuenta cómo sucedieron los hechos con una posición políticamente correcta. A nosotros eso no nos interesa, siento que uno empobrece el trabajo dándole una dirección unívoca.

Es una tarea difícil entender cómo son las relaciones humanas. Shakespeare tiene esa posición de no tomar partido, sino simplemente mostrar hechos. Tomar un acontecimiento histórico y mostrar todas las versiones, es como minimalista, volviendo al principio siempre con un mismo elemento que va cambiando en determinada construcción o una construcción que va cambiando en determinados elementos. Además, si en algún momento utilizamos la escenografía de una forma específica ahora ha cambiado para ser un elemento mucho más orgánico. No es nada nuevo pero lo hemos encontrado. Es un elemento que tiene que ver con un estado de todo lo que estamos haciendo, con lo que está haciendo el actor y no un elemento puramente visual, estéticamente bien. Ahora tenemos una idea: mientras el elemento sonoro o escenográfico esté en más organicidad con lo que produce el actor es mucho más interesante.

**-¿Estás permanentemente moviéndote con los límites, con el riesgo?**

-Sí, por ejemplo, en el texto de Alejandro Tantanián (**Juego de damas crueles**) hay muchas cosas chocantes que se dicen y no es por el ánimo de chocar con la sociedad sanjuanina, que es muy conservadora. Creo que el teatro no tiene fronteras, no tiene que ubicarse necesariamente en lo políticamente correcto, en el buen decir. Lo que me planteo es que si tengo ganas de hacer algo, lo hago y no tengo prejuicios de ninguna clase. Podemos ser siniestros o ingresar en un estado de locura. Me gustaría producir un teatro que estuviera en un estado bruto, más primitivo en cuanto a las relaciones, a los deseos.



Escena de «Sueño Anterior»



UN POCO DE HISTORIA

El elenco sanjuanino Círculo de Tiza se formó a principios de 1996. Entre sus puestas se destacan: **Real envido** de Griselda Gambaro, **Manchas en el silencio** sobre textos de Beckett, **Metamorfosis**, partiendo del texto de Kafka, **Inferno**, **El murmullo** de Juan Carlos Carta, **La causa** de Carta y Eduardo Rodríguez, entre otras.

En estos ocho años de existencia el grupo ha logrado tener su sala propia e instalarse como uno de los más importantes del país. Ha participado en varios festivales nacionales e internacionales, como por ejemplo: en el II Festival Internacional de Teatro Buenos Aires con **Metamorfosis** y luego también en el Festival de Nuevas Tendencias de Mimo, en el Rojas, con **Inferno**, inspirado en el film **Cuando sopla el viento**. También estuvo presente en el Festival Internacional de Teatro Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia, el Festival Internacional en Trujillo, Perú; y el Festival Internacional Experimenta 5, en Rosario.

En la actualidad el grupo está trabajando en un texto sobre Nazario Benavídez, caudillo sanjuanino, y su relación con Sarmiento y el poder. También están ensayando **Juego de damas crueles** de Alejandro Tantanián y explorando **Los días felices** de Samuel Beckett.

FOTO: FEDERICO LEVATO

PUESTA EN ESCENA

**CIPRIANO ARGÜELLO PITT**

# «LA PUESTA EN ESCENA ES UN OBJETO DE CONOCIMIENTO»

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

Hay en Cipriano Argüello Pitt una fuerte influencia de lo académico (es docente del departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba), pero sobre todo, un andar silencioso, una conversación pausada y paciente. «Si tengo alguna certeza, es que el sentido se aloja en la grieta entre el lenguaje y el silencio», dice en un momento del diálogo. Para Cipriano, el director es un autor. Está lleno de ideas y confiesa que teme que no le alcance la vida, para hacer todo lo que imagina. El director de **Tantalegría** y **Belleza (en partes)** también piensa en Chéjov, en algunas perlas dramáticas que acercan sus personajes a la muerte, sin que lo sepan.

Para Argüello Pitt, la puesta en escena está ligada a la dirección, al director como espectador profesional (en términos de Grotowski): él cumple el rol del público. «Todos sabemos que ahí (en el público) sucede algo», aventura, aunque sabe que la recepción es intangible. «Cada vez me interesa menos», va más lejos, a pesar de que es el responsable de la sala DocumentA/Escénicas, en el centro de Córdoba.

Insiste en la puesta en escena como el lugar del oficio y de la percepción; un tipo de hipótesis que se corrobora después, o no. La puesta se plantea como un objeto de conocimiento, un problema sobre el cual quiere preguntarse.

**-¿Qué se enseña con respecto a la puesta en escena?**

- Me doy cuenta de que la idea de puestista es global, de teatro total, wagneriano. Me corro de ahí. Soy un director que pongo obras en escena. Cuando me planteé que quería ser director, preguntaba dónde se enseña y me decían: «Esto no se enseña; la única forma de aprender, es que seas asistente de alguien». Uno hace un trayecto trabajando al lado de, va viendo cómo el otro monta, y después está la formación cultural. El director lleva en sí un *background* cultural necesario para seguir adelante. Creo en la intuición sólo en el momento del trabajo; vale, pero creo también que esa intuición responde a lo que uno leyó, vio y escuchó. Mientras más información tengas, tenés más capacidad para resolver ese problema que te has propuesto llevar adelante, y que puede ser un texto propio o de autor, un tema; un problema con el espacio o la luz... multiplicidad de problemas que implican otros, resonando. Uno entra en el problema, por eso para mí es tan interesante el proceso de ensayo, de construcción del espectáculo y cuando se estrena, siento que la obra ya no me pertenece. Se cristaliza; uno ve el problema pero ya no hay forma de entrar en él.

Será por eso que en este momento Cipriano está trabajando en un taller de experimentación con un grupo de aspirantes a director. «En ese espacio presentamos un problema y lo cuestionamos. Es otro modo de aprender. Porque hay elementos de la puesta en escena que son técnicos, del orden de lo práctico, que se pueden discutir, así como problemas con respecto a la concepción de la puesta en escena», explica.

**-¿Qué problema resolvió el sendero de pétalos en Belleza?**

- Un exterior. Uno hace una puesta en la cabeza; la cuestión es cómo traducirla en escena. Por qué se nos ocurrió esa imagen... , eso se autocuestiona. Para el exterior de **Belleza**, pasaron de proyectar una casa hiperrealista (¡el

*El director del grupo La Gorda, de Córdoba, sueña con dedicarse al teatro-laboratorio, donde pueda probar que la escena es el lugar de la creación de un lenguaje.*



Escena de «Tantalegría»



Escena de «Belleza»

## CON CHÉJOV

Cipriano tiene ganas de trabajar a partir de Chéjov, no de una obra determinada, sino de algunas situaciones dramáticas que lo apasionan, como la relación entre Arkadina y Treplev en **La gaviota**, cuando Treplev intenta suicidarse y Arkadina le está cambiando la venda. «Ella le dice: 'Hay bichito, por qué hiciste esto'; y él: 'Dejá ese tipo...'. Una situación que para mí es prácticamente sexual, entre madre e hijo, y me dan ganas de trabajar eso: lo que sucede en esa situación dramática que me parece espeluznante, tremenda y contemporánea y no tanto poner en escena el mundo chejoviano, es decir, saco blanco, tazas de té de plata, el estereotipo de Chéjov. Para mí, Chéjov está en el silencio, en lo que no se está diciendo, cruzado por una idea de muerte».

hiperrealismo es carísimo!), a lo sintético. Es un trabajo de descarte y de síntesis; ir directo a lo conceptual, a la ocurrencia inicial. De ahí la necesidad de discutir sobre un *métier*, de juntarse y armar grupos de estudio, señala.

### -¿A quién mirabas mientras aprendías?

- Derrida decía que todo discípulo traiciona al maestro. Aprendí mucho de Roberto Videla y mirando a Paco (Giménez). Lo he seguido siempre; he seguido su pensamiento, lo he estudiado, he visto sus espectáculos. Trabajé con Cheté (Cavagliatto) como actor (en **Desiertos**); me interesó ver cómo dirigía. Cheté es un ícono de la megapuesta en escena de Córdoba. Hablábamos hace poco. Algo tenemos en común, aun totalmente alejados; pero sí, en el modo de trabajar el espacio; en el movimiento de los actores... No me identifico con ella. En esto me siento muy solo y me parece que así se siente todo el mundo. Me parece que el trabajo de la puesta es un trabajo muy solitario.

### - El concepto de autor se relaciona con la soledad.

- El director crea el lenguaje. Por eso me interesa tanto Paco. Se puede decir que algunas de sus obras son desprolijas, que los actores son desperejados... mil cuestionamientos, pero lo que no puedo desconocer de Paco es la búsqueda de un lenguaje personal. Lo lleva adelante aunque él mismo lo niegue. Él dice que es un 80% de inspiración y 20 %, de trabajo. Me parece que no.

### -¿Qué lugar ocupa el actor en tu trabajo?

- No puedo pensar en un trabajo si no parto del actor. Es muy de los 60 ó los 70, tan grotowskiano eso de pensar al actor en el centro del espectáculo. Ya Stanislavsky lo decía. Lo puso en el centro. La improvisación es el punto de partida y desde ahí voy componiendo, incluso el texto tiene que pasar por la improvisación. No soy un director que llega al ensayo con la puesta pensada de antemano y que le dice al actor: «De acá hasta acá». Muestro el texto y digo cuál es para mí el sentido. Empiezo a dar datos e información sobre cómo creo que la escena debe funcionar.

### -¿El actor se convierte a veces en un problema?

- Sí, sí, quisiera a veces actores con control remoto (risas) pero, por suerte, todavía no vienen.

### - Aparece la contradicción: el actor como eje es también un creador.

- Sí, es creador de un lenguaje. Pero el director —o el puestista— coordina esos lenguajes. La combinación genera un lenguaje particular Alejandro Catalán decía que es un coordinador de relatos, de los relatos de cada uno de los actores. Al cruzarlos, se genera la mirada del director, que es quien impone el sello particular. Para mí, es el responsable.

### -¿El director es responsable también de la comunicación?

- De la comunicación y del sentido de esa comunicación. Si fracasás... fracasaste. No le tengo miedo a eso, siempre y cuando uno se plantee un ejercicio de pregunta y reflexión. Si me planteara que tengo que hacer un espectáculo para cumplir con no sé quién porque tengo financiamiento externo, ahí uno entra en otro rollo. Yo todavía, en la pobreza, puedo darme este lujo: de hacerme preguntas y darme tiempo —aunque cada vez menos, porque los actores están como locos tratando de sobrevivir-. Pero

en el fondo, responsable de llevar adelante un proyecto, de que llegue en buenos términos, de que sea comprensible —en el sentido que uno ha buscado—. El teatro es un ejercicio de comunicación, para el espectador y para los creadores.

## DE LA HISTORIA AL LENGUAJE

### - Volvemos a la figura fantasmagórica del espectador real. ¿Cómo te planteas esa relación?

- Me estoy planteando dos niveles de lectura. Eugenio Barba hablaba de cuatro niveles: el nivel del niño, el del ciego que escucha la musicalidad, el del público *habitué* y el del experto. Para él, el espectáculo debiera ser comprensible para los cuatro. Me parece muy ambicioso. Sí me planteo que hay dos, por lo menos. Un nivel de una cierta linealidad. No me convence la linealidad absoluta. Me interesa que exista cierto entrenamiento, cierto rigor del público para entrar, seguir la historia. Entiendo que algunos se quedan afuera, pero las historias son concretas, pueden reducirse en cuatro líneas. La historia de una pareja que se encuentra con otra; hay un trío amoroso y un personaje desaparece (**Belleza**). La historia de gente que llega a un bar para una fiesta, una acaba de matar a su marido (**Tantalegría**).

Si yo tuviera que decir que ésa es la obra, no tiene nada que ver. El público, con un poco de esfuerzo, podría llegar a decir que es eso. Otro nivel, que es más estético, de la autorreflexión y del procedimiento, es la pregunta alrededor del teatro: por qué hacemos esto, lo propio de la dramaturgia en escena; es decir, llevar adelante intereses que uno tiene alrededor del teatro.

### -¿Ésa es una tarea para los expertos, para los que quieren entrar...?

- Para uno mismo. Me parece que en un nivel, en el de la historia, uno hace teatro para otro; en otro nivel, uno hace teatro para sí mismo, por lo menos, aquí, todavía. Por un lado, uno debe cuidar el público, decir: «Esto se puede digerir más fácilmente»; por otro lado, uno debe preservar el interés por la investigación teatral. De lo contrario, deja de ser un lugar de conocimiento, para ser un lugar de recetas. Apelo a la receta y algo sale: música de violines, contraluz azul, palabras de amor, y todos lloran. O, convoco a actores famosos, le doy buena publicidad, uso un texto canónico, armo una puesta fuera de lo común, y es un éxito para el público y la crítica. También se puede fracasar pero uno puede aventurarse a probar si esas recetas funcionan o no. Quizás éste sea un lugar de provincia; además, estoy muy cruzado por la academia, las lecturas, el trabajo con los actores, los ensayos. Cada vez me dan más ganas de trabajar en situaciones de laboratorio y no tanto de llevar adelante proyectos, proyectos, proyectos. Estrenar un proyecto al año me parece una locura. Lo estoy haciendo pero he tenido que dar cuenta de eso.

### - No está mal que en el mapa teatral se definan los roles y los objetivos. Una obra no tiene por qué cumplir con todas las demandas. El problema comienza cuando la obra quiere quedar bien con todos.

- Uno hace ese ejercicio, proyecta: «Esta obra le va a gustar a tal», pero en realidad, es una macana. **Tantalegría** funcionó bárbaro cuando la estrenamos y cuando la repusimos, no. Cambió todo. Es insólito. La verdad, con



respecto al público, ya no entiendo nada. Sé que el trabajo es un ejercicio de comunicación porque me interesa qué pasa con él, pero no sé cómo va a reaccionar. No puedo ser hipócrita y decir «no me importa el público», pero es insólito.

Escena de «Tantalegría»

Cipriano se siente parte de una generación que toma un espacio en el teatro de Córdoba que fue cortado. Para él, la dictadura militar duró más de ocho años ya que recién a partir del '93, '94 se vuelve a producir con la apertura de escuelas, con los festivales. «No siento conexión con gente que sea un poco más grande que yo, me siento más vinculado a la gente más joven que a los que fueron mis maestros. La conexión con mis maestros es más bien de oposición, sin que por esto sea conflictiva. Reconozco sus enseñanzas pero también siento que tenemos otras posturas. En relación con el concepto de lo generacional, creo que los interlocutores de mi trabajo no son necesariamente de mi misma generación, por eso no siempre me resulta claro hablar de generación, porque los límites del diálogo artístico no siempre son tan claros. Tampoco creo en la máxima que dice: «Pinta tu aldea y pintarás el mundo», porque el lugar de la mirada siempre es subjetivo. No me parece que seamos sujetos totalmente condicionados por el entorno y que, por lo tanto, los sujetos históricos de un mismo tiempo vivamos ese tiempo de la misma manera. Creo que es posible trabajar y comunicarse con personas de distinta formación, de diferente edad, y compartir problemáticas similares. No creo que mi trabajo sea generacional en el sentido estético, pero sí hay lugares y roles que uno va transitando de acuerdo a la edad. De ser alumno, pasé a ser maestro; de ser joven promesa, a viejo deudor».

En cuanto al vacío existencial que se percibe en sus obras, dice que se fue construyendo desde la primera infancia. «Es un modo de mirar, y mi preocupación esencial está en el lenguaje. Para mí, el lenguaje asume la ausencia, y al mismo tiempo, el desafío constante de nombrarla, de hacerla presente. No soy nihilista, pero sí dudo. Los intercambios que propone el lenguaje son asimétricos, también me parece que esta asimetría conlleva algo de violencia, y si tengo alguna certeza, es que el sentido se aloja en la grieta entre el lenguaje y el silencio.

#### TINTAS FRESCAS

**No mover**, espectáculo financiado por Tintas frescas que se estrena en el Festival Internacional de Buenos Aires de Tintas frescas, en noviembre, es la obra inmediata que le plantea problemas al director. Es un texto de Emmanuel Darley, un joven autor francés que ha sido traducido al español por Gastón Sironi. En el texto hay dos personajes, A y B. Uno ha decidido no moverse más porque le han dicho que no lo haga, y el otro ha decidido no parar; le han dicho que tiene que caminar hasta que encuentre un ciclista. En el encuentro de los dos sucede la obra. «Es muy contemporánea, en cuanto al lenguaje. Uno se llama Ming, el otro no tiene nombre; es de humor ácido; tampoco es paródica. Muy interesante y muy sintética. La obra podría terminar en la primera línea». Cipriano fue convocado para realizar el semimontaje, pero él está trabajando en una puesta. «Semimontado es lo que podría llegar a ser si tuvieras el dinero para la puesta», aclara. Los actores son Rafael Rodríguez (el que no se mueve) y Hernán Sevilla (el que no para). «Me interesa mucho la relación texto-actores. Para mí, ésa es la relación del teatro: actor-texto; director-texto, y público que acompañe».



Escena de «Belleza»

#### UN GRUPO LLAMADO LA GORDA

Según explica Cipriano, el nombre del grupo nace como una necesidad de identificación en el medio, porque el teatro de los 90 de alguna manera ha tomado como referente el teatro de grupo. Por otra parte, los subsidios, premios y convocatorias también responden a esa idea de grupo. El tipo de organización que llevan adelante es la de un colectivo teatral, donde hay división del trabajo y responsabilidades. «Nos diferenciamos de la creación colectiva, que intenta horizontalidad e intercambio en las relaciones y roles. En cuanto al nombre, en los primeros grupos de teatro independiente, los nombres hacían referencia directamente a un modo de hacer teatro: Teatro de Arte, Nuevo Teatro, Teatro Libre, Teatro del Pueblo, muy vinculados con lo que sucedía en el teatro europeo. El teatro en Córdoba de finales de los 90 elige nombres que desacralizan y que no dan pistas acerca de un hacer. Es curioso que exista La resaca, como nombre, La negra, o nosotros, La gorda. En cuanto a lo anecdótico, el nombre surge justamente por la necesidad de conformar el grupo y como éramos sólo tres personas, en un ensayo dije: 'Chicos, esto no puede seguir así, aunque sea llamemos a la gorda de al lado'. Por supuesto que la gorda nunca vino; el nombre remite a ese actor que nunca está, a la ausencia».

#### -¿El esquema de producción, trabajo y relación del grupo está en crisis?

-El grupo siempre ha estado en crisis. Las condiciones de producción que se nos imponen desde el afuera hacen imposible la profesionalización, y ante la necesidad de *vivir* del teatro, los actores se ven obligados a salir a buscar dinero fuera del propio grupo. Además, también están las necesarias formaciones y trayectos profesionales de cada uno. En este sentido, el menemismo está más vivo que nunca; nos atraviesa todo el tiempo. La famosa flexibilización laboral corroe cualquier sistema de producción que se plantee como proceso de largo plazo. Por otro lado, mis próximos proyectos me impulsan a trabajar con gente nueva, actores con los cuales nunca he trabajado, que para esos proyectos son idóneos. Creo que las condiciones actuales, lamentablemente, ya no permiten grupos, o por lo menos, no como estaban planteados antes. Hemos vuelto al teatro de elencos, con lo cual los proyectos grupales son a muy corto plazo. Tampoco me interesa sostener un grupo como una marca, para acumular antigüedad, tener mayor puntaje en los subsidios y sostener algo que no existe. Los grupos suponen también una línea de investigación teatral más o menos continua, y en este momento me dan ganas de probar otras cosas.

#### -Pensando en el vacío del «no sé..., nada» al que apunta Belleza, ¿tu generación puede tomar la posta de la generación intermedia? ¿Cómo se fue construyendo ese vacío existencial?

-Belleza no plantea un vacío; propone una visión, un estado de cosas. Hablamos de nosotros y no criticamos a los otros. La vulnerabilidad que presentamos es propia. La idea de vacío para el pensamiento posmoderno es ya un cliché, al igual que pensar el mundo fragmentariamente y que por el exceso de información no sea posible pensar en términos más o menos sintéticos. No creo que en Belleza haya un «no sé..., nada», creo que los personajes son ambiguos, que no hay buenos ni malos, que la situación es compleja, y como tragedia, el devenir se construye en la primera escena y aunque los personajes saben que nada bueno puede salir de eso, no pueden evitarlo. En este espectáculo nos planteamos corrrernos de la parodia.

No queremos ponernos en situación de superioridad respecto del personaje. No sabemos más que el personaje y hacer parodia de esto, es situarse en una crítica hacia afuera, sin ser capaces de hacerla hacia nosotros mismos. La parodia es un guiño que da tranquilidad al público, pero antes que nada, a los realizadores. Sitúa al público como cómplices de una crítica que se hace sobre otros. No por esto invalido el humor o la ironía, pero pienso que en todo caso, debería ser como el *clown*, que mientras se ríe, muestra su miseria. Incluso, pienso que lo irónico impone un trabajo muy fino y ligado a un uso del lenguaje. La parodia tiende a realizar trazos gruesos, sin dejar ver los matices de lo que se habla.



# EL REGRESO DE UN GRAN DRAMATURGO

JORGE DUBATTI / desde Buenos Aires

Sorteando la crisis que llegó a su expresión extrema en diciembre de 2001, las ediciones de libros y revistas de teatro se abren camino en la Argentina. Diversidad de títulos, colecciones, sellos y formatos permiten comprobar que, con mucho esfuerzo, se está publicando más. El hecho es auspicioso en más de un sentido: no sólo multiplica la circulación de bienes simbólicos, sino que además evidencia la formación de un lectorado cada vez mayor para este tipo de publicaciones específicas. Entre 2003 y lo que va de 2004 se han editado en el país libros con textos dramáticos o escritos sobre teatro de Eduardo Pavlovsky, Alberto Ure, Ricardo Bartís, Augusto Boal, Tadeusz Kantor, Antón Chéjov, Sófocles, José Podestá, Héctor Calmet, Harold Pinter, Tennessee Williams, William Shakespeare, Griselda Gambaro, Alfred Jarry, Eduardo Rovner, Pedro Asquini, Anne Ubersfeld, Stephen Nachmanovitch, Ana Alvarado... así como numerosas investigaciones de temas diversos. Cada vez hace más falta crear un anuario bibliográfico que lleve el registro de la cantidad y calidad de las publicaciones de y sobre teatro en nuestro país.

En este contexto de reactivación, sobresale un acontecimiento editorial extraordinario: la publicación del **Teatro completo** del argentino Alberto Adellach (1933-1996). Tres tomos, unas 1.150 páginas, reúnen cerca de cuarenta obras de diversa extensión bajo el sello del Instituto Nacional del Teatro. Gracias a ellos la Argentina recupera a un autor notable y olvidado, que debió exiliarse por la persecución sangrienta de la última dictadura, primero en España (1976-1981), luego en México (1981-1984) y finalmente se radicó en los Estados Unidos (1984-1996).

En la postdictadura la historiografía teatral argentina comprendió, tomando como punto de partida la realidad histórica del exilio, que el teatro nacional no sólo se hace en la Argentina. Por extensión, que los mapas teatrales no se superponen con el delineado de las fronteras nacionales. Se puede hacer teatro argentino en/desde cualquier lugar del mundo. También, a la luz de la teoría del teatro comparado —disciplina que deliberadamente busca analizar los procesos del quehacer escénico en marcos internacionales y/o supranacionales—, se han reconocido otros fenómenos: escritores argentinos que por propio proyecto eligieron vivir fuera del país, y muchos extranjeros que escriben en estas tierras un teatro en lengua no castellana. El *regreso* de la obra de Alberto Adellach, en el caso de los exiliados, y el de Copi —quien escribió casi la totalidad de su obra desde Francia y recién fue reincorporado al teatro nacional a partir de los noventa— son manifestaciones de estos nuevos saberes y necesidades.

El nombre real de Adellach era Carlos Creste. A pesar de la reconstitución democrática, en 1984 decidió no regresar definitivamente a su tierra. Así lo cuenta su hijo Esteban en el prólogo al tomo primero: «En 1984 muchos exiliados se dirigieron hacia el sur y nosotros al norte; nos trasladamos a Nueva York. Previamente, justo tras la elección de Alfonsín, un artista pasó por nuestra casa en México incitándolo a que volviera al país. Recuerdo que mi viejo le contestó: 'El 10 de diciembre asume Alfonsín. Si el 11 de diciembre le declara un juicio político a las Fuerzas Armadas y mete en cana a los milicos, el 12 me meto en un avión y voy para allá. Demostraría que la cosa va en serio. De lo contrario, es mierda.' Pasó el 11, el 12, y mucho tiempo, y sus temores se confirmaron».

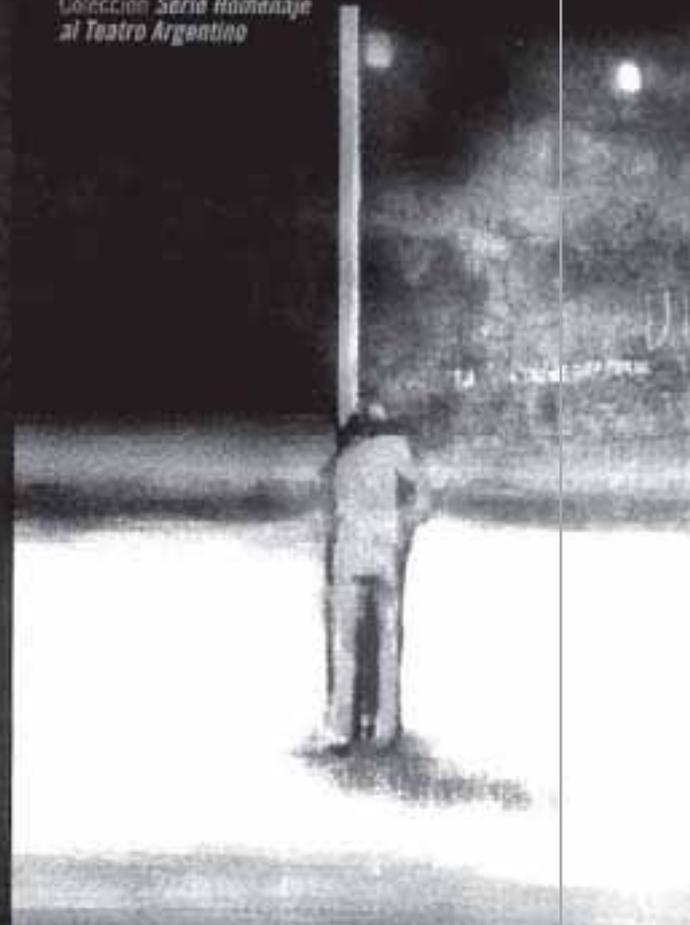
Los años del exilio y la posterior distancia impuesta por su permanencia voluntaria en Estados Unidos hicieron que los vínculos de este gran dramaturgo con la escena local se fueran desarticulando, salvo contadas y loables excepciones. La mayor parte de las piezas de este **Teatro completo** son absolutamente desconocidas en el medio nacional y nunca antes habían sido editadas aquí. La iniciativa del Instituto viene a saldar una parte de la deuda argentina con Adellach. Es de esperar que ahora vengan las puestas en escena.

Importa destacarlo: Adellach es un dramaturgo excepcional. Piezas de la talla de **Job y Cordelia de pueblo en pueblo** así lo demuestran. Además de bueno, fue prolífico. En el prólogo al tomo segundo el director Rubens W. Correa realiza una aclaración importante: «No fue fácil reunir estas obras completas. Entregas generosas, viajes, exilios, hicieron que muchos originales se perdieran. En los lugares que se supone deberían estar, como la Biblioteca de Argentores, no aparecieron. Muchas las dejó ordenadas Carlos [Creste, es decir Adellach] y luego conservó amorosamente Esteban (...) Algunas están inconclusas, o faltan, como **¿Entonces qué?** (1967), **Vení que hay amor y bronca** (1970), **Operación Masacre** (1972), **El mundo de Roberto Arlt**, **La Celestina** y **Giles de Rets**. Por

Alberto Adellach  
obras completas

teatro 1

Colección Serie Homenaje  
al Teatro Argentino



esta razón es que en la edición no se respetó un orden cronológico, ya que iban apareciendo de forma desordenada. Si bien se llama Obras completas de Adellach, en rigor de verdad no es así, pero vale el intento». Luego Correa invita a colaborar en la edición de un cuarto tomo suplementario a quienes posean originales o información sobre los textos perdidos.

Sugerimos al lector que, cuando lea este **Teatro completo**, restituya el orden cronológico de las obras, porque seguir la secuencia temporal de la escritura le permitirá reconocer el devenir estético-político de Adellach y lo ubicará en el centro de los acontecimientos culturales de la Argentina, en el país o desde el exilio, durante más de dos décadas. Hay por supuesto una constante transtemporal, que el mismo autor señaló: «Lo mío es el compromiso».

Adellach inicia su producción en los sesenta, bajo la impronta de la vanguardia europea y norteamericana, con textos breves como **Palabras** y **Criaturas**, más tarde reunidos junto a **Marcha** en la trilogía **Homo dramáticos** (1968). Como en el teatro absurdisto de Gambaro y Pavlovsky, en el primer Adellach la investigación formal siempre deviene metáfora social, situada histórica y culturalmente en la realidad argentina. En los años setenta deriva hacia nuevas poéticas políticas, como las desarrolladas en **Esa canción es un pájaro lastimado** y **Chau papá** (1971). En la etapa del exilio reescribe grandes textos universales —la Biblia, **King Lear** de Shakespeare, **Fausto** de Goethe, el cuento **Bartleby** de Herman Melville— o se detiene en la elaboración metafórica de materiales provenientes de la experiencia política y social. A esta última línea responde una de sus creaciones más ambiciosas y queridas: **Por amor a Julia**, trilogía compuesta por los textos **Pájaros blancos sobre calles grises**, **Yiyo** y **El sol es verde**, cuya escritura comenzó en la Argentina y culminó en el exilio.

En el programa de mano del estreno de **Arena que la vida se llevó** (1976), Adellach definió su proyecto estético-ideológico con estas palabras precisas: «Había que extraer un poema de nuestra inmediatez. Pintar sucesos conocidos sin ser costumbristas. Aferrarse a la realidad sin ser realistas. Decidirse a ser corrosivos sin ser crueles. Volver a la ternura sin ser simples. Gustar de lo nuestro sin ser tolerantes. Trabajar con el sentimiento sin caer en complacencias de bajo cuño».

Según testimonio de su hijo Esteban, Adellach padeció dolorosamente el exilio y sintió que el alejamiento del público argentino era «una pérdida» que lo limitaba a la hora de escribir para la escena. El teatro que compuso en el exilio fue la culminación de proyectos iniciados en la Argentina. La única pieza que gestó íntegramente lejos de su tierra, **Romance de Tudor Place** (1985), tiene como protagonista a una Madre de Plaza de Mayo y transcurre en Nueva York, hacia fines de setiembre de 1980.

Este **Teatro completo** abre las puertas al reencuentro con Alberto Adellach a través de la lectura; ojalá contribuya, además, a la presencia de sus textos en escenarios del país y el mundo.

EDITORIAL

# Más que jugosas, mareadas por el deseo

«(...)Esa representación es, entonces, un dispositivo energético: circulación de diferencias intensivas en la superficie de los órganos. (...)Diferencia de intensidad que monta un arsenal de símbolos, alegorías, posturas, gestos... (...)Derroche exuberante del exceso».

Néstor Perlongher

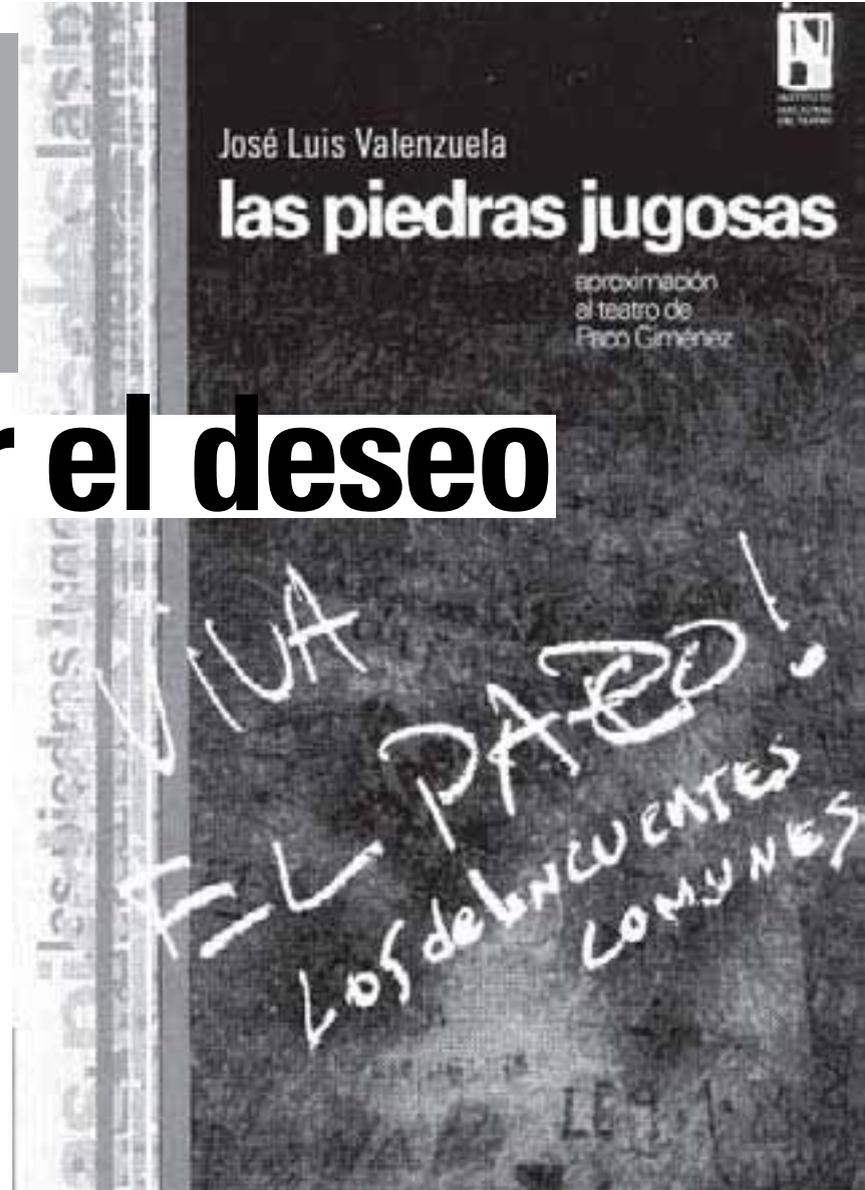
LEONEL GIACOMETTO / desde Rosario

Desde hace tiempo se intenta dar cuenta de la dirección teatral (como disciplina, como lenguaje, como método) a través de un papel escrito, de una publicación. De alguna forma u otra, ya sea por *motu proprio*, por consejo de amigos, o por ser materia de estudio (estudiados o revisados) de investigadores de diferentes campos en los que el teatro es el medio o la forma (de comprender algo y sabiendo de antemano que el teatro posee ese particular don de anticiparse a los acontecimientos sociales), los directores teatrales abordan ese (su) rol (tan abarcador) desde una apropiación que les exige definirse como tal. Es decir: se muestran, se escuchan, se leen, se piensan, se contradicen, se buscan, a veces se pierden, a veces se encuentran (o encuentran algo que alguna vez se creyó perdido para siempre), y tratan de armar(se) una identidad (si es que dicha palabra admite cierto armado) fuera del espacio donde lo dominan absolutamente todo: el escenario, con todo lo que esa palabra implica. José Luis Valenzuela (Metán, Salta, 1952), trabajó en la posible escritura de una investigación donde el centro, la imagen, el concepto y el eje fue (es) uno de los directores teatrales (por suerte) más difíciles de clasificar dentro del «vademécum» nacional, y que supo (sabe), no por capricho sino por veraz desarrollo de una metodología camaleónica, elaborar una poética intrínsecamente fundada y fusionada en el trabajo grupal y en los actores: Paco Giménez (Cruz del Eje, Córdoba, 1952). El resultado tomó cuerpo en una trilogía escrita de la cual **Las piedras jugosas** es la primera entrega.

Se abre el libro y aparecen dos prólogos. El primero lleva la firma de uno de los referentes de la teatrología nacional más autorreferencial de los últimos tiempos y que supo (y sabe) ponerle título, nombre y etiqueta a todo el acontecer escénico que se sucede en estas tierras de espacios y billetteras vacías. El segundo prólogo, más circunscripto al interior de **Las piedras jugosas**, es una inteligentísima mirada sobre el libro que vendrá (sobre el sujeto estudiado y el libro en sí) escrito por uno de los más interesantes directores cordobeses, Cipriano Argüello Pitt, quien afirma, como después también lo hará José Luis Valenzuela más avanzada la lectura/análisis/aproximación, la suprema originalidad (estética, ética, de forma, de fondo y de método) del teatro de Paco Giménez.

Dividido en cuatro capítulos (Éticas, Épicas; La enseñanza; Mantener la palabra y La dirección), **Las piedras jugosas** es, fundamentalmente, una aproximación reflexiva a lo que hace Paco Giménez a partir del involucramiento (como espectador) del autor, en distintos talleres impartidos por el propio Paco en la ciudad de Córdoba. Pero no se trata tan sólo de una mera desgrabación ni de un compendio de frases más o menos lindas que pueden servir de manual para directores y/o actores. Se trata, más bien, de un abordaje que, desde distintos registros y siempre «actuando en la periferia de una escena dirigida por Paco Giménez», intenta darle cierta apariencia de orden escrito a la práctica escénica de Giménez; y apuesta por ir más lejos y aventurarse en reflexiones sobre la dirección teatral en sí. Pero, fundamentalmente, lo que subyace una vez leído el libro es una cuestión de voluntades.

Valenzuela habla (escribe) de una «voluntad original de escribir»; Giménez de una «voluntad de acción original». Hilemos fino: ¿qué es la voluntad? Friamente, es la facultad de determinarse a ciertos actos. Con un poco más de energía, es la disposición, la



intención, la intensidad que se pone en algo o en alguien. Finalmente, quedémonos con que la voluntad es la gana y, sobre todo, es el deseo de hacer una cosa. Entonces, Valenzuela escribe con el impulso que le provoca el deseo de hacerlo y de referirse a un hombre que pone el deseo en su arte. Y no es poco. El contexto, teniendo en cuenta las citas y las referencias a Deleuze y a Guattari que surcan todo el libro, es una sucesión de devenires, de multiplicidades donde no se pretende un *racconto* de vivencias teatrales ni análisis de teatrología, sino que, pareciera, gira en torno a una cuestión más profunda y vital donde los territorios de la existencia (si es que hay varios) se funden y confunden con los escénicos. Un mecanismo escrito que, a fuerza de un encadenamiento discursivo, intenta (¿descifrar o entrar en alianza?) otro mecanismo regido a partir del enlace de intensidades y formas (en que se despliega el deseo).

El teatro de Paco Giménez posee una característica que, si no miramos bien, se nos escapa: a diferencia de casi (repito: casi) todos los directores actuales, él trabaja con el deseo. Y no sólo el suyo. Pero, para abordar el deseo, necesariamente, hay que detenerse, acercarse, marearse y, si no somos ni ciegos ni budistas ni estamos frente a un elefante, sentir las partes, el recorte, el fragmento que nos anticipa y nos introduce en el todo. Su producción artística está basada fundamentalmente en la fragmentación. Lo fragmentario es, al mismo tiempo, la esencia de la unidad. Cada vez que se habla de una obra de Paco Giménez, se habla también del grupo con el cual trabajó y del cual surgió la propuesta. «Yo no tengo propósitos definidos del tipo de contribuir a la cultura o algo por el estilo (...). Mis propuestas comienzan en relación con lo gratuito, con lo improductivo; no tienen nada que ver con (...) algo premeditado. (...) Mi trabajo depende de los actores con los que trabajo. Tiene mucho que ver con la tarea de promover, de orientar, de conducir todo el trabajo, pero hay una materia viva prima que, si no la tengo, yo no existo», declaró alguna vez en una entrevista. La construcción de las distintas propuestas surgió (y surge), no de un trabajo de creación colectiva o, para ser más modernos, de dramaturgia del actor o del director, sino de una especie de mancomunidad entre el director y el grupo que implica enlaces, vínculos que van desde «lo que cada actor trae consigo mismo» (tanto lo vivencial como un cuestionamiento de su rol como actor), hasta todo lo que Giménez provoque en ellos y vaya sugiriendo/surgiendo. Valenzuela, en el segundo capítulo de **Las piedras jugosas**, rastrea la esencia de su teatro (de su construcción, de su hacerse, de su devenir) a través de observaciones en un taller. Partiendo de un ejercicio básico de acciones que propone Giménez a sus alumnos, el autor ve cómo surge el germen por el cual, conscientemente o no, se establece el primer y fundamental vínculo entre el director y el actor: Paco Giménez no pide improvisar sino que «invita a desplegarse». En primera (y principal) instancia no hay una «pretensión representativa», sino un «sistema de cortes sobre un fondo que fluye». Desplegarse, replegarse, avanzar, retroceder, girar, desplazarse, cortes, recortes, flujo. Todo lleva a pensar el teatro de Paco Giménez como un «sistema de conexiones deseantes»; como una deriva (del yo, del deseo) en un lugar de circulación deseante llamado escenario.

# «Toda palabra que no es necesaria... ¡fuera!»

*Maximiliano de la Puente –reciente ganador del Primer Premio del Concurso Nacional de Nueva Dramaturgia Argentina organizado por el INT– viene desarrollando desde hace años una intensa actividad en teatro, cine y animación. Y es precisamente esta experiencia la que hoy lo lleva a declarar que el acto de creación es uno, sin distinción de disciplinas, pero éste pierde sentido cuando sólo se dirige a unos pocos.*

**PATRICIA ESPINOSA / desde Capital Federal**

El autor de **Yace al caer la tarde** (obra que mereció el primer premio en el 5to. Concurso Nacional de Obras de Teatro, Nueva Dramaturgia Argentina, para autores no mayores de 30 años) nació en Buenos Aires en el año 1975 y es licenciado en Ciencias de la Comunicación, carrera que dejó de lado para dedicarse a la actuación junto a Rafael Spregelburg (**Fractal, Bizarra, una saga argentina**) y Matías Feldman (**El viaje de Mirna, Candy**). Luego de transitar por diversos talleres de dramaturgia y dirección teniendo de maestros a Marcelo Bertuccio, Rubén Szuchmacher, Mauricio Kartún y Daniel Veronese, entre otros, de La Puente comenzó a generar su propia producción dramática, integrada por obras como: **La pelea** (1998), **Juegos e intervalos espiralados en una habitación solemne** (1998), **Hechos que acarrearán el final de las compases respectivas (la de ÉL y la de ELLA)** (1999), **Instantes en la noche fría** (1999), **El otro** (1999), **Sólo un soplo** (1999), **Mujer de bata amarilla abraza retrato de niño de camiseta sucia inmersa en el colchón de una cama oxidada** (1999), **Hasta que nos veamos en la próxima fiesta** (1999), **Un hombre y una mujer (sus pies, sus vecinos, el señor gordo y el público)** (2000), **Una pena (Muerte en Retiro)** (2000), **Atrapados en el subte** (2001), **El amor de Palmerston** (2001), **Tambores batientes** (2001), **Diagnóstico: Rotulismo** (2001), **Desayuno familiar** (2001), **Memory Test** (2002) entre otras.

También es autor de varios guiones cinematográficos y del guión radial de **Alguien más se lo puede preguntar: Barco necio, Okupas del aire** (programa que se emite por Radio Del Plata los viernes de 2 a 6 de la madrugada).

De la Puente se muestra abiertamente crítico con respecto a la actividad teatral que se desarrolla en Buenos Aires. A pocos minutos de iniciada esta entrevista, desliza la primera sorpresa: «Después de **Bizarra**, a fines del 2003, decidí cortar con la actuación».

**-¿Te quitaba tiempo para tu producción dramática?**

-Para mi producción y para mi vida (afirma muy risueño). Venía trabajando con bastante continuidad en las condiciones que ya conocemos: mucho trabajo, poco o nada de plata y ensayos muy exigentes. Fue mucho desgaste para mí. La verdad es que con **Bizarra** encontré mi límite.

**-¿Qué clase de límite?**

-A mí no me convence que el teatro esté hecho para un pequeño círculo de espectadores o para gente del mismo ambiente. Y lo mismo pienso de cualquier otra disciplina, porque como también trabajo en cine y en animación, y me gusta mucho la parte plástica, vivo la creación como un solo acto, por eso me resulta totalmente arbitrario que se pretenda dividir el trabajo artístico en distintas áreas. Eso es algo que estoy tratando de romper, me parece muy importante generar proyectos de unión, de mezcla e intercambio, pero a todo esto le agregaría otro objetivo, el de llegar a la mayor cantidad de gente posible, porque si no nada de esto tiene sentido.

**-Con Bizarra lograron una amplia convocatoria de público...**

-Esto puede sonar a perogrullada, pero creo que el problema principal es que el teatro se hace en teatros. **Bizarra** se hacía en el Rojas, que tiene su público estudiantil y de clase media. No abre su espectro a más gente, sólo responde a una especie de tribu urbana y nada más. **Bizarra** tuvo éxito y todo lo que quieras, pero fue un éxito relativo porque estaba limitado a ese ambiente.

No hay que hacer más obras en salas de teatro, hay que ir adonde está la gente, ése es el tema. Porque ya sea en el Rojas, el San Martín o en cualquier teatro del circuito *off* del Abasto, siempre van los mismos.

**-¿Encontraste alguna solución alternativa a este problema?**

-No es fácil encontrarla, pero te voy a dar un ejemplo muy interesante a tener en cuenta. Estoy trabajando ahora en un documental sobre grupos que hacen cine militante, es decir de contenido social y político. No son realizadores individuales sino equipos de trabajo, algunos de ellos asociados a partidos políticos, otros no, pero sus películas han sido vistas por mucha más cantidad de gente que cualquier película argentina estrenada comercialmente. Y esto sucede porque las proyectan en escuelas, universidades, centros culturales y fábricas, a veces llevando ellos mismos los proyectores o los televisores.

Para mí la clave es ésta: hay que ir al lugar donde está el público, no que la película se proyecte en el Complejo Tita Merello en el Cosmos, porque ahí se está perdiendo la posibilidad de una llegada masiva. Y con el teatro pasa lo mismo.

**- Tu obra premiada tiene mucho de guión cinematográfico.**

-Sí, es un híbrido. (Se ríe). Empecé a escribir en el año 97, fundamentalmente teatro, y después por la propia evolución de mi trabajo creativo empecé a escribir «híbridos», textos que tanto podían ser llevados a escena como filmarse. A mí no me preocupa decir que es un híbrido porque me interesa que sea eso. Cada material que trabajo siempre lleva incorporado todo un planteamiento visual. Antes trabajaba más con la palabra, después pasé a desconfiar de ella, y ahora lo que me interesa es ponerla en situación dramática. Me interesa ese ejercicio que hacen los guionistas de eliminar toda palabra innecesaria, eso produce una economía narrativa tremenda. Trabajo desde ese criterio cada vez más, toda palabra que no es necesaria... ¡fuera!

**- Yace al caer la tarde tiene por epígrafe una frase del cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder y también incluye varias referencias a su universo creativo: el tema de la xenofobia, un erotismo enraizado...**

-Así es, **Yace al caer la tarde** es el resultado de una investigación que hice sobre las películas de Fassbinder y también sobre el melodrama que es un género que me interesa mucho. Quise que el material no fuera ubicable claramente en un lugar y que además tuviera cierta inercia, donde los personajes no hacen nada, mantienen una actitud muy pasiva, frente a todo lo que les pasa nunca modifican su conducta.

Hay temas de **Yace al caer la tarde** que también aparecen en otros materiales míos, me refiero a esa cuestión del maltrato o del vínculo con los otros desde un lugar de poder y sometimiento. En esta obra la víctima es un albano, pero podría ser cualquier otro individuo. En general, trato de ligar la tragedia con el humor porque el resultado es muy potente, en eso Fassbinder era un maestro.

Como común denominador de toda mi obra, te diría que me gusta trabajar con la cotidianeidad. En general, trato de escribir sobre las cosas que me pasan a mí o que veo y escucho. Para mí es fundamental observar bien todo lo que pasa y hacer que ese material llegue a la mayor cantidad de gente posible. No tengo la verdad ni estoy exento de equivocaciones, pero al menos trato de instaurar una reflexión al respecto.

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

EDITORIAL

# La Fiesta:



en el interior del interior

Entre el 16 y el 25 de abril se realizó en Rafaela, provincia de Santa Fe, la 19ª edición de la Fiesta Nacional del Teatro. Conformaron la programación 34 elencos de todo el país. Más de veinte mil espectadores participaron de las funciones.

MIGUEL PASSARINI / desde Rafaela, Santa Fe

«Nunca pensé ver en Rafaela gente afiebrada por ir al teatro, por sacar una entrada, haciendo cola desde las siete de la mañana. Al mediodía tuvimos que agregar funciones en horarios imposibles porque las entradas estaban agotadas». De esta manera, casi sobre el final del encuentro, el actor, director y bailarín Marcelo Allasino, creador de Punto T y uno de los mentores del Centro Cultural La Máscara (a todas luces uno de los espacios independientes más interesantes de la Argentina) resumió lo que fue la 19ª edición de la Fiesta Nacional del Teatro, que tuvo lugar en su ciudad, Rafaela. Por primera vez en una ciudad que no es capital de provincia, una de las que llaman «del interior del interior».

Con la pujanza de una ciudad de 90 mil habitantes, que crece día a día en una de las zonas más ricas y vastas del país -hecho que le valió hace ya muchos años el mote de Perla del Oeste-, Rafaela y su gente hicieron propio el evento teatral más importante de la Argentina. Por él desfilaron, a lo largo de 10 jornadas, más de 20 mil espectadores, con funciones de 34 elencos de todo el país.

La Fiesta del Teatro, como cada año, expuso un muestreo de los caminos que van tomando las artes escénicas en el contexto del mapa nacional, dado que sí o sí, llega a esta instancia, como mínimo, un espectáculo por provincia. La Fiesta volvió a confirmar que son las propuestas que representan a las provincias centrales (Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe) las que generan mayor interés y debate, en particular en el marco de los espacios de devolución a los elencos participantes por parte de los integrantes del Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina (Critea) por tratarse de las búsquedas más interesantes y novedosas. A las provincias mencionadas habría que sumar, este año, a Mendoza y San Juan, con trabajos igualmente atractivos. Sin embargo, más allá de estas propuestas y quizá tratándose de casos aislados, llegaron otras de diferentes lugares del país que marcaron algunos puntos altos.

## TEMAS PARA ANALIZAR

Tanto algunos exponentes del teatro político, como la reaparición temática del orden y la violencia, del mismo modo que el protagonismo de jóvenes directores y el ya mencionado del teatro porteño fueron variables que permitieron algunos recorres para el análisis.

La problemática del «orden impuesto» vuelve a ser un tema que preocupa a los teatristas argentinos. Se reconoció en las propuestas presentadas, de estéticas muy disímiles, cierta tendencia por retomar una problemática que el teatro ha tratado desde todas las aristas. Varios espectáculos, entre otros los

porteños **Ars higiénica** y **Foz**, los rosarinos **¿Quién quiere patear el tacho?** y **Hasta la exageración**, o la versión de **El triciclo**, del español Fernando Arrabal, que llegó desde Mendoza, trabajaron desde diferentes aspectos y estéticas el tema de la violencia, en todos los casos como un signo devenido nuevamente en emergente social, aunque corriéndose del registro que sobre esta problemática trabajó el teatro argentino hasta la década pasada.

Las comparaciones son inevitables en el marco de una muestra teatral de nivel nacional, aunque también es imposible dejar de lado el contexto en el que se produce teatro en algunos puntos del país, donde la información es menor y donde además algunas estéticas son forzadas -buscan *parecerse* a ese teatro porteño- y dan como resultado un híbrido. Del lado opuesto, otras se sustentan sólo en lo que tienen al alcance sin poder abordar una teatralidad que resulte por lo menos interesante. Independientemente de los juicios de valor que puedan hacerse sobre las obras presentadas, su llegada a la Fiesta del Teatro está determinada por el criterio de los jurados regionales, uno de los aspectos que aún reclama un debate profundo.

## JÓVENES, DEL INTERIOR Y AL LÍMITE

No casualmente fue La Máscara el espacio que agrupó tres de las propuestas de jóvenes directores que muestran en los últimos años un teatro del que parecen haberse apropiado tras una formación entre académica y personal. Tal es el caso de la rafaelina radicada en Rosario Romina Mazzadi Arro, con **Hasta la exageración**; el cordobés Gonzalo Marull, con **Quinotos al rum**, y el pampeano Silvio Lang, con **La intemperie**.

Hijos de Roche (**Como si no pasara nada**, **Más de lo mismo**, **Uno busca lleno**, **Bravo**) llegó a Rafaela con **Hasta la exageración**, protagonizado por Bárbara Peters y Elisabet Cúnsolo.

Se trata de una propuesta en la que el grupo partió de la dramaturgia de actores para dar forma a un trabajo cuyo eje temático es el secuestro y la relación sometedor-sometido, corriéndose de las convenciones y entendiendo que no todas las víctimas ejecutan las mismas acciones a partir de la violencia impuesta por sus opresores.

Así, el grupo se permite jugar e ironizar sobre una problemática complicada para la historia argentina que en este momento vuelve a ser tema de debate.

El hecho de ver y reconocer a la distancia los diferentes niveles de análisis que se desprenden tras la visión de **Hasta la exageración**, estrenado en Rosario a comienzos de 2003, confirma una vez más los extraños procesos que surgen del arte teatral, mucho antes que por medio de cualquier otro

proceso intelectual, para acercarse a una idea que llegará (o regresará) como debate al imaginario social poco tiempo después. Sucede que la temática sobre la que trabajó Hijos de Roche, la del secuestro, adquiere ahora, más de un año después de su estreno en Rosario, una potencia inusitada, muy superior (que ya es bastante) a la que el espectáculo generó en la ciudad tras sus primeras funciones, cuando la directora ya reconocía: «Hay una connotación con la realidad que fue inevitable y que nos llevó al final. En medio de un montón de preguntas, de si la mata o no, si se quedan juntas o se van, creo que la realidad intervino para definir el desenlace de la historia. El final es acorde a las circunstancias y es algo que les sirve a las actrices como referente sensorial para abordarlo».

También se destacaron el cordobés Gonzalo Marull (**Yo maté a Mozart**) y el pampeano Silvio Lang (**Tango nómada**), quienes llegaron a Rafaela con sus últimas propuestas: **Quinotos al rum** y **La intemperie** respectivamente, ambas en la búsqueda de una teatralidad propia con cierto cruce con el teatro porteño.

La propuesta de Marull se corre de otros registros para proponer una teatralidad propia, partiendo de una fuerte influencia en su teatro del también cordobés Paco Giménez y trabajando, en este caso, sobre los alcances que el efecto puede tener en el público.

Segundo Triunvirato, tal el nombre del grupo que comanda Marull, se vale de una historia escrita por el propio director en la que el humor bizarro y el disparate son el puente para trabajar sobre la realidad cotidiana en un momento de la historia reciente de Córdoba. La historia transcurre a puertas cerradas en un departamento de estudiantes, quienes se intoxican tras comprar varios kilos de helado de quinotos al rum en mal estado. Allí aparecen mixturados, entre otros temas, la crisis que desde afuera amedrenta a quienes están adentro, la resignificación de los mitos populares, la confrontación de personajes cuyos registros de actuación son verdaderamente desopilantes, y un homenaje al cine, en una propuesta cuyo signo principal es la libertad con la que trabajó el director.

Por su parte, Silvio Lang, al frente del grupo pampeano Andar, mostró un trabajo con tres actrices sobre textos de Alejandro Urdapilleta. Al parecer, Lang conjugó su experiencia anterior, **Tango nómada**, que transcurría en una casilla habitada por una madre y su hija en medio de La Pampa, con su experiencia como director en Buenos Aires con **Kadish** (basada en la novela homónima de la rosarina Graciela Safranchik), donde el espacio no era determinante y sí lo era el texto, fuertemente narrativo.

La mezcla de estas dos experiencias derivó en **La intemperie**, donde Lang busca un equilibrio entre texto y acciones, en



- 1- Escena de «Post» (Chaco)
- 2- Escena de «La moribunda» (San Luis)
- 3- Escena de «La intemperie» (La Pampa)
- 4- Escena de «Quinotos al ruhm» (Córdoba)
- 5- Escena de «Ars higiénica» (Buenos Aires)

medio de un ambiente que se vale de objetos realistas. La historia se desarrolla en un improvisado campamento que comparten tres amigas (al menos eso parece al principio) en medio del desolador paisaje pampeano. Cada una va tomando los textos de Urdapilleta primero desafectadamente para llegar luego a transitarlos con cierta dramaticidad, también planteado, como en el caso de **Quinotos...**, en el marco de una estética bizarra.

### EL VORAZ ENCANTO DE LA ESCENA PORTEÑA

La escena porteña volvió a ser centro de atención con **Ars higiénica**, de la compañía La Fronda, con dirección de Ciro Zorzoli (espectáculo que participó del IV Festival Internacional de Buenos Aires 2003), y **Foz**, de Alejandro Catalán (que integró la grilla del IV Festival del Mercosur 2003), ambos presentados por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Más allá de que se trata de dos de los espectáculos mejor recibidos, tanto por el público como por la crítica, y que se inscriben en el llamado «nuevo teatro porteño» (aunque el rótulo esté quedando en desuso), se trata de dos propuestas que tienen un valor que escapa a los títulos forzados e impuestos.

En el caso de **Ars higiénica** el valor está puesto en la temática elegida: la higiene como un modo de *modificar al mundo*. En el marco de un clima orwelliano, un numeroso grupo de personajes accionan una serie de dispositivos para ejecutar rutinas de higiene que son mostradas en el marco de una especie de museo en movimiento. Estas acciones, que buscan un orden de lo cotidiano, hacen referencia a los higienistas de fines del siglo XIX (1880) quienes planeaban desde la higiene un modo de control social.

El director, tras un largo proceso de improvisaciones referidas al tema, organizó el material escénico a partir del **Manual de urbanidad y buenas maneras**, de Manuel Antonio Carreño, escrito en 1853, que un día encontró revolviendo en la batea de una vieja librería.

El resultado es un espectáculo marcado por un humor extraño y la dureza de un texto que por momentos, dado cierto clima siniestro que surge del texto y de las acciones, los emparenta con el trabajo del Periférico de Objetos.

Sin demasiadas pretensiones desde lo dramático, aunque abriendo múltiples sentidos en relación con la lectura que cada espectador pueda hacer de las acciones que acontecen en escena, **Ars higiénica** plantea que todo aquello que esté por afuera de lo establecido puede ser visto como *la peste*, y puede tentar a sucumbir en el caos. Ante este tipo de peligros, las prácticas de los personajes se convierten en una especie de entrenamiento pensado «para mantener el orden».

También por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se presentó **Foz** con dirección de Alejandro Catalán, con las actuaciones de Esteban Lamothe, Adrián Fondari y Ricardo Félix, y escenografía de Ariel Vaccaro. A diferencia de la obra anterior donde pueden encontrarse elementos del llamado realismo absurdo o nuevo realismo, aquí la propuesta se vale del hiperrealismo para concretar un trabajo que no tiene fisuras.

Tres hombres emprenden un viaje desde Buenos Aires con rumbo a Foz de Iguazú para comprar mercadería importada y venderla. Se trata de Don Carlos, el mayor y padre de Christian, también en el viaje, y de un peón apodado Chaco. La obra transcurre entre la cabina y la caja (parte posterior) de la chata que los lleva rumbo al norte.

Cerca del arribo, a unos pocos kilómetros, el grupo decide tomar un atajo por un camino de ripio para llegar más rápido, hasta que la intempestiva enfermedad del padre y la imposibilidad de conseguir ayuda tras la rotura del vehículo desatan una tragedia.

Sin más elementos que algunos efectos sonoros y lumínicos, y el trabajo de tres actores incuestionables, Catalán consigue un espectáculo que por su concepción escénica puede verse como cinematográfico.

Por otro lado, en relación con la temática, el conflicto es simple y se plantea en el marco de la convivencia de estos personajes, al borde de un abismo que se acerca a medida que el poder de unos es impuesto sobre otros. **Foz** plantea además cómo ese mismo poder puede tener diferentes resultados según las situaciones que devienen de imponer castigos y aceptar o no las órdenes.

### LA OTRAS PERLAS

En algunos casos con fuertes marcas de un teatro que se gesta a sí mismo en contextos muchas veces distanciados de ciertas corrientes imperantes, y en otros *colonizado* por la impronta del teatro porteño, se vieron algunas propuestas que por diferentes, y dadas sus calidades, admiten un análisis más minucioso. En primer lugar aparece una versión de **La moribunda**, de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonesi, de Río Negro, a cargo del grupo Acorralados, con las sorprendentes actuaciones de Olga y Mariana Corral, y dirección de Lili Presti. Se trata de una propuesta que logra —algo impensado— romper con el imaginario de los creadores del original quienes en esta puesta, la última que realizaron en conjunto, hicieron un homenaje a Batato Barea, su amigo y colega muerto (la moribunda en cuestión).

En la obra, dos hermanas cuidan a una mayor que agoniza en otro lado de la casa (instancia que transcurre todo el tiempo en

una extraescena). Mientras esperan su muerte, se permiten jugar con el tiempo, detenerlo, modificar las estaciones, es decir ficcionalizar acerca de esa realidad que las espanta, en medio de un contexto opresivo, imposibilitadas de amar y conscientes de que, como adentro, afuera el mundo también se derrumba.

Esta versión podría catalogarse como un caso atípico dentro del marco de las fiestas nacionales, teniendo en cuenta la correcta apropiación que hicieron de un texto que ni siquiera ha sido publicado, dado que fue gestado desde la propia dramaturgia de los actores, y que llegó a la provincia recopilado por la publicación independiente **Funámbulos**. Actuaciones que buscaron un registro propio, una escenografía que pudo adaptarse a un enorme escenario a la italiana, y una dirección en cierta forma liberadora —por suerte yo no había visto la original, y me sorprende todo lo que ustedes encontraron en este trabajo; yo no sabía que estaba—, confesó la directora en una charla con los periodistas—, son el mayor capital de esta versión.

### EL ENCANTO DE LAS MARIONETAS

Tratando de alejarse de los registros habituales de este tipo de propuestas, buscando en las marionetas aquellos puntos de inflexión que las conecta con lo humano, el particular marionetista rosarino Rubén Orsini, en su espectáculo **Marionetas Rubén Orsini** (que también se vio en el último Festival de la Triple Frontera), propone una serie de escenas estancas en las que el denominador común es la indigencia. No sólo porque sus personajes son lúmpenes sino además porque están contruidos con objetos en desuso, muchos de ellos juntados por el propio Orsini de la basura. El resultado es un trabajo que suma pequeños logrados momentos pero que no pretende la espectacularidad. Por el contrario, se trata de llegar al espectador desde la conmoción y la tristeza que inunda toda la propuesta en la que reluce el dominio de Orsini en la manipulación de estos objetos de extraña construcción, que adquieren *vida propia* tras aparecer en medio de viejos trastos con los que el mismo manipulador va jugando y amalgamando las escenas.

### UN MONSTRUO DE VARIAS MÁSCARAS

El grupo El Candado Teatro, de San Juan, presentó **Feroz**, de Ariel Sampaolesi y Andrea Hernández. Se trata de un monólogo en el que el propio Sampaolesi, con uno de los trabajos actorales de mayor peso y entrega de toda la Fiesta Nacional, asume varios roles, y en el que además, bajo la asistencia de dirección de Andrea Hernández, el actor asume también la dirección general.

Inspirado en un hecho real, que es aquí ficcionado, ocurrido en la década del 30, la obra cuenta la historia de Alfonso Mondelli, un comerciante de ramos generales del pueblo Las Perdices que literalmente *revienta* tras una explosión en el depósito de su almacén. Lo encuentra su hermana, la vieja Pepa, quien culpa de la muerte a su cuñada, *la fenomenal*/María Palombi.

La propuesta, en la que Sampaolesi despliega un abanico de recursos actorales sorprendentes para recrear los seis personajes que intervienen en la historia, se vale de un dispositivo escénico simple pero efectivo, que se termina de construir merced a la correcta puesta de luces y una pista sonora de gran presencia. Así, casi simultáneamente, el actor compone tanto a hombres como a mujeres valiéndose, entre otros elementos, del imaginario de autores como Manuel Puig y Roberto Arlt (este último utilizó la misma historia para su cuento **El gato cocido**, aunque la temática ya había sido tratada por él en otro cuento titulado **La tía Pepa**). «Yo viví un tiempo entre esa gente, todos sus gestos transparentaban brutalidad», dijo alguna vez Arlt acerca de la familia Mondelli de Las Perdices, palabras que forman parte del texto de la puesta.

## DE CONTRASTES Y SATURACIONES

Con **Leve contraste por saturación**, Teatro de Los Calderos, de Buenos Aires, trabajó a partir de la problemática de los medios de comunicación. Uno de los mayores méritos de esta propuesta parte del trabajo de dramaturgia realizado por Andrés Binetti, Paula López (también directores), y Natalia Muñoz Schoeffer, sostenido por el trabajo de cinco actores ajustados a ese planteo dramático.

Tomando como referencia una especie de panel televisivo, aunque abrevando en elementos propios de una teatralidad ligada a la estética porteña imperante, cinco jóvenes se enfrentan a la platea para contar historias de otros, al tiempo que esas historias se van haciendo propias. El silencio y la angustia de los personajes, que incomodan a la platea disparando la risa, se llena lentamente con los discursos de los actores-personajes, construyendo el sustento dramático de la propuesta a partir de historias reales en las que aparecen temas como la recurrente violencia, el abandono, la memoria, la religión y, en especial, los medios de comunicación.

## UN SUEÑO BREVE

Entre otros trabajos interesantes, se vio también **Sueño anterior**, de Círculo de Tiza, de San Juan, espectáculo con dramaturgia y dirección de Juan Carlos Carta. Imbuido en la estética del teatro de la imagen que le ha dado tan buenos resultados como **El murmullo**, Carta propone aquí un nuevo «acto sin palabras», de apenas 25 minutos, que muestra los últimos momentos de la relación de una madre y su hijo, entre la agonía de la primera y el insostenible desamparo del segundo, valiéndose sólo del sonido y las luces en la composición de imágenes de un profundo dramatismo.

## LA MÁSCARA, EL ESPACIO

Para sorpresa de muchos artistas y periodistas, La Máscara fue el espacio más convocante de la XIX Fiesta Nacional, donde, no casualmente, se vieron los mejores espectáculos. La impronta de la sala, ubicada en Constitución 250 (Rafaela), es moderna, aunque conserva el aspecto original del imponente edificio multiespacial en donde se desarrolló, qué antes de ser un teatro fue una embotelladora de vinos.

En la actualidad La Máscara es, por varias razones, una de las salas independientes más atractivas del país, incluso mucho mejor equipada y funcional que la mayoría de los espacios de las ciudades centrales. La sala principal tiene capacidad para 150 espectadores cómodamente sentados, una imponente parrilla de luces, depósito de escenografía, camarines, un bar y una sala de exposiciones, que durante la Fiesta exhibió una retrospectiva fotográfica de los trabajos de Punto T y el grupo La Máscara.

Por la sala pasan un promedio de noventa espectadores por función, y está programada casi todo el año, en especial los fines de semana.

## LOS HOMENAJES

En el marco de una serie de actividades paralelas, los teatristas presentes en Rafaela homenajearon a los actores y directores rosarinos Héctor Tealdí y Norberto Campos, quienes fallecieron en 2003. Tanto Tealdí como Campos, cada uno desde lugares diferentes aunque ambos desde el teatro independiente, fueron gestores de gran parte de la historia más reciente del teatro de Rosario, ciudad en la que eligieron vivir. Por su parte, también se homenajeó al actor Jorge Petraglia, quien murió en marzo pasado, y quien fuera una de las figuras más prestigiosas del teatro argentino.



Escena de «*Quién quiere patear el tacho*» (Santa Fe)

## EL TEATRO POLÍTICO, TEMA DE DEBATE

En un país donde la política busca recomponer, a partir del debate, un espacio de reflexión al que el teatro ha sabido a lo largo de la historia adelantarse, algunos espectáculos, durante la Fiesta, esbozaron tendencias respecto de cuál es el real sentido del teatro político en el nuevo siglo.

En ese terreno se pueden enumerar, entre otras, la rosarina **¿Quién quiere patear el tacho?**, del grupo Rosario Imagina, con dirección de Rody Bertol (donde se muestra la marginalidad reflotando un viejo texto de los primeros años 80), pasando por la poética aunque pretenciosa versión teatral del grupo Raíces, de Corrientes, de **Gurka, un frío como el agua... seco**, de Vicente Zito Lema, con dirección de Susana Bernardi (donde se muestran las consecuencias de la Guerra de Malvinas), hasta llegar a propuestas como la del grupo La vorágine, de Tucumán, con **Detrás del vidrio** (también para hablar de la marginalidad) o el atractivo homenaje del novel grupo Taller Comando Viceversa que, bajo el título **El gigante**, hizo de **El gigante Amapolas** de Juan B. Alberdi, con dirección del mendocino Walter Neira.

Más allá de los espectáculos, el tema del teatro político fue abordado en el marco de las actividades paralelas a partir de los jugosos debates que llevaron adelante el director teatral Rubén Szuchmacher y el periodista e investigador Federico Irazábal en el marco de un seminario—del que también participaron el investigador tucumano Mauricio Tossi y el director rosarino Cacho Palma—, con la intención de tratar de develar cuáles son —y quizás serán en el siglo XXI— los carriles por los que transita el teatro político.

Tanto Szuchmacher (creador del espectáculo **El Siglo de Oro del peronismo**) como Irazábal (quien en el mismo marco presentó su libro **El giro político**, donde indaga acerca de la ausencia

de un teatro político en la década del 90, y donde repiensa la relación que el teatro mantiene con la historia y con la memoria desde la óptica de lo político) partieron desde puntos de vista relativamente diferentes. Sin embargo coinciden en Bertolt Brecht como el origen del teatro político, y toman como punto de inflexión y eje comparativo al teatro argentino de la década del 70, tratando de conjugar las miradas con la historia y con lo que acontece en la actualidad en la escena argentina, en el marco de una Fiesta del Teatro donde varias propuestas, con resultados particularmente disímiles, abordaron la impronta política.

«El teatro argentino también padeció y padece la crisis de los modos de ser de la política. El teatro de los 90 y parte del que le sigue, ha padecido esta circunstancia, por eso si nos remitimos al teatro político de Bertolt Brecht, quien se planteaba cómo poder generar conciencia crítica desde el teatro para que el sujeto sea modificado, y pensamos dónde está ese teatro y sus influencias hoy en la Argentina, coincido con la reflexión que de Brecht hace Heiner Müller, quien dijo que la única manera de representar hoy bien a Bertolt Brecht es traicionándolo —explicó Irazábal, quien agregó que: —En términos de comparaciones, el capitalismo imperante en la Argentina de los 90 determinó que en el teatro se hablara sólo de procedimientos y no de contenidos de discurso, como pasaba con la política y sobre todo con la economía. Eso marca una diferencia radical con los años 70 y comienzos de los 80, donde el discurso político, en algunos casos panfletario, estaba por delante de todo lo demás».

Por su parte, Rubén Szuchmacher habló acerca de cómo hoy el peronismo vuelve a aparecer en el teatro porteño, analizando el hecho y adelantándose aún al análisis de los medios. «El teatro argentino de los 90 ha revelado como una especie de no preocupación por lo político en concordancia con lo que pasaba en el país: el menemismo. Y en la actualidad se da un fenómeno extraño porque debemos ponernos a repensar el peronismo que hoy es gobierno, como lo estamos haciendo varios artistas en Buenos Aires, dada esta cosa de volver a pensar la dicotomía peronismo-antiperonismo que hoy vuelve a ser tema de debate. Sin embargo —agregó el director— es extraño ver, por ejemplo, en el marco de una Fiesta Nacional cómo las formas del teatro porteño de los 90, el de los procedimientos, aparecen fuertemente en las propuestas. Se repite en el teatro del interior de la Argentina esta estética que quizás para el teatro porteño ha quedado en desuso. Esto tiene que ver con el modo en que el teatro porteño ha mirado siempre al del resto del país, al que ve como lejano, fuera de tiempo. Eso tampoco es casual, esa mirada coincide con la de los políticos centrales, quienes en su gran mayoría piensan que el interior atrasa».



Escena de «*El gigante*» (Mendoza)

# LA BELLEZA

## *está en las calles*

JULIO CEJAS / desde Rosario

*A muchos les habrá resultado paradójico que una ciudad como Rosario, con una vasta tradición de maestros titiriteros, con una de las escuelas de títeres más prestigiosas del interior del país, fuera reconocida en la última Fiesta Nacional del Teatro por el trabajo de un ignoto personaje llamado Rubén Orsini. Allí el artista presentó su última creación, **Marionetas**.*

Hasta el propio Orsini se sorprendió cuando fue seleccionado para representar a la provincia de Santa Fe en la tradicional Fiesta Nacional del Teatro, que tuvo su sede en Rafaela. Totalmente alejado de los tradicionales circuitos de enseñanza artística, Rubén Orsini es uno de los tantos emergentes de las llamadas «artes urbanas», movida que en los últimos años se generó en plazas, calles, paseos peatonales, y está integrada generalmente por jóvenes autodidactas que se ganan la vida desarrollando algunas destrezas, a veces compartidas. Acróbatas, saltimbanquis, mimos, zanzuistas alternan sus rutinas junto a grupos de teatro callejero, músicos ambulantes, murgas, estatuas vivientes, bailarines de tango, casi todos alejados de los circuitos de las salas independientes o comerciales.

De profesión cerrajero, Rubén Orsini eligió trabajar en la calle para asegurarse la subsistencia. En este sentido su vida está mucho más ligada a la ética de cualquier trabajador callejero antes que a la de aquellos que eligieron la vía artística como expresión y fundamento de su existencia.

Probablemente muchos rosarinos se hayan tropezado con él hace algunos años, cuando se aparecía en la tradicional peatonal Córdoba con su primera criatura: un Carlitos Chaplin que hacía equilibrio en una sogá.

Otros lo habrán encontrado en alguna soleada tarde dominguera, a la altura del pintoresco Mercado Retro, cuando estrenaba su segunda gran creación: **El mono Roberto**.

Para muchos, Rubén Orsini es un gran desconocido o en el mejor de los casos uno de los tantos artistas ambulantes que se gana la vida por las calles de una ciudad que pareciera comenzar a revalorizar el material humano que tiene *acá a la vuelta*.

De allí su comportamiento anárquico que matiza con la ingenuidad de quien pareciera no conocer profundamente los rudimentos teóricos de su trabajo, independientemente del certero manejo que hace de una técnica que, evidentemente, no sólo aprendió en la calle.

Pero la particularidad de este joven marionetista rosarino es que tampoco tuvo contacto directo con sus pares. Apenas reconoce una formación proveniente de algunos maestros de mimo, pero ciertas técnicas que maneja no tienen mucho que ver con disciplinas impartidas en algún taller o en alguna institución específica.

Con la simpatía que lo caracteriza, Orsini se jacta de no saber definir con exactitud cuál es la técnica que utiliza para su tarea: «Si me preguntan específicamente —comenta el creador—, diría que las mías son marionetas de hilo y de manipulación directa, pero estoy muy afuera de todo eso, en realidad no sé ni cómo se llama lo que hago. Es como una búsqueda personal, En realidad está todo absolutamente inventado».

Entusiasmado con su papel de artista solitario, Rubén Orsini jamás hubiera pensado que su trabajo, legitimado por los ocasionales transeúntes de los sitios por los que transita habitualmente, llegaría primero a una sala de teatro local y luego a diferentes escenarios del país, concitando la atención del público y de la crítica.

De alguna manera, la suerte de este solitario trabajador dio un giro importante a partir de la oportuna invitación que le hicieron los responsables del Centro de Estudios Teatrales, para realizar su espectáculo en la hermosa sala que cuenta con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro.

Así nace **Esto no es vida**, uno de los primeros intentos por trasladar un espectáculo genuinamente concebido para

la calle a un espacio convencional y acotado por la tradicional separación entre los espectadores y el escenario.

Lo que parecía que iba a resultar una experiencia más, para alguien que no se toma muy en serio ciertas formalidades del ambiente del espectáculo, fue en realidad el detonante que lo empujó a pensar hasta en una improvisada puesta en escena, diseñada para un espacio convencional.

En este sentido, la dinámica de la calle, matizada por las continuas apariciones de Orsini como maestro de ceremonias y virtual presentador de las diferentes escenas, es uno de los puntos fuertes que no aparecen en esta versión de sala y le quitan uno de sus componentes más genuinos.

Lo cierto es que hay algo en la forma en que Orsini manipula a sus criaturas que cautiva y seduce más allá de las cuestiones técnicas y eso habría que rastrearlo, precisamente, en su condición de artista vital, de observador de la realidad que lo cruza todos los días con su implacable poética de la marginalidad.

### RECICLAR LA BASURA

Hay un entorno que precede a la construcción de sus marionetas. Ésta es la época en que el fenómeno de la basura y sus múltiples lecturas a nivel social han sacudido una vez más las relaciones entre arte y sociedad.

Por momentos, Rubén Orsini pareciera ser uno más de los miles de hombres y mujeres que, a diario, revuelven los desperdicios urbanos en busca de algo con qué aliviar el hambre. Él, concretamente, busca reciclar lo que otros consideran inútil y lo transforma en arte.

Parte de la filosofía que orienta la estética de la construcción de muñecos, como la intencionalidad de las pequeñas historias presentadas, se podría rastrear en un *graffiti* que se reproduce en el programa: «La belleza está en las calles».

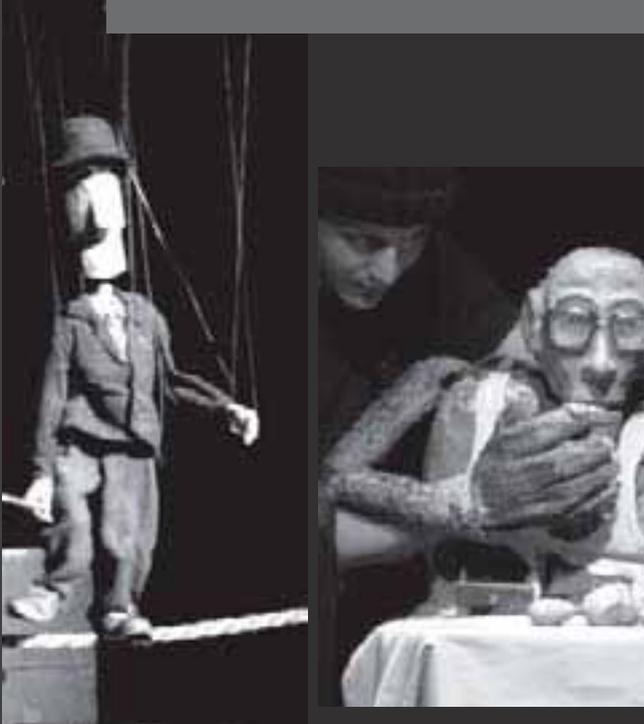
Hasta el propio programa adopta las características de lo reciclado, de los materiales cercanos a la basura, de esos desechos de los cuales se sirve un creador para dar vida a los signos de una cultura en descomposición.

Paradójicamente, a pesar de la fealdad y la inutilidad a la que se degradan la mayoría de los objetos que alguna vez fueron de utilidad para una sociedad basada fundamentalmente en el consumo, el arte los dota de una belleza que nace a partir de un cambio de sentido.

Pero es esta primera y única incursión en un espacio que no le pertenece, la que precisamente lo catapulta a integrarse al circuito convencional y su obra es seleccionada para representar a la provincia de Santa Fe, en la ciudad de Rafaela. Allí recibe el espaldarazo de toda la comunidad teatral argentina que es convocada año tras año por el Instituto Nacional del Teatro.

Es tal el impacto que Rubén Orsini produce con sus marionetas que es invitado especialmente por el Instituto para participar de la 2ª edición del Festival Internacional de Teatro de las Tres Fronteras, realizado luego en la ciudad de Puerto Iguazú.

Nada de esto retuvo al errabundo personaje. Volvió a armar sus valijas, cargó sus herramientas de trabajo y partió fuera del país, a España. Fiel a sus convicciones, alguien difícil de tentar con premios y reconocimientos, una especie de Quijote reciclado que sueña con salvar nuevas marionetas del olvido de la basura.



# La moribunda, magia y conmoción

*Junto a su sobrina Mariana y con dirección de Lili Presti, la actriz Olga Corral se presentó en la Fiesta Nacional del Teatro con **La moribunda**, el emblemático texto de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. El grupo Acorralados fue uno de los más destacados en la programación rafaelinea.*

MARIANA BENITEZ / desde Río Negro

En la Casa de la Cultura de General Roca, en Río Negro, todas las aulas se denominan con números excepto una, «el aula de Olga».

Oculto arriba del escenario, el aula que la actriz y directora Olga Corral ocupa desde hace 14 años recibe a niños, jóvenes y adultos y es el espacio de ensayo y creación del grupo Acorralados que, con la obra **La moribunda**, de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, representó a Río Negro en la 19ª Fiesta Nacional del Teatro y en el 2º Festival Internacional de Teatro de las Tres Fronteras.

En medio de los vestuarios colgados, Olga se mueve con la seguridad de estar en su terreno. Y es que desde que eligió el teatro, ésa ha sido una pasión que no puede dejar.

«Empecé teatro en 1977—recuerda Olga—cuando Cristina Blanco vino desde Buenos Aires a instalarse en General Roca. Con ella comencé a cursar un taller y luego conformamos un grupo que se llamó Teatro de la Legua. Cristina fue mi mamá artística, con quien adquirí, mas allá de la formación, una ética frente al trabajo teatral que fue muy importante».

«En esos años hacer teatro era bastante difícil. Me acuerdo que hicimos **Arena que la vida se llevó** de Alberto Adellach, que entonces estaba exiliado en España. En la obra aparecía una casa abandonada y señores con linternas. Cristina, viendo cómo estaba la cuestión política, decidió que esa parte no la hiciéramos. A pesar de eso fue convocada para dar nombres y apellidos de todos nosotros. No me voy a olvidar jamás que cada vez que terminábamos la función, cuando saludábamos, siempre había dos personas detrás del público, paradas. Me llamaba la atención porque después, cuando bajábamos con la gente conocida, de Roca, esas dos personas ya no estaban. Y así siempre, en todas las funciones. Fue algo que me quedó muy marcado», asegura la actriz.

Teatro de la Legua se mantuvo cerca de diez años. Luego una parte del grupo se convirtió en Caras y Caretas. «En ese nuevo grupo—cuenta Olga Corral—mi rol variaba entre la actuación y la dirección. La actuación fue algo elegido, es mi esencia, lo demás vino un poco por demanda de la gente. La dirección y la docencia no fueron planificadas por mí, se dieron y me moldearon.

«Después mi vida siguió. Y el entonces director municipal de Cultura me propuso hacer un taller de verano. Y de ahí surgió el grupo Acorralados, con el que aún sigo trabajando. En esta temporada cumplimos diez años.

«Los mismos alumnos pidieron que el taller siguiera durante el año, el grupo se redujo, empezamos a producir muestras—recuerda Olga—. Hasta que en un momento la Dirección de Cultura nos dijo que ya éramos un grupo independiente y que no podían seguir pagándome las horas cátedra. Les dije: 'Bueno, acá tienen ustedes un grupo que está preparado, que está produciendo, háganlo suyo' y no les interesó. Así quedamos en el aire. De esa situación nació el nombre Acorralados, porque no teníamos lugar dónde ensayar, dónde juntarnos, guardábamos las escenografías en nuestras casas y en un momento alguien dijo, 'estamos acorralados'.

«Después de un tiempo de estar sin espacio, de un lugar al otro, caímos en la Casa de la Cultura—explica—. Desde ese momento trabajamos como grupo independiente utili-

zando el ámbito, como tantos otros grupos de la ciudad que también producen aquí. En el '90 comencé con los talleres. Primero fue un taller para adolescentes y después, también por la demanda de la gente, se sumaron el de niños y el de adultos. Así empieza a crecer otra historia. En este momento funcionan los tres talleres y uno más para quienes buscan perfeccionarse como actores».

## UNA INTÉRPRETE EN CONTINUA FORMACIÓN

Aunque dedicada a la docencia hace más de 14 años, Olga Corral asegura que nunca dejó de estudiar. «Siempre pensé que necesitaba capacitarme y por eso vivo formándome, nunca entendí que la formación un día termina. Tampoco descuido perder mi identidad, dada por el lugar donde trabajo, donde nací, donde vivo: mi historia. Pertenezco a esta comunidad y trato de crear desde ese lugar. Todos mis maestros han sido importantes pero ninguno me ofreció una receta absoluta. Estoy formada en un teatro netamente vivencial, sensorial, el método de las acciones físicas. Y en ningún momento he dicho: 'Me quedo acá'. Ser docente y actriz me obliga, también, a un continuo entrenamiento».

Así han pasado por la carrera de Olga maestros como Salvador Amore, Rubens Correa, Paco Giménez, Rafael Sprengelburg, Mauricio Kartun, Javier Margulis. «Nunca me moví de Roca pero, primero la Asociación Argentina de Actores nos daba una mano posibilitando que alguna gente viniera a darnos cursos y, en este momento, esa labor la continúa el Instituto Nacional del Teatro—asegura—. También el aprendizaje lo he hecho con mis pares de la provincia o de cualquier lugar del país. Con los provincianos nos identificamos en la misma problemática—continúa la directora—. Aquí, como en la mayoría del país, ninguno de los actores vive del teatro, eso se da en raras excepciones. Alguno de nosotros vive de la docencia. En este momento las escuelas privadas contratan docentes para dictar clases de teatro y a la vez muchos de nosotros tenemos nuestros propios talleres de formación. Yo vivo del teatro, de la docencia, pero mucha gente tiene otro trabajo, que no tiene nada que ver con la actuación.

«Los grupos trabajamos desde la autogestión—agrega Olga—. No hay productores, por lo menos en la Patagonia. Nosotros somos nuestros propios productores y, si bien lo hacemos con mucha alegría, también con mucho esfuerzo. En este momento tenemos la ayuda económica del Instituto Nacional del Teatro y eso ha generado muchas más producciones. Se nota en los encuentros de teatro. Sin esa ayuda es muy difícil trabajar porque manejamos tiempos distintos. No podemos estar ensayando todos los días porque tenemos otros trabajos. Siempre buscamos la forma de dedicarle mayor tiempo al teatro pero no se puede. Ésa es nuestra realidad».

Otra característica de los grupos de teatro en los que ha participado Olga es que todos los integrantes cumplen diferentes roles. «Cuando nace Acorralados—cuenta la actriz—yo era la directora. Hasta que en un momento, entre la docencia y la dirección, sentí que me estaba perdiendo como actriz. No es que lo otro no me daba placer—cuando no me da placer la docencia me voy a retirar—pero sentía que la actriz se había perdido y tenía la necesidad de volver a encontrarme con ella».

## DEJAR LA DIRECCIÓN, RECUPERAR A LA ACTRIZ

En 2000 Olga Corral volvió a los escenarios junto con la intérprete Concepción Roca, para presentar **Las visitas**, de Jorge Palant. «Fue una obra con la que trabajamos mucho tiempo y participamos del Encuentro Nacional de Teatro que se hizo en Bariloche».

Pero esa obra cumplió su ciclo y, casi sin quererlo, Olga llegó a **La moribunda**, de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, una obra que le traería muchas satisfacciones. «Durante un verano—cuenta—mi sobrina, Mariana Corral, me dijo que quería trabajar conmigo sobre el escenario. Entonces ahí volví a pensarme como actriz. Desde qué lugar podíamos trabajar las dos.

«Sentí que esta tragedia, o tragicomedia, me servía para descubrir desde dónde puede aparecer mi payasito cuando estoy plantada en un lugar tan trágico como la muerte y frente a la relación de estas dos hermanas. Aquí asoma una cuestión particular: ¿hasta dónde uno lleva ese dolor que te hace volar y llegar a otros lugares? A la vez, ¿cómo te evadís del dolor de la muerte? La obra te impone guiñarle el ojo al dolor, a la muerte», describe Olga.

«Una vez que decidimos hacer este texto lo llamé a Alejandro Urdapilleta y le comenté que éramos un grupo de General Roca, Río Negro, y que dos mujeres queríamos hacer la obra. La libertad que nos dio Alejandro nos animó muchísimo. Él dijo: 'Hagan lo que quieran con mi obra, hagan su creación, permítanse'. Nos dio el permiso de volar hacia donde quisiéramos», cuenta la actriz, todavía emocionada.

«Sentía que tenía, en ese momento, un doble desafío. Primero era un desafío trabajar con mi sobrina y segundo tomar una obra así, tan fuerte, tan referencial para un montón de gente de teatro. Por suerte, por lo menos hasta ahora, hemos tenido buenas críticas. Es a la vez una pieza mágica, siempre tenemos buena recepción. Y además posibilita muchas lecturas, desde las más simples a la más profunda. Con el público se da una aceptación y una comunión muy mágica», cuenta Olga.

Las intérpretes hicieron funciones, en Río Negro, en octubre y noviembre de 2002 y repusieron el espectáculo en 2003. Se presentaron en el Festival Provincial de Teatro y fueron seleccionadas, junto a otros dos grupos, para participar del Festival Regional. Allí volvieron a ganar y así tuvieron la posibilidad de participar en la Fiesta Nacional del Teatro.

«Después—sigue la actriz—fuimos seleccionados por el Instituto Nacional del Teatro para participar del Festival de la Triple Frontera, en Puerto Iguazú, e hicimos funciones en Misiones y en Paraguay. Fue toda una experiencia presentar la obra en Puerto Iguazú, porque hicimos **La moribunda** en una carpa, para mil personas. Entraban niños y familias completas con mate y masitas. Fue muy especial. Pero también aprovechamos a ese público que nunca había visto teatro y sentimos—si bien todo era barullo—que hubo momentos de mucho silencio y de mucha comunión entre ellos y nosotros. Y bueno, entonces vale».

**Diego Ferrero**

## «Una obra teatral es una hipótesis de trabajo»

*Diego Ferrero tiene 33 años y es uno de los exponentes más sólidos de la nueva dramaturgia en la provincia de Santa Fe. En el marco de la Fiesta Nacional del Teatro presentó **Ya entendí**, una experiencia que habla sobre los distintos niveles de comunicación.*

**ROBERTO SCHNEIDER / desde Santa Fe**

La trayectoria de Diego Ferrero está signada por importantes premios como escritor de relatos y poesía. Fue también coguionista y codirector del videometraje **Caras ocultas** y guionista y codirector del cortometraje titulado **Las ruinas circulares**, una versión libre sobre el cuento homónimo de Jorge Luis Borges.

En 2002 debutó como autor y director con el monólogo **Menena**, perteneciente al espectáculo **Silvit rompió bolsa** estrenado en el Centro Cultural La Máscara, de Rafaela, donde también dirigió el monólogo **La Mamani**, de Alejandro Urdapilleta, y en 2003 escribió y dirigió la obra **Ya entendí**, estrenada también en La Máscara. Con esta propuesta se presentó en la Muestra Paralela de la última Fiesta Nacional del Teatro y despertó el interés de los críticos nacionales que cubrieron el acontecimiento.

A Diego le gusta decir que escribe teatro desde hace bastante tiempo. Comenzó haciendo pequeñas escenas de diálogos, algunos de los cuales devinieron en cuentos y otros pasaron a formar parte de obras de teatro.

«Hace un tiempo —recuerda—, en una nota que le hicieron a Griselda Gambaro, ella decía que la obra de teatro es en realidad una hipótesis de trabajo. Me pareció una definición perfecta, porque además da cuenta que la obra escrita no es la culminación del proceso sino sólo un proyecto. Cimientos sobre los cuales comienza otro trabajo de reescritura espacial. Esto debe ser lo que me movilizó a incursionar en la dirección. Claro que siendo autodidacta y sin haber tenido experiencia como actor esto no resultó (ni resulta) nada fácil.

«Hay un lenguaje y un sentido escénico al cual no siempre es sencillo acceder sin el aporte de las herramientas de la actuación que te habilita para manejar ciertos mecanismos. Pero las pocas experiencias que tuve fueron bastante bien recibidas por el público y la crítica. Pienso que seguir haciendo e incursionando en terrenos no transitados con anterioridad, en vez de excusarse o repetir fórmulas seguras, es la única manera de aprender y permitirse crecer. Sería tonto no reconocer que me falta mucho por aprender. Y la única forma que tengo es hacerlo entre quienes me dejan compartir sus conocimientos. Por eso agradezco a los que me ayudan en ese proceso sin convertirlo en una competencia egocéntrica y ridícula».

### LA SILLA DEL DRAMATURGO

Su primera experiencia en la dirección fue en el espectáculo **Silvit rompió bolsa**, un unipersonal interpretado por Silvit Simondi, compuesto por cinco monólogos, en el cual tuvo a su cargo la dirección de **La Mamani**, el texto de Alejandro Urdapilleta y la autoría y dirección de **Menena**, escrito especialmente para el espectáculo que intentaba mantenerse dentro de los parámetros del universo esperpéntico de Urdapilleta. El espectáculo, presentado bajo el formato de café concert, resultó un verdadero éxito y, de las obras locales, el que mayor cantidad de funciones ha tenido. Fue estrenado en 2002 y todavía sigue presentándose semanalmente en Rosario.

Pero la primera obra en la que asumió por completo los roles de autor y director fue estrenada el año pasado: **Ya entendí**. Fue «todo un desafío dejar la silla de dramaturgo donde se bosqueja a los personajes haciéndoles vivir, sentir y hacer lo que uno quiera para ocupar la silla de director donde debía enfrentarme con actores y juntos intentar corporizar esos textos —explica el creador—. Indudablemente se trató de un proceso sumamente enriquecedor —agrega Diego Ferrero—. Sobre todo teniendo en cuenta que los protagonistas de la obra fueron convocados para este proyecto y pertenecen a grupos establecidos en la ciudad con formaciones disímiles. No sé en el futuro, pero esta metodología de trabajo (convocar a actores para un proyecto determinado) me parece mucho más valiosa que establecerse con un grupo fijo. Es muy interesante trabajar con distinta gente y supongo que para los actores también debe ser bueno trabajar con distintos directores».

En lo personal, además, le posibilitó incursionar en otras disciplinas impensadas como



ser la producción, prensa e incluso escribir una canción. «Durante los meses de ensayo la obra sufrió varias transformaciones, además el discurso fragmentario, absurdo y esquizofrénico permitía una serie de juegos e improvisaciones que nos permitieron continuar modificando la puesta hasta las últimas funciones».

### COMUNICACIÓN INTERPERSONAL

El tema de las relaciones interpersonales preocupa al joven dramaturgo y es lo que primero se advierte en su producción. Tanto **Ya entendí** como **Navidad Ilegó** (de próximo estreno también en Rafaela) y «algunas otras obras que tengo escritas abordan desde distintas aristas el tema de la comunicación interpersonal en diferentes tipos de relaciones: laborales, de pareja o de amistad. En **Ya entendí** lo que buscamos fue dejar al descubierto esa fractura que aparece más de una vez en la vida de todos los días, entre lo que se quiere decir y lo dicho. Entre la necesidad de comunicarse y la imposibilidad de hacerlo a través de un uso exacerbado del lenguaje. Eso me pareció muy interesante: que el uso del lenguaje (los diálogos cortos, llenos de latiguillos y frases hechas) se convirtieran, precisamente, en el motivo de la incomunicación».

También estaba presente ese tótem sagrado de la posmodernidad a la cual los personajes reiteradamente le echaban la culpa de todo lo malo que les pasaba en sus vidas. Las interpretaciones transmitían cierta crueldad y estaban cargadas de una angustia que subyacía bajo la permeabilidad de un lenguaje absurdo. «El humor, que ya de por sí es pesimista por propia definición —comenta el autor y director— permitió ser el motor para poner a funcionar estas ideas. La gestualidad quebrada y también la parodia sobre los gestos socializados aportaron lo suyo al esquema de fragmentos que se entrelazaban sin importar demasiado la existencia de una historia lineal que los atravesara. El trabajo con los actores partió de permitirnos jugar en distintos registros para ver cuál se adecuaba más a la obra. Empezamos en un tono caricaturesco y de a poco fuimos ajustando hasta equilibrarnos en una ilusoria sensación realista que potenciaba el sentido final a transmitir».

### UNA COMEDIA NEGRA

Actualmente Diego Ferrero está abocado a la puesta en escena de una obra también de su autoría: **Navidad Ilegó**. El elenco convocado para la ocasión está formado por Gustavo Poggi, Betiana Boero y Fabiana Miguel. En el proyecto también colaboran Belén Calcabrini, «una coreógrafa con la cual nos entendemos muy bien y sin duda es la mejor representante de ese arte en la ciudad, y Nico Sara, un joven y talentosísimo músico. (...) Pienso que la dramaturgia de este nuevo trabajo tiene una estructura un tanto más convencional que la anterior —comenta Ferrero—, y está enmarcada en lo que se podría definir dentro de los cánones de la comedia negra. El proceso con los actores también resultó ser muy diferente del llevado a cabo en **Ya entendí**. Ahora la idea es minimizar la gestualidad y los movimientos, planteándolo desde un comienzo al estilo de las comedias televisivas tradicionales para luego ir incorporando elementos del absurdo, la parodia y el humor negro hasta converger en un clímax completamente bizarro. (...) Otra de las características que me resultaron atractivas del proyecto y además un verdadero desafío, es que la puesta requiere del uso de muñecos y efectos especiales. Algo que lógicamente no estamos acostumbrados a ver en Rafaela, ni mucho menos a trabajar con ellos. Así que estamos en plena etapa de pruebas y búsqueda, ya que lamentablemente no sólo tiene que resultar interesante en el terreno visual sino en lo económico. También en esta obra quise hacer hincapié en el manejo del aspecto sonoro con el uso de varias voces en off que interactúan con los personajes, clisés musicales televisivos y música incidental que intenta reforzar y también crear un nivel de lenguaje simbólico que permita transitar otros caminos semánticos».



SUSANA BERNARDI

## «LA HISTORIA ESCRIBE EN NUESTROS CUERPOS»

*«Gurka, frío como el agua...seco», de Vicente Zito Lema, es la última obra que llevó a escena Susana Bernardi. Una correntina de tierra adentro, que desde la localidad de Monte Caseros plasmó cierta necesidad de algunos sobrevivientes de Malvinas. Ser escuchados. Lo tomó a «Miguel», como portavoz. El volvió de las islas. Aunque vivo, sólo volvió por pedazos. Fragmentado, como otros tantos.*

*La conductora del Grupo Raíces, fuertemente ligada a una conciencia ideológica, define su compromiso teatral con todo aquello que esté vinculado a lo político.*

MARCELO PADELIN / desde Corrientes

### - ¿Por qué Gurka?

- Para mostrar lo que la Patria hace con sus hijos. ¿Cuánto más vamos a seguir negando Malvinas? ¿Cuántas muertes más se necesitan? ¿Cómo decirlo desde el escenario? Y Miguel nos da la respuesta. En el texto está escrito: «Ése soy yo» haciendo uso del derecho más sagrado en el ser humano, su identidad nos está pidiendo que no se lo meta en el montón y se pierda la resonancia del dolor original. No soy uno más de los ex combatientes, Soy Miguel, y quiero que mi voz sea escuchada. Aquí, yo, también es «el otro». Gurka se iniciaba así, desde una actitud demandante, desde una soledad. Otro dato que teníamos: Miguel hizo talleres de escritura con Vicente Zito Lema en el Borda, trabajó en La Colifata. Nos estaba diciendo que él necesitaba que su voz sea escuchada, y bendito sea, nosotros podíamos multiplicar esa voz. Éste sería nuestro compromiso, responsabilidad, dolor y alegría.

### -¿Qué buscas rescatar hoy con el tema Malvinas?

- Mostrar la vida que se oculta tras los muros de un psiquiátrico, la belleza de la voz escuchada. La flor de un loco que lucha contra la desmemoria y el olvido. No la flor que se lleva a los cementerios, donde los muertos descansan en paz, porque en nuestro país muchos muertos todavía esperan la paz que sólo puede traer la justicia. También apunté: esta obra no hace una división tajante entre ricos y pobres, entre un sistema de poder perverso y la gente buena. Nos está diciendo que gurkas somos todos: padres, médicos, militares, celadores, policías, todos; los que, por insensibilidad, por falta de respeto a la vida, por olvido, por corrupción, por injusticia... por lo que fuera... mandamos gente a la muerte. Y después olvidamos.

### -¿Cómo entienden los actores ese tema, ya que ellos son muy jóvenes y no mamaron esa época?

- Es verdad que los actores no vivieron esa época; pero esa historia está viva en nuestra comunidad, convivimos con personas que fueron a Malvinas, vemos las cicatrices que quedaron, los escuchamos; son nuestros vecinos, amigos, familiares. Creo que si bien ellos no transitaron esa época, pudieron probar que la historia escribe en nuestros cuerpos.

### -¿Monte Caseros es el escenario natural y vivencial de tu obra?

- Sabemos que lo trágico de esa guerra no se enterró en las nieves del sur. Aquí en esta ciudad la acarreamos en recuerdos, vivencias, suicidios, desequilibrios físicos y psicológicos. Los actores de Raíces saben que somos el producto de una historia. Y metiendo sus cuerpos descubrieron, al Cristo que hay en Miguel, y también claramente, que si Cristo murió y fue condenado a la cruz, fue por rebelde y lo terrible de nuestro imaginario colectivo, una figura de adoración de aquel que ha sido condenado a muerte. Y si tanta muerte -30 mil desaparecidos, los de las islas- fue para salvarnos. ¿Salvarnos de qué?

### -¿Cómo podrías describir el trabajo que hacés habitualmente con el grupo?

- Pensamos nuestro trabajo como suma de experiencias, de asimilaciones, de acumulación de herramientas adquiridas durante estos 20 años de Raíces. Mucho material de lectura e investigación Artaud, Brook, Craig, Barba, etcétera, para confrontar humildemente con lo que hacemos. Además, ir acumulando en el sensible del actor, desde el análisis de material sobre el tema: textos, películas, imágenes, canciones sobre esta guerra y otras. O sea, buscar, indagar, experimentar. Trabajamos tres niveles: entrenamiento general del

actor; entrenamiento aplicado específicamente a este texto y dramaturgia general del espectáculo. Nuestro accionar es aprendizaje desde lo grupal, desde la tensión dialéctica. Buscamos coreografía como un bailarín y partitura como un músico, que al iniciarse es un trabajo externo, casi frío, caótico, que se va a ir cargando. Ya ese cuerpo va a encontrar la emoción verdadera, cuando la palabra caiga en el alma del actor. Desde su subjetividad. Descomponer un movimiento, observar improvisación de actores y sobre ella—alteración, repetición, exageración, condensación, implosión, explosión— el detalle, el gesto verdadero, la búsqueda de sentidos que no están en el texto, sino en un cuerpo en verbo, que se sostiene desde su propia memoria, verbos enraizados desde el nacimiento, cargados ya de sensaciones, percepciones, afectos, imágenes, y que no intentan representar.

Entrenados en la concentración de energía y su control, en el deseo, en la conciencia de sus posibilidades, en el presente del actor, de su cuerpo en el hiperespacio, aceptando nuevas leyes de la física, de la corporeidad—ejes, simetrías, movilizaciones, resonancias, vibraciones, visión— en el ritmo de la respiración para alcanzar la justa solución de continuidad, vigilante de estos traspasos, de la emoción-sentimiento a la forma, el tiempo de la escucha en la espera, sinceridad y entrega en ritmo, el diálogo.

### - Fueron varias las obras que pusiste en escena y que estuvieron impregnadas por la poética de Zito Lema. ¿Hay como un encanto, verdad?

- No creo que con palabras pueda manifestar el respeto por un maestro como Vicente Zito Lema. Quizás por su rigor, su coherencia. Es con el autor con el que más trabajo por que, siempre lo digo, me permite rozar la belleza. Aunque ésta sea dura y cruel, pero tiene en esencia verdad ¡en esta época de tanta mentira y caretaje!

Porque sigue pensando que es posible la redención de los que más sufren y la pone delante de nuestras narices con poesía. La estética de Vicente es ética. Y así te marca el camino de «una creación apasionada». Sus obras dejan espacio para el vuelo de actores y directores. El lenguaje de sus textos es brutal, brillante; por momentos tosco, pasa de realista a filosófico y de allí a lo exquisito de sus imágenes y el actor tiene que hamacarse, sin tener de dónde agarrarse. Un lenguaje que sólo pertenece al espacio-tiempo de esa obra. El espacio de la belleza pero también el tiempo del horror y la violencia. Este tiempo grosero que nos toca vivir.

¿Y esto cómo se hace?, decimos, pero sabemos que nos va a permitir realismo y teatralidad, ritualidad, locura y multiplicación de voces, rozando el grotesco, también; sin identificaciones, jugándose hasta morir en el escenario para encontrar al hombre que es Miguel, en el caso de Gurka.

### -¿Cómo ves al teatro de la región? ¿Cómo se nutre? ¿Es sólo forma? ¿Es sólo ideología?

- Entiendo a la región como hombres y mujeres modelando la naturaleza y dejándose modelar por ella. Y entonces algo retumba en nosotros, como acto vital y nos lleva a pronunciar la palabra propia, por ecos, por silencios, por voces re-conocidas o por las que no quisiéramos más escuchar o las que un día deseáramos escuchar. Encontrar este discurso, que hable de nosotros y por nosotros, desde este lugar donde uno se planta para contar su mundo, buscando transmitirlo desde el signo artístico, expresando la realidad, pero registrándola desde nuestro espacio de creación, hacia la comunicación con el público. Creo que estamos en esa búsqueda permanente ya desde hace un tiempo atrás.



Los grupos más antiguos y las generaciones nuevas, siempre en una constante búsqueda. Quizás con lenguajes diferentes entre viejos hacedores y los nuevos. Pero está bien y es entendible porque pertenecemos a generaciones distintas.

Quizás yo busco un compromiso con una lectura más política, pertenezco a los 70. Los más jóvenes tienen que ver más con el compromiso estético; y esto sin valoración de bien o mal, simplemente como esencias de nuestros trabajos.

Aunque podríamos discutir que todo teatro es político, yo me puedo identificar con el discurso de Zito Lema y creo que la nueva generación está buscando su propio discurso. Y a pesar de esto, esa búsqueda, está en todos. Ya no pasa sólo por el tema de la identidad sino por el de la diversidad cultural. También creo que en ambas hay una conciencia clara sobre el entrenamiento del actor, sobre una forma diferente de escribir en el escenario con sus cuerpos y en sus cuerpos. Por intensidades distintas, por el uso de los elementos, por climas y por que estamos dispuestos a perdernos, por lo menos lo siento así, pero no a resignar la experimentación y la búsqueda de un lenguaje de este tiempo y este espacio. Lo buscamos, desde técnicas de actor, de dramaturgia e investigación —poética antropológica en mi caso—. Creo que ambas generaciones sabemos que hay una herencia que nos marca genéticamente y nos hace ser lo que somos; por eso en las dos, está clara la búsqueda de una estética que hable de nosotros. A lo mejor hoy estamos balbuceando detrás de nuestros discursos, pero existe la conciencia de que estamos buscando y ése es nuestro compromiso con la región en la que vivimos y la que nos vive.

#### **-Estás muy comprometida con el trabajo social desde el teatro. ¿Para quienes?**

- Por pertenecer a los 70, sigo teniendo sueños de transformación de la sociedad, aunque ya tengamos demasiado claro que en la naturaleza del hombre puede anidar un asesino, un torturador, un genocida. Pienso en tantos seres que se están formando, niños y jóvenes, que merecen oportunidades.

Siento al teatro como un lugar de resistencia. Hay lazos sociales que fueron rotos, es verdad. Pero creo que algunos nacemos con heridas que sólo la belleza puede curar; y necesitamos una obra de teatro, una canción, un poema. Y no tiene que ver con clases sociales, ni edades, ni religiones.

#### **UN ESPACIO, UN COBIJO**

##### **-¿Qué es *La Dominga*?**

- Es un proyecto que venimos desarrollando desde hace varios años. Los domingos, en la plaza central de Monte Caseros programamos actividades para niños y adolescentes, donde el Teatro es en realidad una excusa, un pretexto como para vivenciar desde lo espiritual, una aproximación más profunda entre aquellos que por una o otra razón no estamos contenidos dentro del sistema imperante.

Por eso *La Dominga* y por eso los talleres para niños y jóvenes en nuestra sala.

##### **-¿Tu formación tiene que ver con viejos patrones o está más ligada a la investigación?**

- Empecé a hacer teatro vocacional en una comunidad de 20 mil habitantes y aquí sigo. En un viaje a Cuba —hace mucho tiempo— conocí en un taller al pedagogo Jean Marie Binoche, y supe que en su forma de trabajo estaba lo que buscaba. La preparación física e intelectual que permite encontrar la fuente del movimiento para provocar un juego dramático sonoro, luminoso y claro.

Binoche me hace observar, desde la óptica de una sociedad consumista y globalizada, que considera el cuerpo como un producto más, pero que en definitiva, se trata de un cuerpo atrofiado; entonces me coloca en un entrenamiento que consiste en la búsqueda de un cuerpo poético. Cómo despojarse del cuerpo social, de las máscaras, y dar otra posibilidad al actor: ser escultor, poeta, pintor con su propio cuerpo. En el control de lo «que no debe hacer» encuentra la libertad de ser otro, sin psicologismo, templando el cuerpo en una tensión que no es muscular sino dramática.

Fortaleza y ductilidad, propone Binoche, frente a lenguajes que tratan de diseminar el cuerpo del hombre, y así perseguir una suerte de ecología del actor, secreta y a la vez activa, un lugar que habita y a la vez lo habita, salva-guardar el espacio en nombre del gesto, de la escritura del cuerpo. Actuar es habitar espacios contra la muerte, contra el

olvido. Y fundamentalmente, actitud ante el trabajo: humildad, sinceridad absoluta, deseo y diseño; el actor como portador de símbolos para evitar así, las falsas rutas, el parloteo del desencuentro comunicativo, el gesto perdido en el vacío donde el cuerpo se adentra en un mundo insustancial.

A partir de Binoche empezó mi propia búsqueda. Primero, casi, imitándolo y luego aprendiendo a conectarme con las energías de cada actor. Con él también aprendí que el actor es el centro del escenario. Con los actores perseguimos una obra que sea como una gran danza, una danza profunda en el escenario. Que en la mente del espectador queden líneas que se muevan como un remolino que se detiene y vuelve a empezar; líneas que se fugan, líneas que mueren y dan nacimiento a otras... líneas, fugas, vuelos. De eso se trata.

##### **- ¿Qué es lo que todavía no pudiste decir desde el teatro?**

- ¿Lo que no pude decir todavía? Uy, quisiera otra vida. Ésta, está llena de cosas que uno mira y quisiera atrapar y llevar al escenario. Desde los temas pendientes: el lugar de la mujer en esta sociedad, todo esto tan evolucionado, tan liberado, que supimos conseguir, pero seguimos con los vínculos afectivos de nuestras abuelas, por responsabilidad con hijos, familias, nietos. Mi abuela crió sus hijos, sus sobrinos cocinándoles en una gran olla negra, yo heredé su olla, sólo que corro de la olla a la computadora. ¿Avanzamos, no? Éste sería un tema pendiente.

##### **- ¿Qué tienen por decir todavía tus actores?**

- Siempre les dije a los actores de mi grupo, lo que a mí me dijo Binoche: «El teatro no es para débiles».

Tienen disciplina, una historia de raíces que heredaron y un futuro que les pertenece. Ellos entienden que es vital no perder tiempo. Están a cargo de talleres, de la coordinación de la sala, trabajan con los chicos de los barrios, investigan para el proyecto, que por medio del INT, hacemos este año con Zito Lema sobre cinco personas de Monte Caseros, que desaparecieron durante la dictadura. El año pasado tuvieron, también por medio del INT, asistencias técnicas de Roberto Vega y de Lorenzo Quinteros. También ellos tienen todo para decir, para investigar y seguir estudiando. Ojalá en una comunidad chica como es ésta, el futuro de ellos sea en dignidad y reconocimiento por el trabajo que hacen. Creo que las comunidades tendrían que cuidar un poco más a sus actores, a sus músicos, a sus escritores, sobre todo si son jóvenes, ya tenemos una generación desaparecida, si de verdad nos sirve la historia, por que eso significaría además que aprendimos a respetar la vida.

##### **-¿Estás abordando algo nuevo?**

- Una obra en la que la nueva generación del grupo busca encontrar su discurso, voy a dirigirla. Y es un desafío. Esta vez el discurso será de ellos.

Hay otro proyecto con Zito Lema. Estamos investigando mucho, ya que hace bastante nos propusimos encontrar una estética que nos represente.

##### **- Hubieron varios viajes en estos últimos meses con Gurka. ¿Cómo fue la recepción en otros países?**

- Después del Regional de Teatro realizado en la ciudad de Resistencia vino una época de mucho movimiento y por lo tanto de conocimiento. Creo que toda la experiencia de viajes por Bolivia, Perú, Chile, Paraguay nos fortaleció como grupo y nos enfrentó a una realidad latinoamericana que seguramente capitalizaremos en los próximos trabajos.

Este tiempo de viajes nos confrontó con públicos, espacios, rostros y paisajes diferentes, pero el ser humano y su sensibilidad ahí, expectante. En Perú, presentamos **Gurka** en un encuentro de teatro popular, al aire libre, en lo alto de un cerro, en Comas, no había sido pensada para ese espacio, pero funcionó ¡un público maravilloso! ¿Y por qué? Porque más allá de un chico que fue a Malvinas vieron un abandono que es absolutamente latinoamericano: la falta de dignidad en el trato con los más débiles, sean locos o pobres, niños o ancianos. Vieron la desaparición de los cuerpos, reconocieron el miedo, las voces y tantas muertes.

Entonces aunque el camino del aprendizaje está lleno de crisis, hay una convicción: la búsqueda de un discurso que hable de nosotros.

# Fernando Aragón

## Un ingeniero de la dirección

FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DIARIO RIO NEGRO

*La provincia de Neuquén estuvo representada en la Fiesta Nacional del Teatro por la producción **Beber sal** del grupo Humo Negro, de San Martín de los Andes. En esta oportunidad fue dirigido por Fernando Aragón, uno de los más destacados creadores teatrales de la región. En esta producción, Aragón habla de su historia como creador y de su relación con el mundo patagónico.*

SEBASTIÁN BUSADER / desde Neuquén

Sus primeros pasos en las tablas los dio en años de juventud, siendo parte de un grupo que en Neuquén se transformó, con el correr de las décadas, en una especie de leyenda. El Teatro del Bajo germinó en las postrimerías de la última dictadura militar, con los resabios de la censura dando vueltas casi impune en el inconsciente colectivo y los desgarradores recuerdos acerca de las desapariciones y amenazas a muchos artistas neuquinos, que fueron amordazados durante largos años.

Hoy Fernando Aragón es uno de los directores y dramaturgos con mayor renombre en el espectro teatral de la Patagonia. Artista prolífico y versátil, constante experimentador, este hombre, nacido en Capital Federal hace 44 años, dirige el grupo Hotel Patagonia y se encuentra en las puertas de otro desafío: montar la producción **Café Patagonia** —basada en la obra **Lo mismo que el café**, del rosarino Rody Bertold- y poner en funcionamiento un nuevo centro cultural en la capital neuquina, al que bautizaron La Curtiembre. Un lugar del que se espera mucho, que entusiasma por el simple hecho de ser un flamante espacio para desarrollar diferentes manifestaciones artísticas.

Por la sangre de Aragón —pavada de apellido— bulle con furia la vida que se genera sobre el escenario. Y su pasión por esta actividad es tan grande que, a pesar de las diferencias económicas, se decidió por la dirección teatral y dejó archivada su profesión universitaria. Se recibió hace doce años de ingeniero industrial, pero apenas ejerció un par de veces, cuando el nacimiento de sus dos hijas le dejó los bolsillos esqueléticos y no tuvo otra salida.

**-¿Cómo comienza su camino en el ámbito teatral?**

—En el '79 comencé mis estudios con Alicia Fernández Rego, luego continué en Buenos Aires con los profesores Ariadni Mabarakis y Omar Pacheco. En el 81 regresé a Neuquén, y un año después fundamos Teatro del Bajo. Allí está la génesis de todo.

**-¿Qué significación tuvo ese grupo en la región?**

—Sólo existían el Teatro del Bajo y el Lope de Vega. Creo que la fundación de esa agrupación se convirtió en un acto desafiante, en los últimos momentos del proceso. Un nucleamiento de gente muy importante y talentosa. Hoy varios se mantienen en actividad.

**-¿Pero además se creó una cooperativa de trabajo?**

—Sí, eso fue fundamental. La conformación de una cooperativa de trabajo artístico que se llamaba El establo limitada, que fue la segunda del país en su tipo. Se podría decir que fuimos precursores desde varios puntos de vista: en lo artístico, lo social, lo cultural.

**-¿Por qué se le iluminan los ojos cuando habla de esa época?**

—Fue una etapa de formación y producción muy intensa. En ella participé mucho como actor, aunque hice algunas experiencias en el campo de la dirección. Este grupo se disolvió en el '87, debido a que el predio que ocupábamos era alquilado y los propietarios lo reclamaban. Y aunque fue una época esplendorosa, hay que decir que teníamos mucho desgaste para mantener la estructura. El cierre fue una larga agonía. Las muestras de afecto que nos hizo llegar la comunidad de Neuquén fueron algo increíble, quizá impensado en nuestra era.

### ENTRE LA DICTADURA Y LA DEMOCRACIA

Fernando Aragón cuenta que por los tiempos que corrían, fue muy complicado trabajar en este grupo teatral. Primero porque la dictadura tenía dormidas muchas de las actividades artísticas en el país —Neuquén no era para nada la excepción—, y el común de la gente caminaba con los ojos cerrados y el miedo crispándole los nervios. Claro, por eso y muchas otras cosas, Teatro del Bajo quedó, fue un estigma que marcó su vida profesional para siempre.

Sin lugar a dudas esta agrupación fue el laboratorio científico donde se crió este ser que en muchos, hoy, despierta admiración. Un hombre enamorado de su actividad, de esos que bajan los párpados y pierden las retinas vaya a saber dónde, cuando se le hace alguna pregunta sobre teatro.

**-¿Era muy difícil estar sobre el escenario en esa época?**

—Nuestro grupo surgió a finales de la dictadura, no nos tocó la etapa más sórdida. Pero sí, teníamos que andar con cuidado. Neuquén tuvo muchos casos de desapariciones y amenazas en el ámbito cultural. La nuestra era una actitud de prepotencia, de querer convivir con la democracia nuevamente. Por eso en algunos momentos fuimos vistos con simpatía, y en otros como gente que preocupaba. Pero siempre tuvimos esa necesidad de descapotar el cielo e irrumpir con todas estas cuestiones que habían sido tan cercenadas anteriormente.

**-Y con la llegada de la ansiada democracia...**

—Fueron muchas cosas, muchísimas. Costó abrirle la cabeza a la gente, intentar, colaborar para que el miedo dejara de existir. Fue un trabajo arduo, pero sincero. Luego con la democracia nuestro espacio se transformó en un lugar de ebullición. Realizábamos entre dos y tres producciones anuales, con diferentes grupos operativos. Era una tarea cuesta arriba pero a la vez sumamente energizante y gratificadora.

—Cuando el Teatro del Bajo cerró sus puertas y quedaron detrás de ellas miles de lágrimas, sentimientos desgarradores que se inmortalizaron en ese lugar, Fernando creó en

el '87 el grupo Después de todo, que compartía con Cecilia Arcucci y Marcela Cánepa y con el que puso por primera vez en escena **Estamos empezando**.

En paralelo con el avance de la maquinaria cronológica, su renombre comenzó a hacer más ruido. Cuatro años después obtuvo el subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas para la producción de la ópera de calle **Albatri** —versión de la obra homónima del grupo italiano Tascabile di Bergamo, con el que «tuve mucho contacto», aclara—, que terminó siendo la pieza más destacada de la agrupación, y se mantuvo en la palestra hasta hace «dos o tres años». **Albatri** convocaba cientos de personas por función. Un hecho que en la actualidad parece bastante utópico.

**-¿Cuál fue la misión de Después de todo?**

—Creo que los tres nos propusimos continuar con el trabajo de investigación y producción que habíamos iniciado en el del Bajo. No nos limitamos sólo al típico teatro de cámara, sino que encaramos diferentes aspectos, como el teatro calle, el café concert, obras infantiles, y continuamos con las labores de investigación y formación.

**-Este grupo también quedó marcado en la sociedad neuquina.**

—No sé si tuvo una amplia repercusión, pero sí nos marcó mucho. Sobre todo en la impronta, en la idea de la multidisciplinariedad. Lo que sucede es que además de ser *teatros* lo que buscamos fue construir nexos con las diferentes ramas artísticas, trabajar con ellas, integrar gente, elaborar y plasmar algún tipo de lenguaje expresivo característico que nos identificara. Generar producciones con otros grupos o artistas independientes.

**-¿Siempre dentro de la faz independiente del arte?**

—En esa faz de supervivencia. Lo que pasa es que siempre me interesó, como una misión, integrar diferentes artistas y disciplinas, trabajar con ellos. Aunarlos. Lo que pasa es que hay gente que me marcó, como los directores Víctor Mayol y Salvador Amore. Siempre entendí el fenómeno teatral como investigación y búsqueda. Son factores determinantes.

### EL DIRECTOR

Decenas de obras pasaron por sus manos de director desde que por primera vez ocupó este rol, con **Nunca Hollywood**, estrenada en 1987 en el Taller del Histrión, de Buenos Aires.

Antes, con Mayol se había subido a la codirección de la obra **La casa de Bernarda Alba**. Ya no habría vuelta atrás. Continuó actuando por un tiempo más, pero se dio cuenta de que su función estaba en la oscuridad del teatro y la luminosidad de su ingenio. Vinieron concursos, festivales nacionales, menciones, y diferentes premios y distinciones.



Escenas de «Beber sal»



**-¿Qué cree usted que lo diferencia de los demás directores? ¿Cuál es la marca registrada de su trabajo?**

-Eso es muy subjetivo. Creo que me distingue esta particularidad de tener siempre como cuestión básica el trabajo entre diferentes artistas. Me gusta volver al concepto del teatro original, que era interdisciplinario aún sin saberlo. Conservar el carácter gregario, su naturaleza misma. Esa conjunción y comunicación entre los actores y los que participan de la ceremonia, el público. Buscar permanentemente las fronteras de este lenguaje teatral. Siempre mantuve cierta ductilidad a participar de experiencias enriquecedoras.

**-¿Se siente un profesional conocido?**

-En la región imagino que sí. Me considero un profesional del tema, pero a nivel nacional no soy reconocido, soy apenas un trabajador más.

**-¿Se puede vivir del teatro independiente en Neuquén, o en realidad es casi imposible?**

-Claro que se vive del teatro, por lo menos trato de hacerlo. Fijáte que soy ingeniero industrial hace doce años y trato de no ejercer la profesión. Lo he hecho sólo en la medida en que he necesitado para vivir, como cuando nacieron mis dos hijas. Según lo que dicen mis colegas, ser ingeniero es más redituable (ríe a carcajadas), pero bueno, es una decisión de vida.

### TRABAJAR EN EL SUR

Fernando Aragón es un defensor a ultranza del arte que se genera en la Patagonia. Alguna vez fue funcionario público y no tiene pelos en la lengua para afirmar que los entes oficiales «municipales y provinciales no se preocupan por defender las manifestaciones emanadas de los artistas locales y regionales». Hoy hace algo de docencia, dirige y es jurado calificador de proyectos del Instituto Nacional del Teatro. Por esta actividad conoció al dedillo la realidad artística de la Patagonia. Por eso es una voz autorizada.

**-¿Cómo está el nivel actoral neuquino con respecto a las otras provincias?**

-En cuanto a calidad es bueno. Neuquén tiene un lugar muy importante en la Patagonia en este sentido. Y a nivel nacional no hay nada que envidiar en calidad a los espectáculos de otras regiones. Pero los problemas con los que nos encontramos no pasan por la producción sino por la circulación de las obras de teatro. Geopolíticamente es muy difícil poder lidiar con los costos de rutas largas. La labor del Instituto Nacional del Teatro ha influenciado positivamente en los últimos seis años. Esto ha favorecido mucho, pero siempre termina faltando algo. Todo parece poco en función de las largas distancias y la baja densidad poblacional de la Patagonia.

**-¿Qué pasó con el actor, se le terminó el amor por la actuación?**

-Hace más de diez años que no actuó. Me gusta participar en la construcción del hecho creativo desde la dirección. Ésa es mi principal veta, y para lo que me llaman.

### UN CAFÉ, SEIS HISTORIAS

La nueva producción de Fernando Aragón, cuya dirección comparte con otro neuquino, Jorge Onofri, se denomina **Café Patagonia** y se estrenó el pasado 23 de julio.

«Es un espectáculo teatral performativo —define Aragón—, basado en **Lo mismo que el café**, una idea original de Rody Bertol que se estrenó en el Centro Experimental Rosario Imagina. El trabajo se desarrolla en un café y en él se exponen seis historias simultáneas que mezclan muchas cosas, como amores triangulares, con algo de policíaco, el absurdo y el realismo. Los espectadores se encuentran con jugosas confesiones de seres que los incluyen en la trama de su recorrido y los transforman en parte de la espera e intriga».

**-¿Y qué la hace distinta a las demás?**

-**Café Patagonia** trasciende lo teatral para transformar al espectador en *voyeur* y guionista. Además es el espectáculo que inaugura una nueva sala, La Curtiembre. Éste es un nuevo espacio que, como caja de resonancia de la actividad cultural patagónica, dará un lugar a las propuestas innovadoras y a la promoción de artistas de la región. Un hecho que se sumará a los festejos por los cien años de Neuquén capital (que se conmemorará el 12 de septiembre).

La modestia la gana la pulseada a todas las otras facetas de su personalidad. Una nueva faceta que hay que conocer

**-¿Por qué cree que surgió este interés por la dirección?**

-Creo que aparecí dirigiendo a veces por cierta orfandad reinante. Ya en el mismo Teatro del Bajo teníamos que contratar directores de afuera porque acá no había. Llegó un momento en el que fue necesario poner el cuerpo. La estética de la orfandad es la que más me define. Creo que hay una gran carencia de directores. En general esto sucede debido a que al teatrista le gusta actuar, y existe cierta complejidad en el abordaje de la teatralidad contemporánea, en su modo de realización, función y competencia (una palabra que no me agrada).

El director-dramaturgo estuvo varias veces fuera del país. Y recuerda que en el 89 y 90 viajó a Suecia, donde se hizo cargo del timón de dos espectáculos que encarnaba el grupo El grillo, de Estocolmo. En las tierras nórdicas escribió y dirigió **Sueños de palabritas**, espectáculo infantil basado en los Derechos del niño. Y también se hizo cargo de la dirección y puesta en escena de **El umbral**, del autor Paco Uriz. Claro, siempre pensó en volver «Retorné al país cuando me gané el subsidio de la fundación Antorchas», aclara con el rostro perdido en los recuerdos.

**-¿Nunca se arrepintió de haber regresado?**

-No, claro que no. Me considero una especie de elegido, pero no desde el talento sino porque logré desarrollarme en lo que quería y pude trabajar con los artistas que deseaba, sobre todo con aquellos que viven en la Patagonia.

Dice que tuvo una formación artística «bastante ecléctica y no académica», sobre todo si hablamos de que jamás pisó una escuela de arte para ser parte del alumnado. Sí fue formado por diferentes maestros, como Mayol, Amore y en la contemporaneidad influenciado por Daniel Veronese.

«En general esta actitud interdisciplinaria que me aborda tiene que ver con que los grandes aportes del teatro con-



temporáneo vienen de otras ramas disímiles o anexas como la plástica, la música y la arquitectura. Creo que debe ser por eso que siempre tuve una actitud de amplitud».

**-¿Desde dónde logró el mayor apoyo para continuar, para no revivir al ingeniero industrial?**

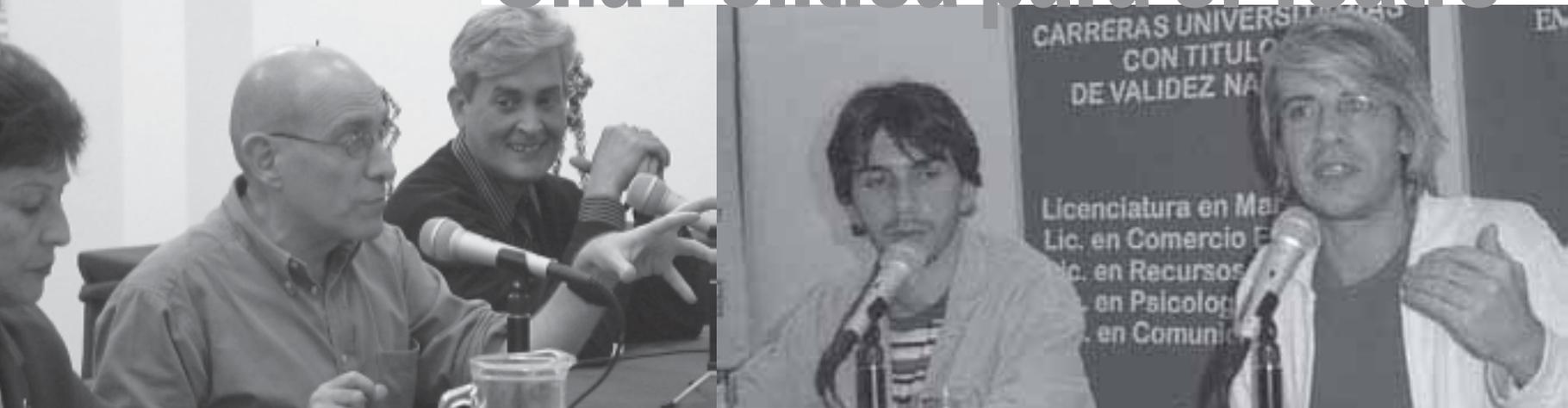
-(Se ríe) De mi esposa, mi familia. Marité es profesora de letras y un apoyo constante en toda la elaboración literaria. La mía es una decisión de vida (aquello de dedicarse al teatro y no a la ingeniería) que no podría haberla afrontado sin el compañerismo de mi mujer.

**-¿Está bien visto el teatro patagónico en el resto del país?**

-Sí, porque es enigmático y muchos artistas han generado una impronta importante a nivel nacional. Creo que falta un sentido de pertenencia y valorización de esta producción. Un criterio federal patagónico en su protección y sostenimiento. No es localismo acérrimo, lo que digo es lo que veo de las diferentes realidades regionales.

Son impresiones de una personalidad destacada en el animato, que supo forjar una carrera importante desde la «autogestión» -palabra tan usada en nuestros días- y que se ganó un lugar en el teatro nacional. Son palabras autorizadas.

# Una Política para el Teatro



*En el marco de la Fiesta Nacional del Teatro se desarrolló un seminario sobre Teatro Político del que participaron como disertantes los directores Rubén Szuchmacher (Buenos Aires) y Sabatino «Cacho» Palma (Rosario) y los periodistas e investigadores Federico Irazábal (Buenos Aires) y Mauricio Tossi (Tucumán). En esta nota Palma aporta su mirada sobre el teatro político y define los valores de **Medea**, experiencia en la que está inmerso.*

## LEONOR SORIA / desde Capital Federal

El director Sabatino Cacho Palma no duda en asegurar: «No me quiero meter en el concepto de 'teatro político', sino en 'una política para el teatro', implicando los efectos que éste puede producir en el espectador». Aclara la vacuidad de la idea de «teatro político» ya que el teatro es inevitablemente político, por cuanto está destinado siempre a la polis (a la ciudad), más allá de las posiciones teñidas por un claro encuadre ideológico o partidario. «Me interesa un teatro que afecta al espectador, sin descartar la idea de espectáculo como hecho vivo, que respira, que no está cerrado, que no está del todo terminado».

Coincide con la concepción que tiene Umberto Eco de «obra abierta». Es un teatro que se va haciendo, y se modifica función a función. En su concepción de «una política para el teatro», Palma describe siete puntos que hacen a su caracterización y su práctica.

1) ADMITIR QUE EL TEATRO PIENSA: Hay un lugar en la cultura instituido desde hace 2.500 años, donde se produce una forma de pensamiento distinta al pensamiento científico o religioso. El teatro es un laboratorio de pensamiento y tiene su propia lógica y su propia coherencia.

La diferencia esencial es que el teatro piensa incluyendo la contradicción. No necesita el pensamiento hegeliano de tesis-antítesis y síntesis, puede encerrar todas las contradicciones, todas las dudas y en ningún momento intenta resolverlas.

El teatro sostiene las contradicciones como tensiones, como líneas en fuga, como cosas que no cierran, que no se resuelven. «Cuando digo que el teatro piensa -sostiene-digo que sostiene ambigüedades».

2) PRODUCIR UN ACONTECIMIENTO HUMANO: En coincidencia con la visión de Antonin Artaud, Palma coloca al teatro entre los sueños y los acontecimientos.

El «acontecimiento» se produce en cada momento, donde

hay un encuentro entre la poética y el cuerpo. Un ensayo, una clase, una charla, un reportaje, «cualquier cosa que un artista esté dispuesto a soportar con el cuerpo y su presencia en un marco poético le permite ingresar en el orden del acontecimiento—resumió—. Pero enfatizo que se trata de un 'acontecimiento humano'—aclará— porque siempre se hace en nombre propio y se dirige a otro ser humano que tampoco es anónimo. Es un punto de encuentro hecho en nombre propio, no al modo de la maquinaria globalizadora que dice 'esto se piensa', 'esto se hace' pero no hay quién se haga cargo de eso».

3) CONSTRUIR IDEAS-TEATRO: Una idea-teatro se construye apelando a la totalidad del lenguaje teatral. No hay idea-teatro hasta que el cuerpo no esté accionando en escena, transitando un espacio y con otros elementos plásticos o sonoros. La idea-teatro se construye en escena y, desde luego, incluye al público y en el proceso de ensayo el director ocupa ese lugar. El campo de la mirada se ordena desde el lugar del público. Se efectúa en el momento en que la escena está viva, no se puede parcializar por eso responde a la idea de «teatro total».

4) UN ACTO DE ESCLARECIMIENTO: Esta idea-teatro se va a dar en confrontación al público y va a producir la sensación de esclarecimiento. «Me refiero a poder iluminar un sector de la realidad, aunque sea brevemente, como un destello de luz en un sector que permanece oscuro. Lo más importante—subrayó Palma— es que ese acto de esclarecimiento no simplifica la realidad, enseña a leer la complejidad».

Palma recordó que la palabra «crítica» está relacionada con «crisis», cuya raíz tiene que ver con separar, distinguir, diferenciar y no con juzgar. «A eso le llamo acto de esclarecimiento—aseveró—. Ahí aparece la palabra CRITERIO, que también deriva de 'crisis' y de 'crítica'. Esto crea un espectador necesariamente activo».

5) EL TEATRO ES LO QUE CONJUGA, LO QUE PONE EN RELACIÓN EL DESO CON EL PODER: Una política para el teatro implica no olvidarse de que la cuestión inaugural del teatro es la lucha entre el poder y el deseo, que ya está desde la tragedia griega. Toda obra siempre tiene que ver con un deseo y siempre al deseo se lo pone en las redes del poder. Hacer teatro hoy y no plantearse las redes del poder es hacer un teatro pasatista.

6) PONERLE EL CUERPO A LA IDEA: «Estamos en el campo del teatro, si no ponemos el cuerpo nos ubicaremos en el campo de las ideas». En realidad el concepto encierra tres cuerpos: el cuerpo físico, el cuerpo como huella y el cuerpo atravesado por todo lo que lo rodea.

En este punto se conjugan tres elementos: En primer lugar el «cuerpo físico» (nuestros huesos y nuestros músculos). En segundo lugar, «las huellas de ese cuerpo», la memoria y las marcas que dejan las circunstancias sociales, amorosas, familiares.

El tercer elemento sería «el cuerpo sacrificial», que se presta para ser atravesado por las circunstancias sociales del momento, casi un cuerpo de medium, tal como proponía Artaud. En ese sentido, puede considerarse a su teatro como «teatro político».

7) ABRIR EL ESPACIO: Como corolario se abre un espacio, ya sea real o simbólico. El espacio simbólico abre el pensamiento, plantea un interrogante. El espacio real implica la posibilidad de que a partir de un trabajo se cree un nuevo espacio teatral, la oportunidad de que en un lugar donde no había teatro empiece a haberlo. «Abrir un espacio tiene que ver con la potencia de la libertad. Se nos enseña la estupidez de que nuestra libertad termina donde empieza la del otro, cuando en realidad nuestra libertad se potencia con la libertad del otro. Si mi acto te hace libre, tu libertad me hace libre a mí».



Sabatino «Cacho» Palma

## TRAS LAS HUELLAS DE MEDEA

Desde hace muchos años, el director Sabatino *Cacho* Palma se sumergió en el mundo de la tragedia griega para poner en escena una versión de **Medea** que insumirá dos largos años de trabajo con los actores. El intenso impulso creativo que mueve al director se correlaciona con un no menos intenso temor por lo que significa ideológicamente desentrañar la desmesura de las pasiones y la trágica aureola que acompaña a esta obra en la mítica teatral.

«El espacio de la tragedia es un espacio mental, es animarse a aceptar que nuestra vida siempre está jugada entre una muerte y otra, que estamos naciendo para morir. Me causa mucho temor que les pase algo a mis hijos o que pasen cosas terribles en el elenco. Para colmo, **Medea** en la historia mítica de los actores es un tema maldito, con dramas en la historia de Eurípides y en las distintas versiones que hubo. Sin embargo, esa sensación de temor que me produce abordar la tragedia, al mismo tiempo es un desafío y despierta mi curiosidad».

**- ¿Qué clase de fascinación puede hacer retroceder al temor?**

- Uno se empieza a enamorar de palabras griegas que empiezan a llenar tu vida: la desmesura, el error involuntario, la locura. Cuando me pongo a repasar mi vida me doy cuenta que estoy en alguno de esos tres rasgos y el teatro es la combinación de todos ellos.

**- ¿Cuál de estos rasgos es el que desencadena el conflicto en *Medea*?**

- La desmesura de Medea no fue matar a los hijos, ése no es el tema central de la obra, si no sería fácil porque uno haría una loca asesina, más o menos racional. La locura de Medea fue enamorarse de ese hombre, haber dejado todo lo suyo para ir detrás de un aventurero y haber hecho de ese aventurero un hombre, haber transformado a ese mequetrefe en un hombre. Un buen día ese tipo le dice: «Bueno querida ya está, gracias por tus servicios, me enamoré de otra». Y lo hace cuando ella no tiene retorno. Medea es la extranjera, la bárbara, y nosotros somos eso, siempre estamos en ese lugar del extranjero, del otro.

**- ¿Cuál es el trasfondo político en tu versión?**

- Lo político se liga con los referentes como para poder hablar de la Medea desde la cultura actual. Tomo tres hitos cinematográficos: **Ciudad de Dios** (Brasil), **Amores puros** (México) y **Las invasiones bárbaras** (Canadá). Hay algo ahí de lo nuestro, de lo latinoamericano, que no llega a ingresar en el mundo globalizado porque se opone estructuralmente, por naturaleza. Somos siempre los extranjeros. Viglietti cantaba hace 30 años: «No somos los extranjeros, los extranjeros son otros». Pero somos nosotros los extranjeros, más aún en la Argentina que somos todos bárbaros porque los habitantes de aquí no están y no inciden fuertemente en nuestra cultura.

**- ¿Cuál va a ser tu mirada?, ¿por qué *Medea* aquí y ahora?**

- Tengo que pensar dónde la ubico y qué coro le correspondería. En la obra original está formado por mujeres que hablan sobre la mujer, la femineidad, el abandono, el amor. Me pregunto en qué lugar hablan hoy esas mujeres. En la escena burguesa esas mujeres hablan en la peluquería y ya lo inventó Ure con **Las Troyanas**. ¿Dónde hay coros populares?, en la cancha de fútbol, los piquetes, en la toma de una fábrica. Rosario tiene una historia muy fuerte con las fábricas textiles que dejaron de existir. Por qué no entonces que estas mujeres sean tejedoras de una fábrica en la que están resistiendo.

**- ¿Cómo se encara el trabajo con los actores?**

- Desde un comienzo armo dos laboratorios: a uno lo llamo «huella del cuerpo» y al otro «huella del texto». Hablo de «huella del texto» porque una tragedia griega escrita por Eurípides hace 2.500 años, se ha pasado a mano infinidad de veces hasta que llegó a la impresión y lo que nos queda es una huella del texto, sólo quedan vestigios. Por otra parte, entre el idioma griego antiguo y cualquier traducción que hagamos hoy, siempre va a haber una mera aproximación. De aquel texto sólo nos queda una huella pero hay que apropiarse de ella. Más complejo es el laboratorio de la «huella del cuerpo». El concepto de cuerpo

como huella implica que en él están inscriptas marcas anteriores a la palabra, o que no llegan a ser formalizadas en la palabra y que la búsqueda actoral las despierta. En la huella estamos trabajando exclusivamente el elemento del amor. Pero no como lo pensamos hoy, sino del Eros, esa fuerza que viene de otro lugar, que tenía que ver con los dioses. El amor no como algo que surge sino que te llega y te invade, te toma y te apasiona, el Eros apasionado. Cada actor está investigando su Eros, la inscripción de su Eros: la pasión, los celos, la mirada, la seducción. Y después, cuando terminemos esto vamos a trabajar lo bárbaro: lo extraño, lo extranjero, lo bárbaro que hay en cada uno de nosotros.

**- ¿Hasta dónde el mito trasciende el ámbito de la psiquiatría, de lo psicológico?**

- Es muy poco lo que el psicoanálisis le puede aportar a la tragedia pero, por el contrario, la tragedia puede aportar mucho al psicoanálisis, a las ciencias sociales, a las cuestiones jurídicas. Es como una cantera, cuando alguien la abre ella aporta, dice, cuenta. El tema es dejarse invadir por la tragedia, eso es lo que estoy permitiendo y por eso todo el temor.

OSCAR KUMMEL

# EL MAESTRO



## del teatro sanjuanino

ARIEL SAMPAOLESI / desde San Juan

Los que lo conocen, saben que hasta el último de los detalles dentro y fuera de su casita de campo, pasó por sus manos. Llamadores de ángeles, veletas que evocan algunas de sus obras, lámparas de caña tacuara, la cantina del tero pirata, donde almacena sus licores artesanales (se recibió de enólogo, en la Escuela de Enología de la provincia, aunque nunca fue a retirar el título), la lagunita, las redes, las estrellas de mar y los árboles frutales conforman el cuadro pintoresco del lugar enclavado al pie de la pre-cordillera de Los Andes, el sitio que Kümmel programó para el momento de su retiro definitivo del escenario. Aunque eso, según parece, está muy lejos. No pasa mucho rato hasta que comenta sus proyectos teatrales a futuro. Dice que quiere reponer **El médico a palos**, de Molière, una de las primeras obras que interpretó y dirigió, «pero bien al estilo del teatro del Medioevo, con sus trajes y sus máscaras...»; bien al estilo del teatro de Kümmel.

Sus manos han sido las responsables de darle vida en la escena a infinidad de muñecos, objetos, vestuarios, escenografías y dispositivos rudimentarios y/o complejos; durante décadas. Evalúa que quizá sea su facilidad para el trabajo manual lo que haya definido su estética teatral. Dice que las manos son lo más importante arriba del escenario; ese que en sus puestas puede invadirse en segundos de carros con ruedas falsas, máscaras gigantes, arneses visibles, cuerdas ocultas, mosquitos fosforescentes y sillas que flotan. Y que constituyen la estética de su producción teatral: una mirada diversa y ecléctica de la cual se enorgullece, ya que es la que lo ha llevado por todo el país con singular éxito. «Un teatro que no se detiene mucho en la cuestión de los géneros, que mezcla la farsa con el expresionismo alemán sin importar si está bien o mal. Un teatro total, un teatro en donde cualquier cosa sirve para comunicar».

Los inicios de Kümmel en la escena están estrechamente ligados al Instituto Superior de Arte de San Juan (I.S.A., 1959-1965), organismo que constituye un momento fundamental en la historia teatral de la provincia, generador del panorama actual del teatro local. Kümmel caminó por primera vez un escenario en El Globito, un pequeño teatro de cámara dependiente del I.S.A., denominado así por su arquitectura ovoide, emplazado en el Parque de Mayo de San Juan; que fuera demolido por las topadoras de un gobierno de facto en febrero de 1965 (Picadero ha publicado en su edición N° 10, páginas 44 y 45, un artículo referido a este evento).

Es a partir de la disolución del I.S.A. que Kümmel forma Nuestro Nuevo Teatro (nombre que le puso a su grupo, como una forma de homenajear a Pedro Asquini, co-fundador del mítico Nuevo Teatro), durante décadas, el único elenco teatral de la provincia, por el que han pasado la mayoría de los teatrístas locales. Kümmel lo sabe y lo dice: se siente constructor del fenómeno teatral vernáculo.

«Me enorgullece ver que el teatro sanjuanino es temido en todos lados. Escucho los comentarios, lo palpo; y aunque lo veo desde afuera, me da mucho orgullo. A esto lo construí yo porque durante muchos años fui el único en San Juan. Todos los que ahora hacen teatro tuvieron mi escuela».

Y si algo no puede discutirse es la continuidad de Kümmel en el quehacer teatral sanjuanino. Mimo, actor, titiritero, director y autor; ha pisado los escenarios de las fiestas nacionales desde 1985, cuando puso en escena la obra **Angelino** (que le obsequiara el propio Pedro Asquini), muy elogiada por la crítica teatral a nivel nacional; que más tarde se sorprendería con **Argimón** (Fiesta Nacional del Teatro - Mendoza, 1993), adaptación de un cuento de Haroldo Conti, definida por la crítica como portadora de rasgos singulares, a mitad de camino entre el arte naïf y el teatro simbólico.

### TEATRO Y POLÍTICA

«Fui el único que pudo hacer teatro durante la dictadura en San Juan —cuenta Oscar Kümmel—. Mis compañeros sufrieron mucho, hasta hubo un desaparecido en el grupo y, aunque todos decían que yo estaba en *la lista negra*, seguí haciendo teatro amparado por la Embajada de Alemania, a través del Instituto Goethe, en el que comencé a trabajar en el año 1971. Me di el lujo de hacer a Bertolt Brecht en esa época».

**-¿Te dabas el lujo de hacer teatro político en plena dictadura?**

-Sí. En una oportunidad, el Goethe de Alemania, mandó un director de teatro que me propuso hacer a Brecht. Yo le dije que estaba prohibido en la Argentina. Y me contestó que íbamos a tomar **La boda del pequeño burgués** que no era tan política. Me acuerdo que la Municipalidad (de la ciudad de San Juan) intentó censurarla, pero no por el mensaje, sino porque en un parlamento decíamos «me cago en Dios». Al mensaje ni lo entendían.

*El actor y director sanjuanino Oscar Kümmel recibió durante la Fiesta Nacional del Teatro, el Premio Nacional a la Trayectoria, por su labor al frente de unos de los elencos más antiguos del interior del país, Nuestro Nuevo Teatro. En esta entrevista, realizada por Ariel Sampaolesi, uno de los intérpretes más destacados del encuentro —ofreció su unipersonal **Feroz**— Kümmel repasa su historia teatral.*

En la sala Goethe del Instituto Alemán de San Juan (allí trabaja desde el año 1971), Oscar Kümmel (69) pregunta: «¿Votaron por mí?». Es luego de recibir la noticia de que el resto de los teatrístas de la provincia lo han propuesto como candidato para el Premio a la Trayectoria que anualmente entrega el Instituto Nacional del Teatro.

Meses después, en la ciudad de Rafaela, provincia de Santa Fe, durante la apertura de la XIX Fiesta Nacional del Teatro, el actor y director recibe la distinción en medio de los aplausos del país teatral.

En su casa de fin de semana, un cuarto de hectárea ubicado en la Villa de Ullúm, 30 kilómetros al oeste de la ciudad de San Juan, Kümmel habla: «Yo conocía este premio porque el año pasado se lo otorgaron a uno de mis maestros, Pedro Asquini, ya fallecido. La verdad es que nunca pensé que me lo fueran a dar a mí, con la cantidad de 'monstruos' que hay en el país. En realidad creo que decidieron por mí porque a lo largo de mi carrera hice de todo».

## TEATRO Y ÉXODO

### -¿Por qué nunca te fuiste de San Juan?

- Soy muy provinciano, muy terruño, amo San Juan a pesar de no ser sanjuanino. Siempre digo que nací en Mendoza por accidente.

### -¿Tuviste posibilidades de salir de la provincia?

- Sí, sobre todo cuando fuimos a Capital Federal con **Angelino**, en 1985, me propusieron un trabajo allí. Pero le tenía miedo a Buenos Aires... y estaba cómodo en San Juan. Además tenía que pensar en mi familia.

## TEATRO Y RESISTENCIA

### -¿Qué pasó con el resto de la gente de teatro que egresó del I.S.A.?

- Ese movimiento se perdió. En el I.S.A. (dependía de la Dirección General de Cultura de la provincia) habíamos contado con profesores como Adelaida Hernández de Castagnino, Juan Carlos Pássaro, Natalio Zeta, Juan Carlos Vázquez Vela y Pedro Asquini, que venían de otras provincias. El golpe militar del '62 destruyó El Globito y cerró el I.S.A. Te imaginarás que los que eran de afuera volvieron a sus lugares y el resto -algunos ya nos habíamos recibido- quedamos en la calle (Kümmel era, por ese entonces, director de la Escuela Experimental de Títeres del I.S.A.). Ahí fue cuando decidimos formar diferentes grupos independientes que más tarde fueron quedando en el camino, salvo el mío. Desde ese momento tomé las riendas de la dirección teatral.

### -El karma de los teatristas del interior: dirigir, porque no hay quien lo haga.

-Claro, porque hasta ese momento los directores habían sido los profesores, que ya no estaban. La primera obra que dirigí fue **El médico a palos**, de Molière. La hicimos en el teatro de la biblioteca Franklin. En esa época no existía la idea de la continuidad. Las obras se hacían una vez y ya se preparaba la próxima. Pero ocurrió que nos pedían que la hiciéramos otra vez, por la gran cantidad de público que quería verla. Y así comenzaron las temporadas teatrales.

## TEATRO SOCIAL

«Durante mi carrera hice de todo». Kümmel se refiere, quizás, a la función que supo darle al teatro, según los sitios por donde anduvo. Recuerda que ingresó a trabajar a la Secretaría de Salud Pública provincial a principios de los '60, como Jefe de Medios Audiovisuales. Y que ni bien ingresó le explicaron que su función sería encargarse de la gráfica de las campañas sanitarias. Aunque, conocedor del efecto multiplicador del teatro, creó **El teniente vinchuca**, una obra para títeres que sensibilizaba a poblaciones rurales y carenciadas acerca del Mal de Chagas-Mazza, un flagelo de esta zona cordillerana. El trabajo se completaba con la visita de las educadoras sanitarias que informaban acerca de medidas de prevención.

«El teatro es una fabulosa herramienta social que no se utiliza como tal. Estuve en Alemania y vi cómo se usaba el teatro como instrumento para la educación. Incluso hasta para enseñar el idioma en las escuelas, las clases eran teatrales».

## TEATRO Y SUPERVIVENCIA

### -Una de las banderas que vos levantás, es el haber vivido del teatro, en el interior del país. ¿Cómo hiciste?

-No siempre viví del teatro. Además trabajaba en otras cosas. Fui hasta *discotecario* de radio Sarmiento (una de las radios AM más antiguas de la provincia) durante 10 años. Paradójicamente, quien me ayudó a tomar la decisión de vivir del teatro fue un militar, director de la radio. Había pedido permiso por enfermedad, pero en realidad había viajado a un festival de teatro. Cuando llegué, me llamó y me echó. Me acuerdo que ese día salí a la calle, caminé por San Juan y pensé: «Ahora me voy a tener que dedicar al teatro». Y comencé con los talleres que dicto hasta la actualidad.

## TEATRO Y FORMACIÓN

Los talleres de teatro de Kümmel son un clásico en la provincia. Cada fin de año pone en escena su muestra anual de taller. Esa actividad genera el movimiento de actores que luego pasan a formar parte de su grupo. Algunos despegan y forman agrupaciones independientes. El Kümmel docente defiende a capa y espada el trabajo autodidacta y práctico del actor, en detrimento de la formación académica. Esto, a pesar de que su propia educación deviene del ámbito formal y que en los '90 integró el plantel de profesores de la Carrera de Estudios Teatrales de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de San Juan.

### -¿Por qué defendés la tarea autodidacta del actor?

-Por más que creo que el actor debe ser culto, que debe estudiar y saber otras cosas, como historia por ejemplo, también creo que el teatro se hace arriba del escenario. Es aquí y ahora. Cuando comencé a enseñar me di cuenta de que la mejor manera de hacerlo era poniendo una obra en escena. Ése es mi método de enseñanza. Me encanta enseñar. Me encanta demostrarle a un pibe que el teatro es acción, que la acción es lo principal en el teatro, que la literatura no tiene que inmiscuirse en el teatro más que como un elemento.



*El Mimo (1973), la faceta como intérprete que más reconoce el público sanjuanino, en la carrera de Kümmel.*



*Escena de «El Apolo», de Belac (1964), en el pequeño teatro de cámara El Globito, meses antes de su destrucción.*



*Escena de «Fausto», de Goethe, principio de los '80.*

# El nudo fronterizo del teatro

*Entre el 18 y el 24 de junio se realizó en Puerto Iguazú, Misiones, la segunda edición del Festival Internacional de Teatro de las Tres Fronteras. Producciones de Argentina, Brasil y Paraguay dieron forma a una programación que convocó a 12.900 espectadores.*

**GUSTAVO MARIEN / desde Misiones**

Una puesta en escena fronteriza. Una ciudad preparada para recibir a los turistas que no hablan ni portugués, ni guaraní, ni portuñol. Allí los viajeros de esas lenguas resultan extranjeros. Y son vecinos de un mismo territorio que divisiones políticas e idiomáticas separaron y los volvieron extraños. Sin embargo tienen muchas cosas en común —aunque parezcan diferentes— y eso posibilita la integración.

Puerto Iguazú, una pequeña síntesis de civilización argentina que lucha contra las inmensas ciudades de Foz de Iguazú y Ciudad del Este, que crecieron desmedidamente en los últimos 20 años impulsadas por el tráfico profuso de productos de consumo masivo —el contrabando hormiga de chipá caburé, Garotos y botellas de caña Velho Barreiro—; quizá de amor y también de niños.

Una cultura de paso, de puentes, de migraciones cercanas, de identidades complejas y compuestas, únicos referentes de la integración de estos tres países que se unen en un nudo de agua, las Cataratas del Iguazú, como símbolo inequívoco del Mercosur.

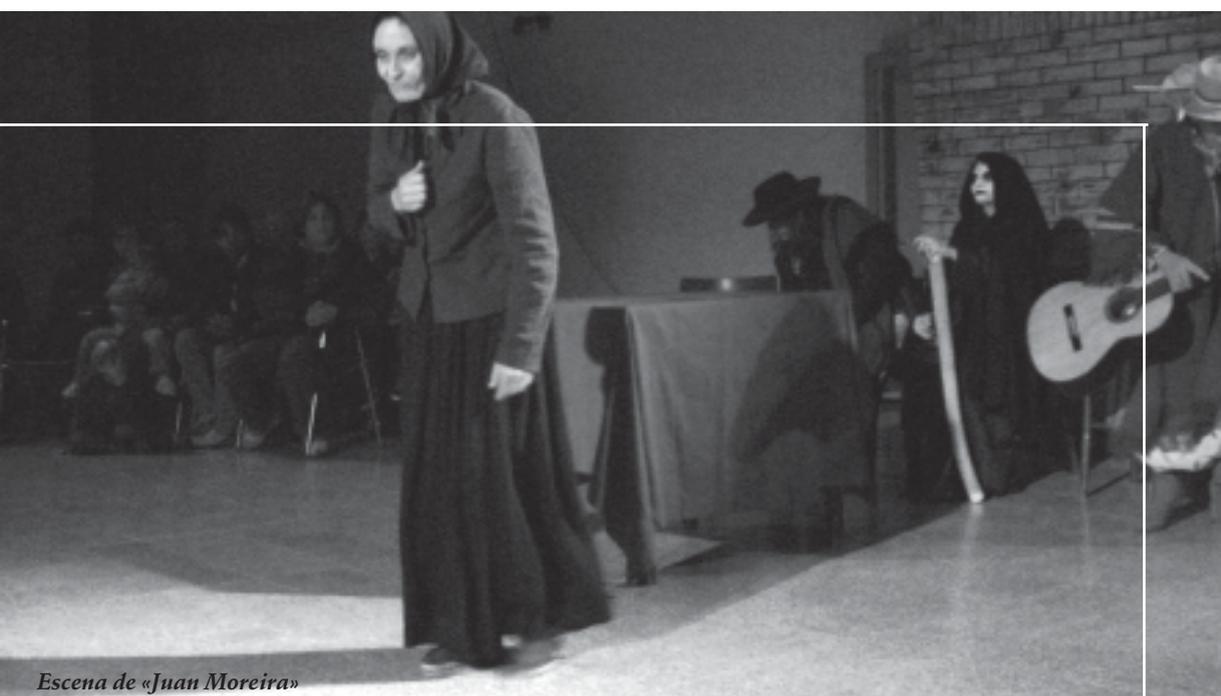
El primer Festival Internacional de Teatro de las Tres Fronteras (que el Instituto Nacional del Teatro desarrolló durante 2003) consiguió no sólo convertir a los habitantes de la triple frontera en público de teatro, sino que además sirvió para conjurar la mala imagen de la zona. Pero también se evidenciaron las diferencias y similitudes de los países, y la decisión de prolongar en el tiempo este tipo de encuentros.

Así se puso en marcha el segundo Festival de Teatro, a fines de junio de este año, pero dentro de la programación de un proyecto más ambicioso: el primer Festival de Cultura de las Tres Fronteras, que abrió el espectro hacia otras expresiones artísticas y amplió su radio a otras localidades. Las sedes continuaron siendo Puerto Iguazú, Foz de Iguazú y Ciudad del Este y se prolongaron, en el caso de Misiones hacia Posadas, su capital; de Brasil a la capital del Estado de Paraná, Curitiba, y de Paraguay a Asunción.

En la ciudad de las Cataratas, el segundo Festival Internacional de Teatro de las Tres Fronteras, se realizó en los mismos escenarios que el año pasado. La Carpa, levantada frente a la plaza San Martín, en pleno centro de la ciudad,



*Escena de «La moribunda»*



Escena de «Juan Moreira»



Escena de «Juan Moreira»



Escena de «Feroz»



Escena de «Leve contraste por saturación»

fue el escenario más convocante, por su capacidad (800 localidades). El Paracultural de la Selva, un poco más allá de las siete esquinas, llamadas Siete Bocas por los lugareños, también volvió a ser sede de las puestas en escena de Argentina, Brasil y Paraguay. En una de las calles de esas siete esquinas, se levantó el escenario central del Festival de Cultura. Otro escenario utilizado fue la Plaza de los Niños.

Los festivales comenzaron el mismo atardecer, el del 18 de junio, cuando se confirmó que la Orquesta Sinfónica Nacional del Paraguay no actuaría en el escenario central en el marco del acto inaugural. Quedaron vacías las 120 sillas que debían ser ocupadas por los músicos.

#### LA EXCUSA TEATRAL

Cuando el sol ya se había escondido detrás del inmenso escenario que se dispuso en Siete Bocas, el solitario maestro de ceremonias, Héctor Fernández Rubio (el Efraín de las «blancas palomitas» del programa televisivo **Señorita maestra**) invitó a subir a las autoridades de los tres países encargados de la organización del primer Festival Internacional de Cultura de las Tres Fronteras.

Ciento veinte sillas vacías esperaron inútilmente ser ocupadas por los integrantes de una orquesta que nunca llegó, pero esto no consiguió opacar el inicio de esta fiesta de la cultura. El primer orador fue José María Paolantonio, coordinador general del Festival, quien invitó a la brasileña Nitis Jacon, responsable de la organización por parte del país carioca.

«Ustedes están viendo que acá hay asientos para 120 personas —explicó Paolantonio—. Esto está preparado así porque el Festival se iba a inaugurar con la presentación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Paraguay. Lamentablemente ha tenido un incidente, una situación personal del director. Acaba de llamar al viceministro de Cultura de Paraguay para dar las explicaciones del caso y están inter-nando en este momento al responsable de la orquesta». Además, Paolantonio expresó que el Festival va más allá de pequeños incidentes, «el Festival es una progresión, una apuesta a la integración de nuestros tres países en esta zona, de manera que el show debe seguir».

Cuando Nitis Jacon tomó la palabra, apeló a la obra de Eugène Ionesco **Las sillas**, para referirse a la ausencia imprevista. «Si uno de nosotros hiciera un festival —dijo la coordinadora brasileña— juntando no tres países, sino a toda América Latina, no sería tan importante como esta experiencia inédita de articular en tres países, tres órganos oficiales de Cultura, uno de cada país, para que se realice este Festival de las Fronteras. Finalmente los gobiernos comprenden la importancia de la cultura para el desarrollo en un momento de mundialización de la cultura, de globalización de la economía mundial», expresó en un perfecto español.

Subieron después al escenario, autoridades locales y provinciales, y el cierre estuvo a cargo del director del

Instituto Nacional del Teatro, Raúl Brambilla, responsable también del segundo Festival Internacional de Teatro de las Tres Fronteras.

«El espacio vacío es sustancia del teatro y hoy ese espacio vacío lo van a llenar ustedes. Estamos muy tranquilos porque lo va a llenar el público, que es el objetivo del encuentro», dijo Brambilla

A modo de balance, el Instituto Nacional del Teatro estimó que entre el 18 y el 24 de junio pasado se realizaron 32 funciones de teatro (6 en Paraguay, 7 en Brasil y 19 en Argentina). En ellas actuaron 110 artistas (actores, directores y técnicos) de 17 grupos teatrales. Según esas mismas estimaciones un total de 12.900 espectadores participaron de este segundo encuentro teatral.

#### ESPAÑOL

Ante la ausencia de los músicos paraguayos, el Festival Internacional de Cultura tuvo su comienzo artístico con una obra de teatro nacional. **Juan Moreira**, recreada por el Centro de Estudios Teatrales y Cinematográficos de Jujuy, un plato fuerte para la primera función en Puerto Iguazú, que pudo acercar cosas argentinas a un lugar donde más se entiende de folclore foráneo que del propio.

Es mérito del primer encuentro de teatro que la gente se movilizara desde media a tres cuartos de hora antes del inicio de las funciones. Los vecinos de Puerto Iguazú iniciaron un ritual que se instaló el año pasado: la fila profusa para ocupar las butacas de la carpa.

Mientras **Juan Moreira** se presentaba en Iguazú, las marionetas del santafecino Rubén Orsini hacían lo propio en Foz de Iguazú y la Compañía Foz de Teatro, en Ciudad del Este.

Para este segundo encuentro teatral, se eligió del lado argentino, una obra de cada una de las regiones en que se divide el accionar del Instituto Nacional del Teatro y que incluyó puestas de San Juan (**Feroz**, del grupo El candado teatro), Jujuy (**Juan Moreira**), Santa Fe (Marionetas de Rubén Orsini), Corrientes (**Gurka**, por el grupo Raíces), Río Negro (**La moribunda**, del grupo Acorraladas), Buenos Aires (**Leve contraste por saturación**, del grupo Los calderos) y Misiones (**El solitario** de Eduardo Velázquez). Esta política de presentar obras programadas en la Fiesta Nacional del Teatro permitió mostrar producciones de todo el país en los escenarios oficiales del encuentro. También hubo representantes locales en una sección que el año pasado ya se bautizó «Alternativo», y que comienza después de la medianoche en El Paracultural de la Selva. Allí se presentaron los muñecos de Kossa Nostra y los de Sudako, ambos de Misiones. Los integrantes del Paracultural, comandados artísticamente por Yanko Tomas y Bibiana Feldman, ofrecieron una función denominada **La Fiesta**, para el público infantil, en la plaza San Martín de esta ciudad. Una



Escena de «Dédalo»

propuesta que incluyó batucada, títeres y canciones, y que entretuvo a los chicos que llenaron ese espacio público.

### GUARANÍ

Entre el primero y el segundo festival, la conducción política del Paraguay cambió y, en el tiempo que medió entre un encuentro y otro, también asumieron nuevas autoridades que no demostraron aquel compromiso inicial. Prueba de ello es que al tercer día de comenzado el encuentro, la sede Ciudad del Este quedó fuera del programa.

Para los organizadores, la decisión no fue fácil, pero se produjeron distintos inconvenientes de organización que resultaron determinantes.

Gladis Gómez, delegada regional por el NEA del Instituto Nacional del Teatro y coordinadora también del encuentro explicó: «La sub sede de Ciudad del Este queda sin efecto. Tuvimos conversaciones con Victoria Figueredo, representante del gobierno de Paraguay en Ciudad del Este para la organización del festival y también con el viceministro de Cultura de ese país. No teníamos garantías de contar con público y la recepción que merecen los elencos». En vista de los cambios surgidos a partir de esta medida, los espectáculos que se debían presentar en Paraguay, se trasladaron a Iguazú.

En cuanto a las propuestas teatrales paraguayas, llegaron desde Asunción: **Dédalo**, del grupo La Móvil y **Consultorio sentimental**, de El Camarín.

Ambas dejaron en claro que los intérpretes paraguayos tienen necesidad de comenzar a hablar de ciertas cosas que por años se mantuvieron ocultas. Una de ellas es la represión militar del gobierno strossnerista que, durante décadas, no sólo actuó dentro del Plan Cóndor, sino que aplicó una censura mucho más rigurosa y letal: la prohibición de hablar el guaraní.

**Consultorio sentimental**, cuyos pasajes en guaraní fueron perfectamente entendidos por el público local que concurrió a la Carpa, resultó un melodrama poético y político sobre el golpe de estado de 1989 que alejó del poder al dictador Alfredo Stroessner, y buscó expresar lo que durante décadas de violencia y censura no se pudo decir.

El grupo asunceño El camarín retomó la problemática de las torturas y los desaparecidos como un discurso recurrente que quiere saldar y mostró la lucha que mantuvo el pueblo en el cotidiano vivir.

La propuesta paraguaya fue fuerte en temática y en documentación sonora, ya que incluyó grabaciones de La noche de los cristales rotos, como se conoce en ese país a la agresión de las fuerzas civiles strossneristas contra radio Nandutí, a mediados de la década del ochenta.

La propuesta, cuyo autor es el reconocido dramaturgo paraguayo Moncho Azuaga, logró llamar la atención desde el inicio pero fue perdiendo fuerza en el transcurso de su desarrollo, sin poder sintetizar situaciones y acciones que se diluyeron y distrajeron el conflicto de la obra.

### PORTUGUÉS

Brasil se mostró en lo organizativo compacto y sin fisuras, como el año pasado. La Compañía Foz de Tea-

tro integró por segundo año consecutivo la programación. Dirigido por Arinha Rocha, los brasileños pusieron en escena un fragmento de su obra **Escolhas**, con la que recorren la periferia de la vecina ciudad de Foz do Iguazú, con un objetivo didáctico o pedagógico, esta vez centrado en la maternidad responsable de las adolescentes.

«Creemos que el teatro es un arma no sólo artística, sino que puede ser usado para que las personas puedan creer que existe un mundo mejor y que ellos son capaces de construir algo», contó Arinha sobre la producciones de la compañía y explicó que utilizan el lenguaje del teatro para decir lo que piensan. «La mayoría de los integrantes del grupo vivimos en la periferia de la ciudad —destacó— y el teatro ha cambiado nuestras vidas, hemos construido otra realidad y creemos que también puede haber un cambio en la vida de otras personas», dijo la directora de teatro social.

La compañía de Foz do Iguazú buscó, desde sus inicios, temas referidos a la problemática social que apremia a distintos grupos urbanos, pero no para usarlos didácticamente, sino para abrir discusiones en el entorno donde se presentan. «Uno trata de discutir con las personas acerca de que existen distintas posibilidades de vida, ésa es una de las funciones de todo artista».

Desde Brasil también llegó una destacada versión infantil de **Sueño de una noche de verano** de la Compañía do Abracao, de Curitiba y **Saltimbancos**, de la Troup Aero Circus, una experiencia de circo que cerró el festival y cuyos creadores procedían de la ciudad de Londrina. A ellas se agregó **A mais forte** de la Companhia Amadeus, también de Foz. Ésta fue la producción menos destacada de la representación brasileña.

En todo momento, los cariocas mostraron una decisión y un fuerte compromiso con el festival, aunque la calidad de sus propuestas no alcanzó el mismo nivel del año anterior: Sin embargo, mantuvieron en la programación producciones creadas en el Estado de Paraná, que lidera la organización del encuentro.

Más allá de mostrar los diferentes modos de producción artística de los tres países involucrados en esta frontera caliente, lo que quedó en claro es que la cultura en Paraguay, y más precisamente el teatro, se encuentran huérfanos de apoyo estatal.

Brasil, con la Ley de Mecenazgo, y Argentina, con la Ley de Teatro, cuentan con fondos y apoyos necesarios para producir y promover esta actividad cultural que, como se puede comprobar en la ciudad de Puerto Iguazú, se convierte en una necesaria fuente de identidad e integración no sólo a nivel internacional, sino además local.

Este tipo de encuentros debería generar algún modo de intercambio de sugerencias para fomentar en la política cultural de Paraguay herramientas que ayuden a la profesionalización de la actividad teatral y otras expresiones artísticas, a fin de que la integración se dé en todos los niveles, como meta y fin del Mercosur cultural.



Escena de «Consultorio sentimental»



Escena de «Sueño de una noche de verano»

# El valle de Río Negro,

# la enorme carpa de circo



TH SCHER / desde Río Negro

tura y naturaleza están ligadas desde lo orígenes de encuentro, que nació en 1998 en El Bolsón y que este tuvo su séptima edición en la ciudad de Villa Regina, Negro, más precisamente en el balneario que bordea localidad. La primera fotografía que aparece en la me- a, a la hora de comenzar a narrar qué sucedió en esos ro días, es la de un campamento en el medio de una sa arboleda.

Esta historia comenzó en una boda que nos invitaron a ar. Era la de una pareja de japoneses que se casaban na chacra, un sitio bastante aislado -relata Maxi Altie- y cuando dice 'nos invitaron' se refiere a lamanka-. Era una época de ebullición de nuestro grupo, que tenía sólo un año de existencia y estaba integrado por doce personas. Decidimos invitar a otros malabaristas que andaban por la zona, con los que llegamos a sumar un total de veinte. A raíz de esa primera reunión resolvimos juntarnos nuevamente y al año siguiente, para el solsticio de verano, ya éramos alrededor de cuarenta. Esta fecha se conservó durante tres ediciones, pero llegó un momento, cuando Kasalamanka comenzó a profesionalizarse y quedó con la formación que conserva hasta hoy, en el que nos dimos cuenta de que en diciembre siempre estábamos muy ocupados en preparar la temporada. Por eso decidimos pasar el encuentro a marzo, cuando todos los grupos terminan su trabajo de verano".

El Encuentro se hizo los tres primeros años en El Bolsón, el cuarto en La Angostura, el quinto en El Bolsón nuevamente y el sexto y séptimo en Villa Regina. "Nos asociamos con La Hormiga para poner una pata fuerte en el valle. El Bolsón quedaba lejos, a la gente le costaba llegar. Además tenemos una gran afinidad con la gente de La Hormiga", explicó Maxi, cuando se le preguntó la causa del traslado de la sede.

Hacer una síntesis de lo que implica vivir cuatro días en un camping a la vera del río, con centenares de jóvenes artistas callejeros (aspirantes algunos, experimentados otros), trae la inmediata evocación de decenas de perso-

nas haciendo malabares por doquier, o de intrépidos zancuistas en sus primeras caminatas. Sin embargo no fue la demostración de habilidad lo que estuvo en primer plano. Es que el espíritu del encuentro no gira alrededor de ese eje. Salta a la vista, por los talleres que se desarrollaron durante esos días, que hubo una fuerte apuesta a lo expresivo, en tanto y en cuanto las clases estuvieron dedicadas al varieté, la danza-teatro, el entrenamiento actoral para la calle y el teatro aéreo como posibilidad creativa, más que como destreza.

## CRÓNICA DE VIAJE

Buenos Aires ardía en el nacimiento de marzo y el sólo hecho de pensar en el sur era una liberación. Luego de un largo trayecto en micro, pero no por eso menos divertido, en tanto y en cuanto el ómnibus albergaba a algunos de los artistas que se dirigían al mismo destino que la cronista de estas líneas, el Alto Valle impuso su verde paisaje.

## JUEVES 4: TIERRA

Bolsa de dormir en mano, los recién llegados (entre los que había talleristas y una periodista contracturada como consecuencia de su escasa experiencia en viajes largos), fueron trasladados al sitio elegido, previo paso por el camino ineludible que va desde la estación al camping, recorrido en el que recibieron mucha información acerca de los árboles frutales que asomaban a ambos lados de la ruta y otros datos del mundo local, en boca de una chofer de lujo.

Una vez allí, fue fácil darse cuenta de que el lugar emanaba serenidad. Algunos colores de circo comenzaban a mezclarse con el verde y el sol. Pocas carpas aún. El itinerario matinal incluyó un paseo al río y un almuerzo. El clima y la amabilidad de los anfitriones ya habían logrado instalar la sensación buscada.

"La diferencia con los encuentros que se hacen en Buenos Aires es que éste es un lugar mucho más lindo, al lado de un río. A partir de encontrar un espacio agradable las relaciones humanas cambian bastante. Hay otra sintonía.

*Entre el 4 y el 7 de marzo pasados se llevó a cabo el Séptimo Encuentro Patagónico de Artes y Circo, organizado en conjunto por el grupo Kasalamanka, de Bariloche, la cooperativa de trabajo artístico La Hormiga Circular, de Villa Regina, y el Instituto Nacional del Teatro.*



El de Buenos Aires es un encuentro más competitivo, hay histeria. Aquí, en cambio, no aparece la sensación de mostrarse como el mejor, el más loco o el más raro. Hay una actitud más predispuesta a compartir, a no guardar los secretos que tiene cada uno en su disciplina", contó Maxi a la hora de la siesta.

Por la tarde se abrió el encuentro con el característico lanzamiento colectivo de clavos. Después comenzaron los talleres y tras la cena se proyectó una película al aire libre. Llegó luego el **Renegado**, que a diferencia de lo que cualquier asistente inadvertido pudiera llegar a creer, no es el apodo de ningún señor que blasfema, sino el nombre con el que se denomina al espacio en el que los artistas muestran números todavía sin terminar.

Esa noche hizo su aparición extraoficial, con una pequeña participación, uno de los invitados más esperados: el Gato Cabezón. La velada terminó temprano, tal vez por el sueño que arrastraban quienes habían viajado desde lejos para llegar hasta allí.

#### VIERNES 5: FUEGO

Muchas carpas y algunos tambores. Había que despertar a los que todavía dormían, porque continuaban algunos talleres. El sistema era sencillo y efectivo: un pelilargo en una bici, megáfono en mano, circulaba entre los árboles, como una suerte de mezcla entre reloj despertador y charlatán de feria.

Comenzaban a asomar las primeras caras y la mañana se pobló de narices con aretes y cabelleras con rastas. Había muchos jóvenes. Durante todo el día siguió llegando gente de todas partes del país. Se desarrollaron talleres espontáneos y hubo mucho intercambio.

Por la tarde se instaló una radio local, la 90, cuya presencia e interés en el encuentro fueron permanentes. La comunidad de Regina no estaba ajena a lo que suce-

día en su balneario y horas más tarde, los vecinos se fueron acercando a la noche de **Cabaret**, que con la presencia de una enorme luna llena constituyó el espectáculo de ese viernes. A diferencia de la jornada anterior, en esta ocasión se presentaron números terminados y ya probados. El de los acróbatas rusos, construido por una pareja de artistas que se formó en General Roca y que actualmente vive en España (ver recuadro) fue aplaudido por el caluroso auditorio hasta que le dolieron las manos, tanto por la habilidad técnica de sus intérpretes, que era evidente, como por la construcción de los personajes y la fuerte teatralidad que tenía. Para cerrar, hubo fiesta a la vera del río. El lema "Ocupemos el mundo con arte y alegría" se estaba cumpliendo.

#### SÁBADO 6: AIRE

Corría la noticia de que había llegado gente de otros países, entre la cual había un francés que dominaba una técnica que relacionaba los malabares con el *contact*. Se decía que había alguien que había viajado desde Jujuy, que había otros de Mendoza, de Córdoba, de Rosario. "Hay uno de Alemania, uno de Italia, otros de Brasil", aseguraban en la entrada, revisando las planillas. Había que ir a ver, entonces, meterse por los caminitos y preguntar.

Una recorrida por el campamento reveló que había llegado al encuentro un abanico absolutamente heterogéneo de personas, desde gente que ya tenía su grupo, a otra que simplemente se había acercado a mirar y a hacer su primer taller. De los que provenían de muy lejos, había algunos que desde hace tiempo viajaban por el mundo y en su recorrido itinerante ya habían oído hablar del Encuentro Patagónico de Artes y Circo. Por eso se habían acercado.

Alrededor de las carpas algunos intentaban armar un *ensemble* de tambores, otros practicaban malabares. Se acercaba la última noche.

"Suele venir gente de Regina, de Neuquén, de Roca a ver los espectáculos", había explicado Maxi Altieri en las preliminares. Era sábado y la Noche de Gala, aquella en la que se presentan los artistas invitados, se llenó de estrellas, de luna y de mucho público. Hacía frío. Actuaron el grupo Papa Puré de General Roca, la murga La Verdolaga, hizo su número Mauri Kurcbard y cerró la velada La Orquesta del Gato Cabezón, que, lejos de constituir una orquesta en sentido literal, estaba formada por un sólo hombre que con su guitarra, un conjunto de pistas musicales pregrabadas y una consola que deliberadamente exhibió sobre una tabla de planchar, hizo las veces de antihéroe y personaje despreocupado. Su humor consistió en deshacer cualquier expectativa grandilocuente que se tuviera de él. Esa noche cosechó varios fanáticos.

Esta vez había fiesta *rave*, y la periodista, aun consciente de su posible ignorancia al respecto, no soportó un tiempo demasiado prolongado la monotonía de esa música. A dormir.

#### DOMINGO 7: AGUA

Mañana de sol. Se venía el final. Hubo almuerzo colectivo y una informal y libre exhibición de números de sobremesa. Fue una especie de despedida. Los tambores y los malabares con fuego formaban parte del conjunto de imágenes vividas los días anteriores.

Ciertamente se había logrado generar un lugar de intercambio de saberes acerca del circo y otras artes, en el marco de un escenario natural que propició la existencia de un tiempo más sereno que el habitual. Efectivamente hubo actuación al aire libre, bajo el cielo estrellado de la Patagonia y un espacio en el que no primó lo competitivo. Se cumplió así la apuesta grande del encuentro, ya que en la diversidad y en la fusión apareció lo valioso.



## Entrevista a Mauricio Kurchard

Mauri Kurchard, quien hace unos años era integrante de Los Malabaristas del Apokalipsis, fue uno de los talleristas del encuentro. Durante los cuatro días tuvo oportunidad de mostrar sus varias facetas artísticas (es malabarista, cantante, actor), así como también su carisma. La caja de herramientas fue el nombre que puso a su taller, en alusión a una serie de instrumentos muy concretos a los que puede acudir un artista callejero, cuya realidad, sostiene, posee leyes muy específicas.

### -¿Por qué un artista de circo necesita tener herramientas del actor?

-Me parece que al igual que el actor necesita manejar cierta técnica corporal, que puede ir desde la natación o la equitación, a las técnicas de malabares o al mundo del circo en general, el artista de circo necesita de una técnica expresiva.

De todas maneras creo que en este tipo de encuentros se advierte, también, una necesidad de los teatreros, de encontrar en el circo una técnica que genere una repuesta que tiene que ver con la ilusión, la marca, el impacto, cosas todas que vienen del circo.

### -Por lo que se vio en tu taller, en La caja de herramientas que proponés hay un acento muy fuerte en aquello que se vincula con la improvisación, como un elemento especialmente importante en la calle ¿Por qué?

-De todos los ámbitos, la calle es el más denso. En lugar de ser un jardincito cultivado, se parece más a la selva. Hay elementos de la realidad que son muy agresivos e impredecibles. Quien trabaja en la calle se encuentra con situaciones que tiene que incorporar al espectáculo o ver cómo las resuelve, que modifican permanentemente lo que trae planeado y ensayado. Una vez me pasó en una plaza que un pibe comenzó a inhalar pegamento. En ese caso no supe qué hacer y tuve que parar la función. Otra vez estaba en Recoleta y apareció Aldo Rico. Son momentos complicados. Pero hay muchas otras instancias en las que el entorno retroalimenta el espectáculo. Por eso es importante saber improvisar.

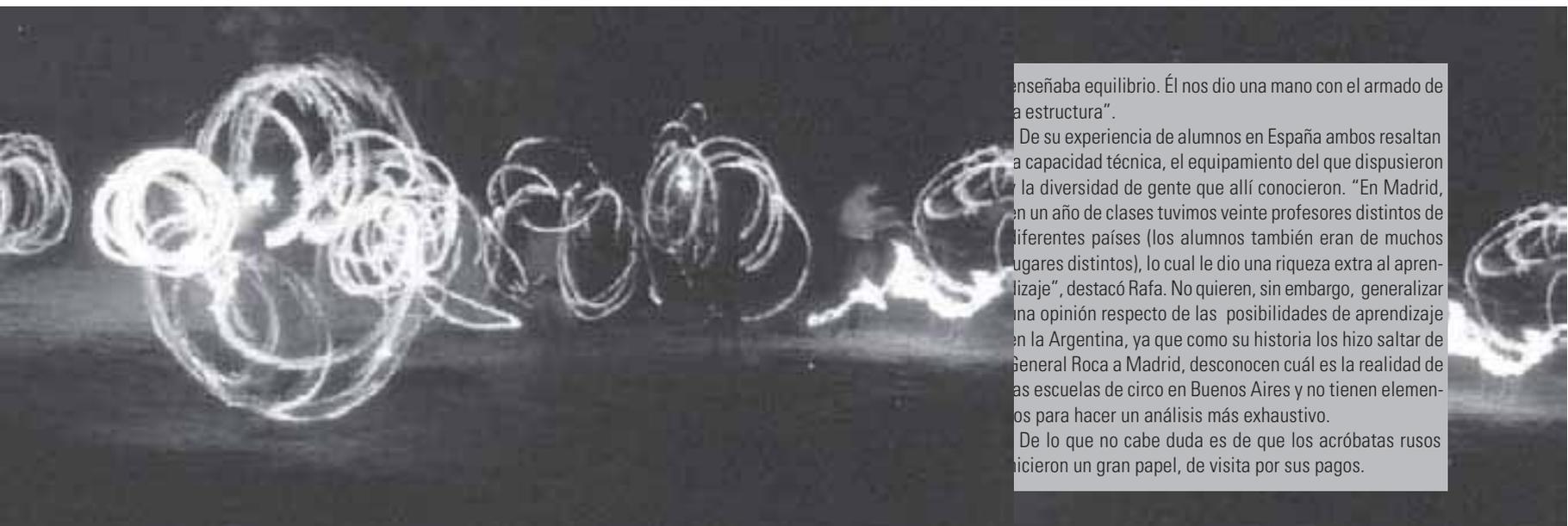
Pero además hay otra realidad que me preocupa y es la siguiente: un artista callejero equis trabaja en una plaza equis, donde da función desde hace tres o cuatro años. Lo hace todos los fines de semana a la gorra. Está hace mucho tiempo, porque el código de los callejeros dice que si vos sos el antiguo, tenés cierto privilegio sobre el lugar. El artista, entonces, se enquistaba y su número no progresa con el tiempo, porque ya encontró la fórmula. Por eso es neces-

sario generar un espacio, que permita pensar cómo superar estas falencias y que jerarquice el trabajo en la calle.

### -¿Cuáles son las falencias y necesidades de los artistas callejeros?

-Creo que lo que falta es una escuela de teatro callejero, es decir un espacio que no sólo provea a sus alumnos de una técnica, sino que constituya un ámbito de reflexión en donde se construya una ética basada en tratar de no copiar y de crear productos originales, donde se pueda imbuir a la gente de un espíritu que busque ampliar permanentemente los límites. La ausencia de una escuela de estas características es lo que hace que en la calle haya tantos números parecidos con muchos *gags* repetidos. Sería necesario empezar una experiencia de este tipo que abarcara no sólo al circo, sino a todo lo que tenga que ver con la animación urbana, desde el músico hasta el actor, desde el plástico a cualquier intervención en la calle, que es un universo aparte que tiene sus reglas específicas.

Me parece que así como en el ámbito de la murga en su momento apareció un tipo como Coco Romero, que hizo teoría de la murga, le empezó a dar importancia e hizo que ésta explotara y generara un efecto enorme sobre la sociedad (y si no, que lo cuenten los vecinos), el teatro callejero necesitaría de algo parecido. Esta movida llegó a un desarrollo tal que requiere de una escuela.



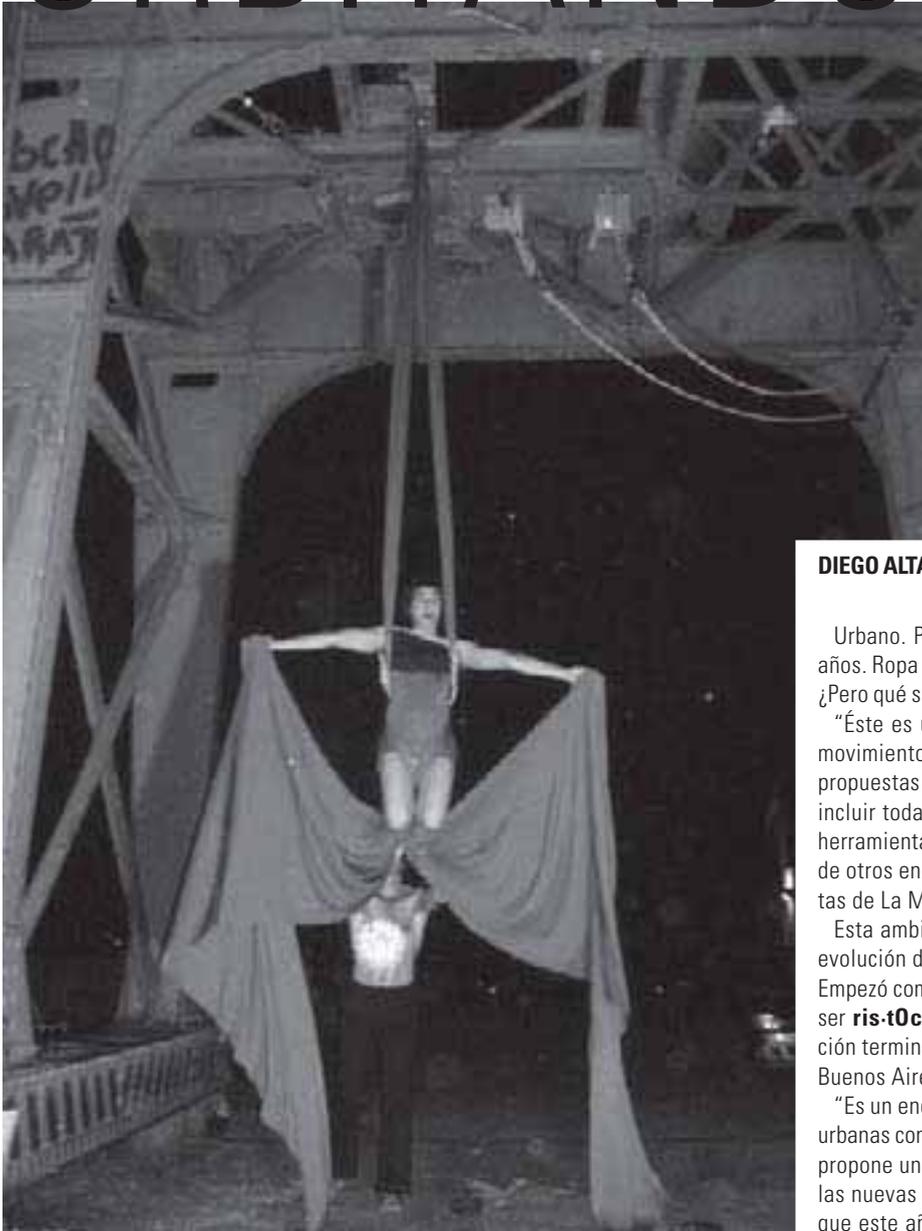
enseñaba equilibrio. Él nos dio una mano con el armado de la estructura”.

De su experiencia de alumnos en España ambos resaltan la capacidad técnica, el equipamiento del que dispusieron y la diversidad de gente que allí conocieron. “En Madrid, en un año de clases tuvimos veinte profesores distintos de diferentes países (los alumnos también eran de muchos lugares distintos), lo cual le dio una riqueza extra al aprendizaje”, destacó Rafa. No quieren, sin embargo, generalizar una opinión respecto de las posibilidades de aprendizaje en la Argentina, ya que como su historia los hizo saltar de General Roca a Madrid, desconocen cuál es la realidad de las escuelas de circo en Buenos Aires y no tienen elementos para hacer un análisis más exhaustivo.

De lo que no cabe duda es de que los acróbatas rusos hicieron un gran papel, de visita por sus pagos.

# ORBITANDO

## EN LA URBE



DIEGO ALTABÁS / desde Buenos Aires

Urbano. Palabra toqueteada y gastada, utilizada por muchos en los últimos cinco años. Ropa urbana, comida urbana, ser urbano, lenguaje urbano, urbano electrónico... ¿Pero qué se entiende por arte urbano?

“Éste es un tema que se está debatiendo internacionalmente a partir del amplio movimiento artístico actual. Las artes emergentes buscan su posición y las diversas propuestas amplían los rubros de las expresiones urbanas. Como arte urbano, intento incluir toda propuesta que explore nuevos conceptos y utilice códigos, contrastes o herramientas de las metrópolis”, sostiene Lucas Inza, director del festival y productor de otros encuentros similares en Barcelona, como el Festival MixturArts en las Fiestas de La Mercé.

Esta ambigüedad y difícil posición frente a lo urbano y el arte está presente en la evolución del festival. El FAU fue mutando en su corta, pero ascendente trayectoria. Empezó como **ris-tOc Festival de Humor Urbano de Rosario** en 2003, luego pasó a ser **ris-tOc Festival Internacional de Arte Urbano** en 2004 y finalmente la transición terminará el año que viene cuando deje las costas del Paraná y desembarque en Buenos Aires como **FAU Festival de Arte Urbano**.

“Es un encuentro artístico-festivo de varios días que reúne a creadores de las artes urbanas con el público, generando un fuerte desarrollo e intercambio cultural. Además propone un espacio y clima propicio para que esto ocurra, potenciando y divulgando las nuevas expresiones urbanas”, explica Inza sobre el espíritu y misión del festival, que este año tuvo cuatro producciones a lo largo de once días: la gira de Marcel.lí Antúnez con su performance multimedia **Transpermia** en Buenos Aires, Rosario y Córdoba, la Maratón de Espectáculos de tres días en Rosario, las fiestas electro-artísticas danZ-arT, en Buenos Aires y Rosario, y el 2º Encuentro Internacional de las Culturas Urbanas (EICU) en el Centro Cultural Recoleta (ver apartados).

**-¿Cuáles son las principales diferencias al encarar una producción independiente en la Argentina y en Europa?**

-En Europa, los festivales vienen contribuyendo desde hace más de 20 años, lo que permitió un desarrollo y una apertura en cierto sentido. El dinero puede establecer diferencias, pero los resultados artísticos y el crecimiento espiritual van más allá. Hay que lograr más conciencia en todos nosotros, participar y potenciar estas expresiones -dice Inza, quien para que su iniciativa pueda crecer en nuestro país necesitó indefectiblemente de una decena de apoyos externos de festivales y organismos como La Marató de l'espectacle (Barcelona), Arts de Carrer / Mix-tur-aRts (Barcelona), COPEC (Catalunya) y el International Street Theatre Project (USA), o bien de instituciones “locales”, como las Embajadas de Francia, España y los Centros Culturales de España (Rosario - Córdoba).

Al cabo de dos años de maratones de espectáculos frente al río la lista de artistas relacionados al teatro de calle, circo, performance, hip hop, varieté, humor, música, graffiti, body paint, stencil, Dj's y Vj's es kilométrica.

Por el **ris-tOc 2003** pasaron el humor transformista de Juan Pablo Geretto (padrino del festival); los malabares lumínicos de Electroarte light performers; la magia musical de Gonzalo Comera y su **Re-Mágico**; los sketches de Los Merelos; el **Kamasutra Problem** de los Tijuana Boys; el musical de títeres **Morocco Club** del grupo Caray

*El FAU (Festival de Arte Urbano) tuvo su segunda edición en abril de este año con diversas producciones en Buenos Aires, Rosario y Córdoba. Por allí pasó Marcel.lí Antúnez, fundador de La Fura dels Baus, y Lucas Inza –director del festival– cuenta el porqué de esta nueva propuesta en el mapa del circuito festivalero nacional y nos adelanta algo de lo que vendrá en 2005.*





Carape; la batería de personajes del Dúo Forúnculo; La Troupe (de Rosario) y un fragmento de **Todo en la cabeza**; Silvina Santandrea con su particular visión del mundo de las animadoras de televisión infantil; el excéntrico dúo musical conformado por Esteban Sesso en piano y Salvador Trapani en serrucho y gata peluda; el humor ácido y *border* de dos divas como Karina K y Mimí Nervios; Katitos y Che Miguitos con sendas propuestas de clown; El Casting, Tomadas y Don't Worry, aportaron un poco de humor alternativo rosarino; los monólogos de Ángel Lafata y Edgardo Milinelli; la magia de salón del grupo Metamorfosis; el Niño Costrini y su clown malabar esquivo; chistes y magia marca Mirko; el Trío Ibáñez entre el absurdo y lo *naïf*; las bandas Un Kuartito y Asaltimbanqui; el grupo ¼ de Rosca con un clown de calle; Chacovachi, el Saltador Anónimo y el Cirko Marisco, con los clásicos de Plaza Francia; Carlos Pulenta como presentador de lujo; Marca Cañón, Dos Foquitos y Polifacético sumaron con sus sketches; Amor con H dio la cuota de absurdo; Pablo Palavecino y un monólogo estilo *play back*; la descabellada historia y actuación de Eugenia Guerty y las destrezas al ritmo del hip hop de los B. Boys.

Este año la programación en el Centro de la Juventud en Buenos Aires, tuvo los siguientes protagonistas: el colectivo de *action painting* y *graffiti* ONG Ovejas Negras (Brasil y España); el *stand up comedy* de Diego Wainstein; las disparatadas apariciones de Loco Brusca (España); el funambulismo de altura de Sebastián Petriw; el humor corrosivo de Pablo Mikoizzi y Malenka; los números aéreos de Cumulus Limbus y la Cía. Lorrojo; el histrionismo y humor de Gimena La Peor, Silvia Yori y Silvina Santandrea; la dosis de teatro de calle y circo estuvo a cargo del Circo Piqué, Budinetta Borgoña y los RRPP; Caray Carape, Dúo Forúnculo, Eugenia Guerty, Juan Pablo Geretto y Salvador Trapani volvieron por más; la música llegó a través de la orquesta Una Cimarrona, las bandejas hiphoperas de DJ Ralf y la electrónica *unplugged* de Migue-lius; la performance luminica y el *body paint* llegó con Electroarte y Zaraister y el diapo art fue de Dr. Luminar.

#### -¿Cuál es la propuesta del FAU para 2005?

-La creación como punto de partida hacia la mutación y el desarrollo. La propuesta será coproducir con grupos locales de diferentes expresiones urbanas espectáculos especialmente montados para el festival. El modelo de coproducción potencia el intercambio cultural. Mediante una ayuda económica y facilitando a los artistas los medios para la creación, tendremos una programación que refleje la temática del festival y los ánimos del proyecto -adelanta su director sobre la tercera edición, que contará con programación en sala y al aire libre, y el III Encuentro de las Culturas Urbanas (EICU) con charlas y proyecciones que intentarán definir el arte urbano.

El Festival de Arte Urbano muta permanentemente y se traslada de Rosario en busca de otras urbes, con la intención de que cada parada genere nuevos encuentros y sus pasajeros, artífices de las tan mencionadas culturas urbanas, puedan acortar distancias a través del arte.

Contactos: Lucas Inza / Director General FAU  
lucas@humorurbano.com.ar / www.humorurbano.com.ar  
www.festivalarteurbano.com.ar (en construcción)



## danZ·arT

>2 de abril Buenos Aires - 3 de abril Rosario<

Las culturas urbanas no duermen. Por eso el Festival ris-tOc propuso en su segunda edición un encuentro con la cultura electrónica, hábitat natural de muchas de las nuevas propuestas vinculadas a las artes urbanas.

Dos noches sucesivas, dos ciudades y una fiesta itinerante. Así se presentó danZ·arT. Primero fue en Niceto Club de Buenos Aires el 2 de abril, para luego trepar el Paraná y desembarcar veinte horas más tarde en la disco rosarina Mei Arena.

Los *beats* del dj Tom Pooks de Francia como invitado principal y el dj rosarino Franco Cinelli en las bandejas, se mezclaron con las intervenciones luminosas de Electroarte Light Performers, las proyecciones líquidas de Dr. Luminar, las puestas de *body painting* de Zaraister y el *action painting* del colectivo ONG Ovejas Negras de Barcelona. Ambas fiestas supieron canalizar el panorama de tendencias que circulan por la noche, donde diferentes expresiones visuales y música electrónica se fusionan para potenciar los estímulos.

Más de 1.500 personas bailaron y rebotaron con danZ·arT hasta las siete de la mañana. La fiesta itinerante siguió su órbita y ahora espera un nuevo puerto para anclar con sus dj's y artistas visuales. Habrá que estar atentos para dar el paso en el momento justo y no quedarse en la orilla.

danZ·arT

# DE LA FURIA A LA TRANSPERMIA

DIEGO ALTABÁS / desde Buenos Aires

Marcel.Í Antúnez Roca podría ser una alucinación en la mente de Philip Dick. *Dreskeletons*, *fleshbots* y *sistematurgias*, teorías de una utopía cercana a la ciencia ficción, dan forma al universo de un artista/científico que viene investigando desde la desvinculación *furera*, hace ya quince años.

Mejor será deshacer los últimos veinticinco años para entender algo de la **Transpermia**.

Fue fundador de La Fura dels Baus, colectivo del que formó parte como coordinador artístico, músico y actuante, desde 1979 hasta 1989, con quien presentó las macroperformances **Accions** (1984), **Suz/O/Suz** (1985) y **Tier Mon** (1988).

“Desde inicios de los noventa trabajo como Marcel.Í, aunque a menudo preciso de diversos profesionales que me ayudan a llevar a cabo los espectáculos. Mis obras se manifiestan tanto en el ámbito escénico como visual. Mis preocupaciones formales se centran en la creación de interfaces, entendidas como potenciadores de la percepción y ampliadoras de nuestra capacidad de acción; en los robots y las máquinas, como metáforas de lo orgánico, y en la ampliación del concepto de identidad. También exploro nuevas formas de creación que intentan aplicar una visión sistémica, por ello me interesa, además de las tecnologías de la información, la biología”, explica Antúnez, quien estuvo el año pasado investigando en la Federación Rusa con los estados de gravedad cero.

Aquella fría batalla entre unos y otros por llevar la vida fuera de la biosfera generó cientos de aparatos y prototipos con los que los astronautas se valían en su preparación para alcanzar otras realidades espacio-temporales. Toda esa parafernalia e imaginario fueron inspiración para el artista catalán. “Para mí fue una experiencia completamente reveladora. Esta epifanía que los soviéticos desarrollaron, que incluye la Ciudad de las Estrellas, el aeropuerto y los aviones que se utilizan para los vuelos parabólicos (con los que se consigue la microgravedad), así como el «hidrolab» o la «centrifugadora», anticipan infinidad de conceptos derivados de lo tecnológico y de lo artificial, que cada día son más frecuentes en la vida cotidiana. Desde esta perspectiva mi obra adquirió de repente conexiones que no había sospechado. De hecho estoy aún sumergido en este proceso conceptual”, relata el inventor de una decena de robots e interfaces con las que desarrolla sus reconocidas performances mecatrónicas.

En los últimos quince años combinó conceptos como *bodybots* (robots de control corporal), *sistematurgy* (narración interactiva con ordenadores) y *dreskeleton* (interfaz corporal en forma de vestido exoesquelético), con los que desarrolló diversos trabajos: **JoAn el hombre de carne** (1992), donde trataba la utilización de materiales biológi-

cos en la robótica, **Epizoo** (1994), la performance que permitía el control telemático, por parte del espectador, del cuerpo del artista, **Afasia** (1998) y **Pol** (2002), en las que utilizaba interfaces exoesqueléticas, **Réquiem** (1999), coreografía involuntaria con el *bodybot*, y por último las transformaciones microbiológicas de **Rinodigestió** (1987) y **Agar** (1999).

Con estos antecedentes Antúnez llega a su trabajo actual, la obra de arte espacial, **Transpermia**. «Es un objeto escénico híbrido. Combina la videoperformance, el concierto y la conferencia. No es una performance mecatrónica en el sentido de mis anteriores performances puesto que no incluye robots. La performance se desarrolla como la metáfora de la M.I.R. (estación cosmonáutica rusa), que al igual que la estación incorpora módulos aparentemente independientes, pero conectados entre sí hasta su definición: ‘Transpermia’, prototipos para la utopía”, define su creador sobre el espectáculo que vieron más de tres mil personas entre Buenos Aires, Córdoba y Rosario.

Con un formato de valija, ideal para girar por diferentes ciudades sin mayores problemas, la performance planteaba a través de cuatro módulos diversos momentos y etapas de la investigación que Antúnez viene realizando. El escenario libre de objetos, dos pantallas gigantes como fondo y la sola presencia del español, vestido con su *dreskeleton* alcanzaron para que a lo largo de cincuenta minutos el

público argentino viera y entendiera, o no, la obsesión futurista de este particular artista.

Antúnez va y viene de un lado al otro del escenario en un baile robótico, mientras *samplea*, activa y modula sonidos y controla las películas proyectadas apretando botones en su esqueleto mecánico. En las pantallas se suceden las imágenes cargadas de violencia y vitalidad, humor escalofriante y demás criaturas de sus anteriores trabajos. Ya en una segunda y tercera etapa muestra un minidocumental de la experiencia del proyecto **Dédalo** en la Ciudad de las Estrellas de la Federación Rusa, así como las microperformances completas realizadas durante períodos de gravedad cero, que proporcionan las parábolas efectuadas por un avión.

Finalmente presenta la teoría de la transpermia. En este punto la performance pasa a ser una conferencia. Se dirige directamente al público y con mucho humor desarrolla una clase sobre los prototipos que nos depara el futuro, algunos no tan lejanos.

El híbrido entre conferencia y concierto, performance y obra teatral, experimento de científico loco e investigador escénico llega a su fin con un interrogante por parte del protagonista. “¿Alguna pregunta?”, le dice a su público sin inmutarse. Nadie contesta, todos aplauden. La respuesta quedará flotando en la cabeza de los espectadores hasta el próximo milenio. **Transpermia** ha llegado a su fin.

*...pero los sueños y los caminos  
las hormiguitas no dejarán,  
los van cargando con la ilusión  
de un circo en viaje hacia la función,  
si les preguntan dónde trabajan  
contestan siempre,  
en la construcción, la construcción.*

DANIEL VIGLIETTI

## Ahí vienen las hormigas

### EDITH SCHER / desde Río Negro

Villa Regina es una pequeña ciudad del sur. Entrar a su territorio es toparse, a la derecha, con las bardas (el borde de la meseta patagónica) y a la izquierda con el Alto Valle, que se abre por ocho kilómetros hasta el Río Negro. Más allá, otras bardas y luego el desierto. Villa Regina es pura creación del hombre. Sus chacras con manzanas y peras son un producto de la cultura. Su plácido balneario, con bellas piedras pulidas que el río alisó, se ofrece como generoso refugio para sus habitantes. No es una gran urbe, ni un poderoso polo cultural. Quizás por ello sea difícil imaginar que allí, desde hace 17 años, más estrictamente desde el 12 de agosto de 1987, existe la cooperativa de trabajo artístico La Hormiga Circular.

No es frecuente asociar la expresión "cooperativa de trabajo" al ámbito de lo artístico-institucional. Los grupos y elencos de teatro, en general se asocian cooperativamente para la realización de un espectáculo determinado, pero La Hormiga adoptó esa forma como una elección medular. El grupo quiere ser dueño de su empresa, aunque suene extraño usar esa palabra en el marco de lo artístico. Sus integrantes desean ser responsables y discutir cada una de las decisiones entre todos y como pares. La cooperativa es el modo que encuentran para que el proyecto los trascienda en el tiempo y para que su realización artística como seres humanos no esté escindida de lo que cada uno de ellos desea para su vida, del mundo con el que sueñan.

Un minucioso rastreo revela que la de La Hormiga es una experiencia única en su tipo, al menos en la Patagonia, aunque hay algunos intentos incipientes de copiar el modelo.

Desde hace algunos años La Hormiga Circular tiene un vehículo que usa para sus giras por el sur y una sala propia, un galpón remodelado a tal efecto, a metros de la vía de un tren que obviamente ya no circula, un espacio que en el comienzo sólo tenía tres paredes y carecía de techo.

Los 30 espectáculos construidos en estos 17 años de existencia, el hecho de que los fundadores, lejos de ocupar los cargos ejecutivos, ceden este espacio a los jóvenes, la simultánea apuesta, a lo largo del tiempo, al crecimiento artístico y a la discusión acerca del carácter cooperativo del emprendimiento, la creación de un circuito nacional con sede en esta sala de Villa Regina, a la que arriban grupos de teatro de todo el país, la asunción de la vicepresidencia de la Federación de Cooperativas de Río Negro son algunas de las incontrastables pruebas de que el sueño de las hormiguitas hace rato que se concretó y que por eso hoy

puede multiplicarse en nuevos desafíos y persistir en su infinito viaje circular.

### *Las hormiguitas blancas y azules con su carguita cruzan la tierra...*

Esta historia comienza en 1982, cuando el ya fallecido Norman Tornini, reconocido maestro de la zona y prócer de la educación por el arte, convoca a la población de Villa Regina a estudiar con Salvador Amore, que había viajado al Valle a dar unos cursos de teatro. Fue en esa oportunidad que la comunidad reginense asistió a la versión de Amore de **Saverio el cruel**, de Roberto Arlt.

"Yo soy de Villa Regina. Jamás había hecho ni visto teatro. Tenía 24 años cuando vi la puesta de **Saverio el cruel**, y eso me mató. Quiero hacer teatro, me dije. Y me anoté", relata Tatalo Muzzin, uno de los fundadores de La Hormiga.

Treinta o cuarenta personas se juntaron a partir de ese primer envío. Agonizaba la dictadura y se respiraba una euforia de participación. Quedaron luego alrededor de veinte, que estudiaron durante un año con una actriz de Neuquén, Cecilia Arcucci, tras lo cual estrenaron su primer espectáculo. Eran el grupo Nuestramérica, nombre cuya huella podría rastrearse en José Martí, pero que el grupo tomó directamente de Daniel Viglietti, que en ocasión de dar un recital en Nicaragua había dicho: "...Cuando América Latina sea libre, pasaremos a llamarnos nuestroamericanos".

### *Las homiguitas son muy tenaces, las cicatrices van a cerrar...*

De estos primeros integrantes había algunos ex militantes, otros que no habían tenido participación política alguna. Había alfonsinistas, justicialistas y otros. En fin, un grupo heterogéneo. Luego de ese primer espectáculo se independizaron de la Escuela Municipal de Arte, donde hasta entonces habían funcionado y les prestaron un espacio arriba de una gomería, al que llamaron precisamente así: La gomería, en el cual permanecieron un par de años. Fue allí donde crearon uno de los espectáculos más singulares de los muchos que ya llevan puestos, que tenía una estrecha ligazón con un suceso muy curioso y, por cierto, muy argentino, que había ocurrido un tiempo atrás en Regina. Su nombre fue **El cuento del petróleo** (ver recuadro).

Una vez consolidados como grupo, retomaron los encuentros provinciales de teatro que se habían dejado de hacer en la dictadura, de los cuales Villa Regina había sido sede provincial permanente. Se dieron cuenta de que había existido un movimiento muy fuerte del cual no había quedado nada. En el 85 reflataron también el Encuentro Rionegrino, en el que ese año participaron 22 grupos.

Después de arduos debates, el nombre que quedó para la cooperativa de trabajo artístico fue La Hormiga Circular, el cual, al igual que Nuestramérica, establecía una relación evidente con Daniel Viglietti. Ya en ese período comenzaba a asomar la preocupación por la persistencia en el tiempo. ¿Cómo hacer para que el grupo trascendiera a las personas?

"Veámos que los grupos del interior de Río Negro se disolvían -recuerda Muzzin-. Comenzamos a buscar algunas formas asociativas, fundaciones, etcétera y por cercanía ideológica y filosófica con el cooperativismo llegamos a la conclusión de que queríamos armar una cooperativa. En ese momento éramos entre 14 y 18 personas".

Pero, ¿por qué una cooperativa y no otra forma? Porque algunos de los objetivos más importantes que el grupo se planteaba, en relación con esta preocupación de permanencia, eran la necesidad de conseguir un lugar propio y el deseo de que el trabajo artístico fuera remunerado. Y esas metas resultaban imposibles, pensadas desde un esfuerzo meramente individual. La forma cooperativa parecía la más adecuada para lograrlas. Así lo creen aún, algunos de sus integrantes más jóvenes, que no participaron de la fundación, pero comparten los ejes fundamentales del proyecto: "Formar parte de la cooperativa, no tiene que ver sólo con los beneficios materiales que ésta te pueda dar, sino con la posibilidad de crecer como personas. El comienzo del cooperativismo tiene que ver con el impulso de obreros analfabetos que la tenían reclusa y los principios fundamentales que ellos planteaban siguen funcionando hoy. Poder militarlas desde el teatro me interesa mucho", sostiene Silvia Alvarado, oriunda de Neuquén e integrante de La Hormiga desde hace nueve años. Su historia personal ratifica la convicción con la que habla del tema y el fuerte lazo que la une a esta propuesta, ya que antes de irse a vivir a Regina llegó a viajar hacia allí cuatro o cinco veces por semana desde General Roca, ciudad en la que estudiaba, a fin de participar activamente de las actividades de La Hormiga.

Las salidas hay que buscarlas con el otro. Me gusta sentirme parte de un lugar y saber que no estoy sola. Tengo

## HISTORIA PARA TENER EN CUENTA

Decir "cuento del petróleo" es hablar del cuento del tío. Este espectáculo de La Hormiga contaba la historia de un tipo que en el 82 llegó a Regina y dijo que allí había petróleo "El tipo apareció y dijo que era Dios y que tenía para repartir -evoca Tatalo Muzzin-. La gente se lo creyó. Estuvo aquí 25 días. Me acuerdo que mi papá afirmaba: 'Yo siempre dije que había petróleo en Regina'. En fin, montó una empresa ficticia en un hotel. No tenía nada, ni siquiera una lapicera. Había filas de secretarías para hacer pruebas de dactilografía, de obreros, de médicos que se peleaban entre sí para que eligiera sus establecimientos, ya que el tipo decía que necesitaba una clínica para la obra social.

Un quiosquero que tenía su negocio frente al hotel donde paraba este señor, fue el primero en escuchar de su boca, palabra va palabra viene, que el ingeniero tenía una empresa de petróleo. Esto fue lo que garantizó que se enterara todo el pueblo. A los diez días el quiosquero era el secretario personal. Todo era insólito. El intendente y el comisario iban a comer con el ingeniero y nunca pagaba nadie, porque se suponía que siempre abonaba él.

Pero en un momento cometió un error. Parece que al comisario comenzaron a llegarle datos de que este señor era un chanta y entonces fue a pedirle documentos. El tipo se negó a mostrárselos, lo amenazó y le dijo que era pariente del General Viola.

En nuestro espectáculo aparecía el conflicto del comisario diciéndose. '¿Lo meto en cana? ¿Y si es pariente de Viola? Pierdo mi carrera'. Y se juega y lo mete preso.

Investigamos la historia. Algunos de nosotros incluso recordábamos haber ido a hacer la cola para pedir trabajo en la supuesta empresa. Hicimos este espectáculo en el 85, 86 y lo llevamos a la Fiesta Nacional en el Cervantes. A la gente le re pegó. Eso nos sorprendió, porque pensábamos que era una historia muy local. Y finalmente fue la obra con la que empezamos a salir de gira. Fuimos a Bariloche, al Bolsón, etcétera. Fue un año magnífico. Nos invitaron a La Pampa, a Rosario. Empezamos a crecer.

sueños en común con mis compañeros. La Hormiga me abrió la cabeza", enfatiza Magui Reyes, secretaria actual de la Cooperativa, quien se acercó a La Hormiga cuando tenía 16 años, empezó a estudiar teatro y luego asumió la difícil decisión de quedarse en Regina, cuando lo más corriente era que la mayoría de los jóvenes se fueran a estudiar a otras ciudades más grandes.

Es curioso, sin embargo, que los integrantes más jóvenes, que ingresaron en los 90, hagan propia una posición política, el cooperativismo, que, a priori, uno podría pensar corresponde más a la generación de los fundadores. "Nuestra decisión de pertenecer a una cooperativa es una suerte de aborto de la naturaleza. En lo que es el valle, la provincia, la Asociación Rionegrina de Teatro, es muy difícil encontrar pares de mi generación e incluso de otras, que acepten sentarse en una mesa y discutir acerca de lo que nos está pasando y cómo mejorarlo. Hay una resistencia muy grande a ello y en los grupos una práctica muy distinta", arriesga El Garza, un pibe de 28 años, al que nadie llama por su verdadero nombre, Carlos Bima, y que ocupa ni más ni menos que el cargo de Presidente de la Cooperativa.

Estos jóvenes ingresaron alrededor de 1993 y son algunos de los que formaron el segundo de los grupos que integran La Hormiga. Se llaman Los Nosotros y no sorprende que su nombre lleve implícito el número plural.

### *Las hormiguitas carpintereando, albañileando, pintarrajeando...*

La concreción del sueño de un lugar propio fue paralelo a la construcción de la cooperativa. "Nos teníamos que ir de La Gomería -recuerda Tatalo-. Era un día nublado. Salimos a recorrer. Pasamos por acá enfrente y vimos el galpón que se había prendido fuego en el 82. Hacía cinco años que estaba abandonado. Entramos. Llovía (aunque aquí no llueve casi nunca) y como no tenía techo, estábamos parados en el centro, con la lluvia en la cabeza diciendo: '¡Qué lindo! ¡Está en el centro del pueblo!'. Encaramos al Intendente y le pedimos si nos podíamos quedar. No me acuerdo si nos dio un papelito así nomás y nos metimos. Hicimos el techo, el piso, etcétera. No nos fuimos nunca más. Hoy en día tenemos un comodato por treinta años y además estamos muy instalados en el pueblo. La gente reconoce el lugar y a nosotros".

Carlos Massolo, ex integrante de La Hormiga, recuerda una anécdota muy graciosa y a la vez elocuente de aquel momento: "En una fiesta en 1987, con tres paredes y un techo, es decir sin la cuarta pared, hicimos una función de

**El cuento del petróleo.** Para cada función acarreamos sillas que nos prestaban en escuelas. En un aniversario del pueblo se nos ocurrió lanzar una campaña a la que llamamos "Su silla sirve" y salimos a pedir sillas. Le hacíamos llenar un cupón a la gente, en el que le preguntábamos si tenía sillas rotas o viejas. Nos donaron 300. La sala era muy graciosa porque estaba llena de asientos todos diferentes. Además, durante meses en el medio de la función se rompía alguna silla, las señoras que usaban medias de nylon se enganchaban en los clavos. El frío que hacía ahí adentro era de terror. De a poco fuimos revirtiendo esa realidad. La comunidad nos aportó mucho y además hicimos un trabajo de hormiga".

### *Cruzan los mares, cruzan los cielos, dejando atrás el temporal...*

Villa Regina tiene poco más de 30.000 habitantes y esto implica que en diez funciones se termina el público. Con un espectáculo para chicos, luego de recorrer todas las escuelas, ocurre lo mismo. Circular, entonces, viajar, es la realidad de la Patagonia. Hacerse de un medio de transporte se volvía ineludible para La Hormiga. Tatalo Muzzin acomoda en su cabeza los recuerdos y cuenta este costado de la historia: "Al comienzo solicitábamos vehículos oficiales, después usábamos los nuestros. Un año nos invitaron a Osorno, Chile, a un encuentro latinoamericano. La provincia estaba dispuesta a alquilarnos una *combi*. Tomamos la plata que eso iba a costar, agregamos un poco nosotros y nos compramos una camioneta. Más adelante tuvimos un colectivo, porque los espectáculos eran muy grandes y tenían mucha escenografía. Pero era muy viejo y se nos rompía siempre. Nos hemos quedado tirados por la cordillera, nevando y con los parabrisas rotos. Andábamos sin frenos. Un desastre. Vendimos ese colectivo, yo vendí mi auto y entonces nos compramos una *combi* fantástica. Después nos accidentamos, se nos rompió y compramos otra similar. El vehículo nos es imprescindible porque hacemos entre 20.000 y 30.000 mil kilómetros por año. En el 2003 fuimos desde Calafate, Río Gallegos, Comodoro, Puerto Madryn, hasta El Bolsón, Bariloche y todo el sur de Río Negro. No tenemos un itinerario fijo. A veces vamos a lugares donde la gente nunca vio teatro. Es rarísimo. Algunos tienen referencia de lo teatral a partir del recuerdo del radioteatro, pero hay escuelas (nos pasó en varias) en las que los chicos no sólo no han visto jamás teatro, ni títeres, sino que ni siquiera han visto televisión. Después de la obra el cariño es desmesurado. Siempre nos quedamos a dormir porque son escuelas hogar".

### *Todas chuequitas, las hormiguitas, son solidarias como un panal*

Para no idealizar ninguna realidad, conviene señalar que el hecho de sostener una cooperativa de trabajo artístico a lo largo del tiempo trae sus problemas. Problemas vinculados a que no hay demasiados antecedentes de experiencias como ésta, a que lo artístico y lo empresarial, de un primer vistazo parecen darse de patadas, a que a veces genera inquietud que la gestión se lleve toda la energía y no quede tiempo para el crecimiento artístico. Por eso hay que discutirlo todo, debatirlo todo entre pares. Seguramente uno de los temas de controversia entre los más antiguos, habrá sido en su momento la cuestión del ingreso de nuevos asociados. ¿Cómo amalgamar el formato legal de una cooperativa como otras de las que hay en Regina, la de barrenderos por ejemplo, que incorpora gente sólo cuando la necesita, cuando hay trabajo para darle, con la práctica teatral que parece tener otras leyes? "Desde hace unos años nos planteamos que para ingresar a la cooperativa primero debía haber una necesidad, pero como tampoco somos tan duros en eso, decidimos que por lo menos tenía que haber una capacitación tanto en el área de lo artístico como en la de lo cooperativo, luego de la cual se supone que la solidaridad, la ayuda mutua etcétera se dan por hechos. A ver si se entiende: nosotros no somos todos buenas personas, pero queremos serlo. La idea es que el que se incorpore sepa que se suma a una empresa de economía social, que quiere darle trabajo a sus asociados", explica Muzzin. Abrir el juego era parte del desarrollo. Había que renovar y repensar los viejos y nuevos problemas con los más jóvenes. Aquellos que se sumaron a lo largo de estos años también tienen una mirada de aquel momento. "Se necesitaba gente nueva. Era una parte natural del crecimiento de la cooperativa. Si no hubiéramos sido nosotros, hubieran sido otros. Nos ganamos el lugar", reflexiona Silvia.

Hay muchas preguntas que se hacen los integrantes de La Hormiga, y nuevos desafíos que enfrentar. En los que hoy ocupan cargos vinculados a la tarea de gestión, también hay una contienda interior respecto de la relación entre lo artístico y lo institucional, que hace emerger interesantes respuestas y el deseo de nuevos desafíos: "Como actor quisiera dedicarle más tiempo a la tarea artística. Pero siento que estoy preparando el terreno para eso. Quiero sostener el espacio, los mecanismos de producción, para que el nuestro sea un trabajo sustentable y aceitado. No pienso mi vida como actor separada de la vida del grupo -afirma rotundamente El Garza-. Además me encantaría avanzar como cooperativa de trabajo



artístico, no sólo teatral y encontrar la manera de ayudar institucionalmente a que los espectáculos, una vez puestos en escena, funcionen bien, para que esta preocupación no quede librada a la suerte de cada elenco”.

***Pero los sueños y los caminos  
las hormiguitas no dejarán...***

Para finalizar, bien vale transcribir una serie de frases sueltas, dichas entre mate y mate, que no hacen otra cosa que ratificar que el buey solo mal se lame.

“Queríamos que no desapareciera la pasión. Creo que eso ya lo logramos, si podemos renovarnos y plantearnos nuevos desafíos. Si se va cualquiera de los más antiguos la cooperativa va a seguir. Eso te lo puedo asegurar”. Tatalo Muzzin.

“El encanto de La Hormiga son las personas que la integran, con las que uno se puede arriesgar a apostar a trabajar porque son buena gente, porque nos dieron lugar en un espacio que era de ellos.

Siento que en la cooperativa se forman artistas y también dirigentes. En lo artístico las posibilidades son enormes: el lugar, la posibilidad de conseguir docentes, directores (el marco de la cooperativa lo permite). Si fuera un esfuerzo individual sería mucho más difícil. De esta manera muchas personas bregan por lo mismo y se vuelve posible. Uno puede hacer lo que tiene deseos de hacer y hay gente que lo sostiene”. Silvia Alvarado.

“A nosotros nos gustaría ser como el equipo de fútbol del pueblo. Sentimos que lo somos pero desde la teoría. En la práctica vienen 80 ó 100 personas. Para nosotros está bien. Nos recomponen, nos acompañan”. Tatalo Muzzin.

“Tenía 17 años cuando empecé a estudiar con Carlos Massolo. Era un taller fuera de lo común. Me interesaba el aire que se respiraba. Solíamos hablar del olor a hormiga que había allí”. Garza.

“Quiero que La Hormiga sea la mejor cooperativa de trabajo artístico. Sueño con la remodelación de la sala, con traer espectáculos de buen nivel y tener así más público. Quiero seguir creciendo como artista, seguir formándome, estudiar. Quiero dar respuesta a la gente que asiste a los talleres, romperme la cabeza pensando cómo asimilar las nuevas realidades que se nos presentan, porque los cambios provocan y abren muchos caminos”. Magui Reyes.

***“Las hormiguitas nunca se pierden porque su viaje es circular; es tan redondo como los ojos de un ser humano al despertar”.***

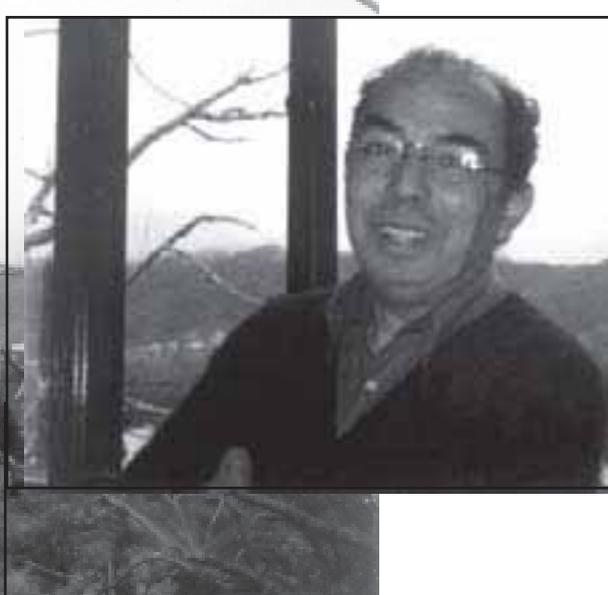
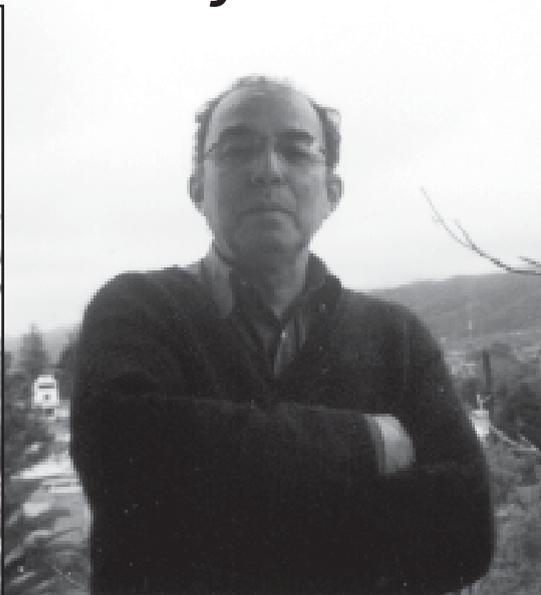


**ALGUNOS DATOS**

- Dos grupos componen la cooperativa de trabajo La Hormiga Circular. El primero, en orden cronológico, es Nuestramérica, el segundo, Los Nosotros.
- La Cooperativa no tiene hasta el día de hoy un director artístico. Esto es tema de debate.
- Todos los años los integrantes proponen sus proyectos artísticos, los que son discutidos entre todos. La mayoría de las propuestas es aprobada. La Cooperativa las produce.
- La cooperativa de trabajo artístico La Hormiga Circular, ocupa el cargo de la vicepresidencia de la Federación de Cooperativas de Río Negro, lo cual no es poco, teniendo en cuenta que esta Federación está formada por grandes cooperativas eléctricas, telefónicas, de servicio, de producción de manzanas, etcétera y ocupar este cargo jerarquiza el trabajo artístico como tal.
- Los integrantes de la Cooperativa son 16 en la actualidad.
- Desde hace un tiempo La Hormiga abrió un área pedagógica que incluye tanto la capacitación que reciben sus asociados como la que éstos brindan. Cada año los integrantes plantean sus necesidades, la Cooperativa ve las compatibilidades que pueda llegar a haber y a partir de eso plantea un cronograma. Al mismo tiempo, cada uno de los integrantes es considerado un recurso humano que se puede brindar para dar talleres, que se ofrecen a la comunidad de Villa Regina y alrededores.
- La sala de La Hormiga es sede de un circuito nacional, que organiza la cooperativa desde el año 93, en forma ininterrumpida. Por ese motivo llegan hasta allí grupos de todo el país.
- A raíz de esta experiencia en Villa Regina se armó, en Río Colorado, una cooperativa de trabajo artístico, apadrinada por La Hormiga, que se llama Quetrén quetrén, y que también tiene una salita que era un galpón del ferrocarril.

**Nota:** los subtítulos y los versos finales son citas de la canción Las hormiguitas de Daniel Viglietti.

# Rodolfo Pacheco, ser 'extranjero' en el Norte



GABRIELA TIJMAN / desde Jujuy

Rodolfo Pacheco nació en Totoras, un pueblito cercano a Rosario, provincia de Santa Fe, "en pleno auge del pueblo, con importantes cosechas, con una realidad agraria muy importante", según cuenta. Su padre era el maestro y su madre, una *lugareña*. Cuando terminó el secundario, se trasladó a Rosario a estudiar licenciatura en Economía, una carrera que nunca terminó. Estando en la universidad, empezó a hacer teatro porque le parecía que "hacer una sola cosa era muy poco". Pero el teatro le absorbió más tiempo que el previsto, las fechas de estreno coincidían con los exámenes, y así fue que, poco a poco, la Economía pasó a un segundo plano. Eran los tiempos de la dictadura, y después de haber perdido a varios compañeros y tener que alejarse de la facultad, Pacheco se encontró con una disyuntiva: o se iba del país, o regresaba a su pueblo. "Mi viejo me dijo 'de ninguna manera te vas, vos no has hecho nada, te volvé a trabajar a tu casa'", rememora. Sin el título, pero con una especialización en pedagogía, empezó a dar clases en las escuelas secundarias de Totoras.

Por entonces, se le ocurrió recuperar el grupo de teatro del pueblo y armar una actividad cultural sobre todo con músicos, en lo que fue su primera salita, como a él le gusta llamarla. Todavía está y funciona, en la biblioteca Popular Sarmiento, y se llama, con orgullo, el Teatro Municipal de Totoras. De aquella experiencia, que incluyó giras por los alrededores, surgió un trabajo clave que llevó al grupo incluso hasta Buenos Aires y otras ciudades del país. Por esa sala pasaron celebridades de la escena nacional, como María Rosa Gallo y Carlos Carella, además de músicos, sobre todo de la llamada trova rosarina, como Fito Páez y Jorge Fandermole. "Es que en Rosario desarrollé gran parte de mi carrera artística -explica Pacheco-, y ellos eran contemporáneos míos en otras disciplinas".

En esa ciudad santafesina, Rodolfo Pacheco había trabajado en varios elencos, entre los que recuerda especialmente el de Norberto Campos: "Con él he hecho emprendimientos más grandes, trabajo de gira, y hemos llegado hasta esta zona, a Salta, Tartagal y Orán.

## -¿Cuándo te instalaste en Jujuy?

- Llegué a la provincia hace cinco años, por un trabajo en una ONG de Tilcara, en Música Esperanza. Vine a diseñar una carrera de Promotor Socio-Musical. En la mitad, el

proyecto cambió, yo también cambié y entonces me vine a San Salvador. En ese tránsito, decidí poner una sala, que es el Teatro de la Vuelta del Siglo, que se inauguró en abril del año pasado. Después me ofrecieron trabajos de otros lugares y decidí quedarme en San Salvador. Porque además la sala ya estaba inaugurada, y me pareció que había que defenderla y apoyarla. He pasado las diez mil penurias económicas, porque éstos son teatros que se crían como *guachos*, con poco o ningún apoyo de nadie. Y encima uno es nuevo en la ciudad, y hay mucha desconfianza de que te lleves toda la plata. Es todo lo que implica ser un extranjero que viene a un lugar a poner un teatro.

## -¿Qué fue lo primero en la Vuelta del Siglo?

- Venía de una experiencia bastante larga en Rosario, de dirección, en escuelas de teatro, de ponerme a la cabeza de algunas compañías. Esas cosas uno las lleva encima y no aguantan mucho tiempo sin que les pegue una relojada a ver qué hace con esa historia, con esa parte de uno. En Tilcara había hecho una producción que se llamó **Quebradas por el tango**. Había surgido de un trabajo que armó la ONG con las mujeres, y decidí hacerlo con mujeres que fueran muy distintas a las de la Quebrada. Entonces elegí a *minas* del tango, que son todas *putas* y *alcohólicas*, lo que en la Quebrada no pasa. Por supuesto, la gente se divirtió muchísimo. Ese fue mi primer sondeo en Jujuy, porque costó muchísimo convocar, que la gente fuera y viera. Así aprendí un poco cómo había que producir para sacar a la gente. Porque no quería un teatro distinto de la gente. Después de **Quebradas por el tango**, en marzo del 2002, monté **Canciones alegres de niños de la patria**, de Rafael Spregelburd, y la estrenamos en un museo de San Salvador. Luego tuvimos una incursión en el teatro oficial y dije: "Nunca más trabajo en el teatro oficial".

## -¿Por qué?

- Es que son teatros oficiales de una ciudad del interior, con muchísimas vueltas, que no están al servicio de los artistas sino que son esclavos de una burocracia estatal. Entonces dije: "Basta, acá hay que armar otra cosa". Con unos pesos que tenía ahorrados arreglé un salón que me facilitó el Club Independiente. Me gustó el hecho de que fuera un teatro en un club. La sala se inauguró en abril del 2003, y en octubre festejamos las cien funciones. O sea que fue un trabajo muy fuerte.

## -¿Cuál es la característica de la programación de la sala?

- Hay varias cosas. Una es que la sala tiene un pequeño elenco, de gente joven, que éste es el primer año que funciona y ahora estamos trabajando con dos puestas: **El lazarillo de Tormes** y **Floc, ¿que floc? la ventana**, que es una obra para niños grandes, digamos, de entre 9 y 13 años. Esas dos son producciones de la sala. Otra de las puntas es ofrecer la sala a los elencos locales, dándoles más espacios para que las producciones no se agoten en dos funciones.

## -Habiendo tenido experiencia en una ciudad como Rosario y luego en un pueblo como Tilcara, ¿qué tiene de particular el trabajo en San Salvador de Jujuy?

- Ésta es una ciudad de mucho cruce, de mucho tránsito, para el norte, para abajo, para todos lados, y creo que el teatro también tiene que cumplir esa función, ser como una ventana que recibe aires de todos los lados. Del interior estoy trayendo música con artistas como Ricardo Vilca y con copleros, además de grupos folklóricos que vienen del sur de la provincia.

## -¿Y teatro?

- Ahora no tengo teatro del interior de la provincia, porque no hay demasiado desarrollo, aunque ya va a empezar a haber. Los circuitos más cerrados que tengo son la visita de elencos de Rosario, y otras cosas de Salta y Tucumán. Y además en la sala hacemos funciones especiales para escuelas primarias y secundarias. Como nosotros trabajamos la programación con bastante tiempo, les damos la información a las escuelas para que planifiquen, y las maestras pueden disponer de eso para trabajar en el aula.

## - Vos das clases en el profesorado y en la tecnicatura de teatro de San Salvador. ¿Imaginas al Teatro de la Vuelta del Siglo como un espacio de docencia?

- No... Quisiera que fuera un espacio para espectáculos, dedicado a mostrar cosas. Porque no quiero levantar clases porque hay un ensayo, quiero priorizar el ensayo. A veces sí damos algunos cursos o charlas, por ejemplo, cuando viene algún docente, o algún elenco de afuera que tiene una persona idónea, entonces lo aprovechamos. Pero la sala es una sala, donde se ve teatro.



Escena de «El lazarillo de Tormes»

## LA ESCENA LOCAL

- ¿Se puede hablar de un teatro representativo de Jujuy?

- Creo que aquí todavía no se ha encontrado el lugar del teatro local como sí se ha encontrado en la literatura o la pintura. Me parece que todavía falta sondear e inventar una serie de cosas como para poder revelar en una estética qué es lo que está pasando con el hombre en Jujuy, qué se pinta entre el hombre y el paisaje, qué relación hay entre ellos. Como el tema de la contemplación, que es una actitud que no he visto en demasiados lugares, esa historia del hombre caminando y mirando el paisaje. Bueno, todas esas cosas no las he visto reflejadas todavía en el teatro local. Y hay otro tema que me preocupa sobremanera en esta región, que es el tema del embrutecimiento por la pobreza. Pero no por ser bruto, sino por las pocas posibilidades que tiene la gente al no acceder a información adecuada para manejarse en la vida. Ésa es realmente una de las cosas que me desesperan. Creo que éste es un lugar donde hay muchísimo por hacer, un lugar muy pero muy bello, además. Y ojalá que haya posibilidades de hacer, que haya la inteligencia suficiente como para poder trabajar por eso.

- Decís que el teatro local no da cuenta de cierta esencia...

- Sí, da cuenta, pero no en la medida que uno esperaría... El teatro es una cosa de comunicación muy fuerte, el estar frente al otro y emocionarse y emocionar y poder transmitir algo por un cuerpo presente. Creo que eso es muy fuerte, pero también es difícil de sostener. Y así como es difícil de sostener en un actor, es difícil de sostener en un teatro, donde el lenguaje ha sido devorado por otros lenguajes más corrientes.

- Hay muchos grupos jóvenes de teatro en Jujuy. ¿Creés que hay un camino para que aparezca esto que por ahora no ves?

- Sí, yo creo que sí. Es necesario armar un camino, también, que nos desprege de todos los clichés conocidos.

- ¿Producirías especialmente alguna obra de teatro que dé cuenta de esa esencia jujeña?

- No sé... Creo que sí, que en algún momento uno tiene que contagiarse, porque recibe información de todos lados, como de mis alumnos de la escuela, por ejemplo. Y uno está en contacto con mucha gente. Pero también veo cómo está globalizado ese tema, cómo la actuación es la actuación del radioteatro, cómo el teatro pasa a ser ese modelo.

- ¿Ésta es una región con tradición teatral?

- Sí, hay muchos grupos, y Jujuy fue muy importante en otro tiempo, pero no se ve que los grupos hayan continuado. En alguna época hubo una ruptura. Los grupos se han agotado, algunos han vuelto a empezar, pero no han dejado una tradición de investigación, de ensayo y de entrenamiento. Aquí cuesta muchísimo ensayar. Por suerte, hay gente con

oficio que aporta lo suyo, y la existencia de las escuelas ha avivado este tema y les da a los chicos un contacto un poco más directo.

- ¿Y cuál es entonces la limitación que observás en las producciones locales?

- La verdad es que no tengo demasiado conocimiento. De lo poco que he visto de aquí, me parecen bastante folklóricas, para mi gusto, algo estereotipadas, que no llegan a revelar casi nada. Pero bueno, ésos son los anclajes que hay. En otros lenguajes cercanos, como la danza teatro, tal vez haya un poco más de atrevimiento en buscar otras cosas.

- ¿Cuál es la diferencia entonces entre Jujuy y otras provincias cercanas en este sentido?

- La diferencia está en que Jujuy es muy fuerte como paisaje. A lo mejor no esperaría tanto color local de Salta, porque es una provincia mucho más ciudadana, con mucho turismo, con peñas y lugares donde existe un producto para el turismo, con el gaucho y con mucho más folklore que acá. En realidad, me parece que los colores locales de acá no están tanto en la temática sino en cómo se tratan los temas. Me parece que por ahí tendríamos que agarrarnos.

- ¿Y cómo sería eso?

- Por ejemplo, trabajo *El lazarillo de Tormes*. A partir de ahí hay varias cosas. Podría preguntarles a los adolescentes -si hay que dejarles alguna historia- qué sería un hombre honesto a esta altura del partido, y cómo se resuelve eso. Decirles, por ejemplo, que Jujuy es una sociedad bastante cerrada, con algunas pocas cabezas que manejan el poder a un nivel muy importante. Entonces la historia de *El lazarillo...* permite revelar eso, porque hay un señor, el lazarillo, un arcipreste -que además se llama arcipreste de San Salvador-, y el tipo decidió no morir de hambre nunca más y deja que su mujer se acueste con el señor a costa de que él tenga un buen sueldo. O sea que la corrupción y esa historia siguen. Y eso me sirve decirlo. Me sirve decirlo con un color local, también, si quiero.

- ¿Qué otra obra clásica tendría esa funcionalidad para la idiosincrasia de este lugar?

- No sé, tendría que pensarlo... De golpe voy encontrando cosas por el camino... Sí te diría que alguna vez voy a dirigir *La vida es sueño*, de Calderón. Son obras que a mí me interesan, que me conmueven y me dan vueltas en la cabeza. No sé si es ahora, pero lo voy a hacer.

- ¿Te definís como un teatrista?

- Eh... soy un tipo de teatro.

- ¿Eso es ser un teatrista?

- Sí... un tipo que dentro de la disciplina agarra distintos lugares, que pelea por el desarrollo, el fomento y el trabajo de la disciplina. Creo en el teatro como un elemento comunicador. Creo que es una cosa muy fuerte ponerse frente al otro y transmitir por medio de la emoción. A mí me parece groso.

## EL OLVIDO Y LA MEMORIA

A principios de agosto, en el Teatro de la Vuelta del Siglo se inició un ciclo llamado A la memoria, que Rodolfo Pacheco define como "un teatro que invita al debate sobre espacios políticos no resueltos, sobre espacios de resistencia entre olvido y memoria". Se trata de producciones de distintos elencos que trabajan durante un mes haciendo obras de veinte minutos sobre el tema de los desaparecidos en la última dictadura militar. "Al final de cada obrita, están los familiares, los hijos y testimonios sobre el tema -describe Pacheco-. Los debates son muy interesantes, porque asoman planteos con muchísima dificultad".

-Es que ésta no es una sociedad que hable de ese tema. En Jujuy muchas veces parece que nada hubiera sucedido durante la dictadura.

-Es verdad, no se habla, es tremendo. Y acá hay desaparecidos. Entonces el tema siempre está entre dos cuestiones: por un lado, el juicio y castigo; por el otro, está toda la otra historia de la imposibilidad de una organización. Porque incluso las organizaciones de derechos humanos de acá, que son seis, están todas peleadas, porque todas se sienten dueñas de todos los desaparecidos. Es tremendo.

## UN PLAN REGIONAL

- ¿Cuál es el plan para los próximos meses de trabajo en la Vuelta del Siglo?

- Hay una serie de planes, que en general tienen que ver con producciones que abarcan a adultos y a adolescentes y chicos. De acá a fin de año, el plan es armar un pequeño circuito para que circule todo lo que venga. Es decir, que las obras que vienen de Tucumán, hagan Salta, Jujuy y alguna otra localidad intermedia. Segundo, hacer otra historia con La Rioja, con la fiesta regional del teatro, armando un pequeño circuito donde las producciones no se tranquen. Eso con las obras digamos regionales, típicas de cada una de las capitales de provincia de acá. Y después hay otra cosa que empezamos el año pasado, que es el corredor del pacífico, que llega hasta Antofagasta. Eso es bastante duro, porque hay una diferencia de lenguaje bastante seria, y además en algunos lugares acreditan determinadas técnicas y pueden dar cursos, pero en otros lugares no. Eso es bravo, pero la idea es poder trabajarlo.

# Solsticio para dramaturgos en las sierras de Córdoba



GABRIELA HALAC / desde Córdoba

El solsticio de invierno (21 de junio) es el día más corto del año (en el hemisferio sur). Al mediodía el sol alcanza el punto más bajo del cielo en el año. Todas las fechas son sólo aproximadas. En las dos posiciones de solsticio, la declinación del sol se mantiene durante varios días casi sin moverse; de ahí el nombre de «solsticio», que significa en latín «Sol quieto». El director Jorge Díaz falleció en el solsticio de invierno de 2003, de allí que los miembros del actual Proyecto Pluja eligieran esa fecha para realizar el **Primer encuentro internacional Jorge Díaz de jóvenes dramaturgos.**

“Ya teníamos la idea de hacer este encuentro –dice Alberto Liguaggi, reconocido gestor cultural, artista plástico, crítico de teatro y plástica, y miembro fundador del Proyecto Pluja–, y cuando hablé con el autor español Paco Zarzoso a él le interesó mucho que participara gente de otros países. Nuestra idea es mantener esta actividad anualmente, en los solsticios de invierno, como homenaje a Jorge. En esta primera experiencia proyectamos que se escribiera una obra que íbamos a llamar “Solsticio”. Finalmente quedó **Pataagonía**. En el caso en que se represente, se haría en simultáneo con el próximo encuentro”.

A esta primera propuesta asistieron 12 dramaturgos, de Chile, Brasil, Uruguay, Córdoba, San Luis, Rafaela, Buenos Aires y Tucumán. La idea es que cada año la gente se renueve y también el autor que dirige el taller.

Paco Zarzoso, quien ya había tomado contacto con Jorge Díaz, dirigió el encuentro que tuvo como objetivo la escritura de una obra de teatro por todos los participantes del taller. En una entrevista con el dramaturgo español, éste cuenta las particularidades del encuentro y su relación con Jorge Díaz:

**-¿Cómo comenzó tu relación con Jorge Díaz y qué proyectos en conjunto estaban realizando hasta el momento en que Jorge murió?**

- Conocí a Jorge en el Festival MERCOSUR de 2002. Mi compañía de teatro, la Hongaresa, estaba en Córdoba con motivo de la presentación de nuestro espectáculo **Vacantes** en el Festival. Tuve la suerte de asistir a la puesta en escena del espectáculo **Una lluvia irlandesa** con texto de Josep Pere Peyró y dirección de Jorge. Recuerdo que, mientras miraba la representación, pensaba: “Me gustaría mucho que este director pudiera trabajar con alguno de mis textos”, por la manera en la que había dirigido a los actores y por su cuidado en cada aspecto plástico de la puesta en escena. El día antes de regresar a España, Jorge y yo tuvimos la oportunidad de tomar un café y charlar sobre la

posibilidad de colaborar en algo juntos. Le dejé mi texto **Cocodrilo**. A Jorge le gustó y soñamos con la posibilidad de crear una coproducción argentino-española, con actores y equipos artísticos y técnicos de los dos países. En la distancia, Jorge empezó a trabajar en el proyecto junto a Alberto Liguaggi y eligió a los dos actores argentinos. En España también elegimos a los dos actores y comenzamos a buscar financiación para hacer posible esta coproducción. Cuando murió Jorge, Alberto Liguaggi con el Proyecto Pluja y la Compañía Hongaresa de España, decidí, a pesar de la catástrofe, no abortar el proyecto y continuar adelante, siguiendo parte de las consignas diseñadas por Jorge. La directora cordobesa, Cheté Cavagliatto, ha asumido la dirección de **Cocodrilo**. La idea es estrenar el espectáculo en junio o julio de 2005 en Córdoba y viajar a España en noviembre.

**-¿En qué consistió la experiencia del encuentro de dramaturgos?**

-La idea del Proyecto Pluja era que doce dramaturgos (no doce apóstoles) de Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, durante cuatro días, en un lugar idílico como es el entorno de Unquillo, en las afueras de Córdoba, se juntaran para conocerse y escribir teatro. La belleza inclassificable del lugar y la hospitalidad amabilísima de todos los integrantes de la fundación Pluja ya iba a propiciar que ése fuera un lugar de encuentro que generara, como realmente ha ocurrido, lazos y puentes importantes entre todos los autores. Pensamos que sería muy interesante, como excusa de trabajo, que en esos cuatro días de convivencia hubiera un objetivo que nos obligara a trabajar tanto en las horas programadas para el taller, como en los momentos de ocio. Mi propuesta era que escribiéramos una obra entre todos, que recogiera el imaginario de cada uno de nosotros, pero que nos obligara a pactar reglas de juego comunes, y que provocaran la discusión alrededor de la escritura teatral. La urgencia por acabar la obra en cuatro días afiló la punta a la flecha y le dio un recorrido.

**-¿Cuál fue la dinámica?**

-El primer día, después de acordar una sencilla pre-estructura, y con la idea de la venta de terrenos de la Patagonia, cada autor escribió una escena desde una libertad casi absoluta, con muy pocas consignas formales e ideológicas. Después de la lectura de todos los textos, a la mañana siguiente, se hizo un trabajo de aproximación, de manera que todos los autores tuvieron que reescribir su escena, pero ahora con nuevas reglas

pactadas por todos, buscando una voz común. Y así el resto de los días. En cada reescritura los textos se iban acercando, algunos en espiral y otros a saltos, a un territorio, a un imaginario común. Esto obligó a todos los autores a escuchar con atención los textos de los compañeros y a salir de los límites impuestos por sus propios imaginarios y sus formaciones teatrales. Fue muy interesante la evolución que sufrieron los textos en su reescritura. Muchos autores se sorprendieron de haber pisado territorios que difícilmente hubieran pisado por sí mismos.

**-¿Por que elegiste el tema de la venta de tierras en la Patagonia?**

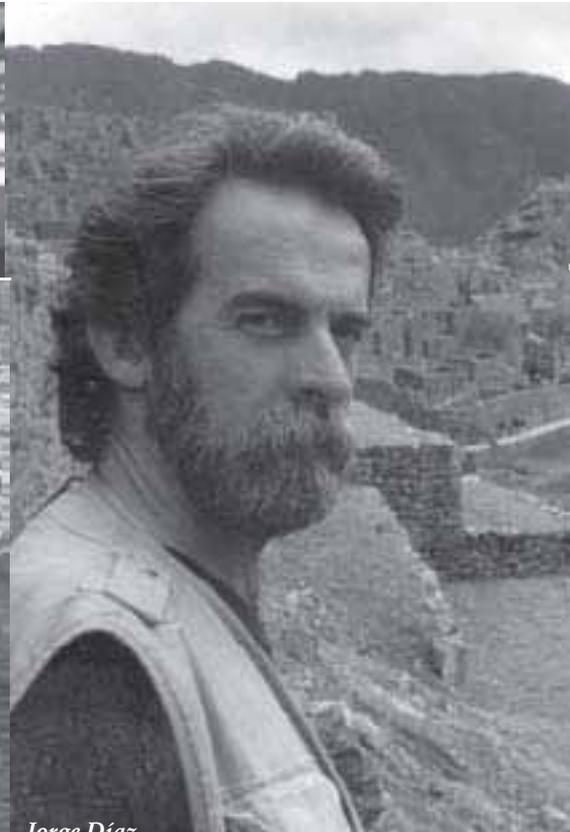
-Los espacios siempre han sido para mí un buen punto de partida a la hora de iniciar una obra de teatro. Nada más llegar al Proyecto Pluja, en una conversación apareció el tema de la venta indiscriminada de los territorios de la Patagonia. Me llamó mucho la atención que Stalone fuera dueño y señor de centenares de kilómetros cuadrados de aquel territorio. Esta región cargada de ecos míticos, unida a esos anuncios que hay en Internet donde se ofrecen, a los futuros compradores, glaciares privados o cementerios indígenas, podría dar mucho juego. Muy pronto esa Patagonia sirvió de disparador para generar personajes que también estaban en la fértil frontera entre lo real y lo metafísico. La obra acabó llamándose **Pataagonía** (Patagonia y Agonía) El imaginario de cada autor se mezcló de manera fantástica y en la obra coexisten, de modo pacífico, la agonía trágica con la agonía más poética, con la agonía que responde con el vómito de la denuncia casi directa.

**-La propuesta que planteás se relaciona mucho con el trabajo del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra. ¿Cuál es tu relación con él?**

-Para mi trabajo como autor ha sido muy importante mi período de formación en varios talleres de José Sanchis Sinisterra. Su gran curiosidad sobre todos los aspectos del drama lo han llevado a pasar muchos años encerrado en las cocinas de la dramaturgia probando nuevos platos. Es admirable la generosidad con la que en sus talleres te deja entrar en su cocina, compartiendo inéditas recetas y animándote a que te pongas a cocinar con él para luego probar los platos; sin miedo a que esas nuevas recetas, a veces (menos mal), puedan provocar que algunos platos estén en esa maravillosa frontera de lo delicioso y lo inabarcable.



Paco Zarzoso



Jorge Díaz

### EL PROYECTO PLUJA

Desde sus orígenes (1998), Proyecto Pluja se define tratando “de escapar a las metodologías tradicionales y a las características típicas de aquellos lugares en los que los artistas se forman o producen su arte”. El proyecto fue pensado por Jorge Díaz como un laboratorio experimental para la investigación artística, que, a partir de su muerte, echó raíces en lo que fue su casa en Unquillo (un paraje en las sierras de Córdoba, refugio de artistas desde hace muchísimos años).

Jorge Díaz era un psicólogo atrapado por lo teatral. Un mendo-cino que eligió vivir en Córdoba. Director del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba y director de teatro independiente, con el Proyecto Pluja se proponía realizar un encuentro de artistas (actores, plásticos, dramaturgos, etcétera) con los siguientes objetivos: investigar en forma multidisciplinaria la puesta en escena y realizar puestas en escena de autores contemporáneos. Así estrenó: **Una lluvia irlandesa** de Josep Pere Peyró (julio de 1998), **Cara de cuero** de Helmut Krausser (junio de 2000), **Una lluvia irlandesa** de Josep Pere Peyró versión II (agosto de 2001), **Las ladillas sí sueñan – Recital Urdapilleta** sobre textos de Alejandro Urdapilleta (octubre de 2001), **El lector por horas** de José Sanchis Sinisterra (julio de 2002). Quedaron como proyectos inconclusos **En la soledad de los campos de algodón** de Bernard-Marie Koltès, **Una anatomía de la sombra** de Alejandro Tantián, **Woyzeck**, reescritura escénica sobre texto de Georg Büchner y **Cocodrilo** de Paco Zarzoso.

### LA FUNDACIÓN

Un año después de la inesperada muerte de Jorge, su compañero Alberto Lugalppi inauguró, en marzo de 2004, la residencia para artistas Proyecto Pluja que alberga y promueve el intercambio de artistas. “Proyecto Pluja cree que las iniciativas locales no necesariamente deben alejarse de su entorno original para poder seguir desarrollándose – aclara Lugalppi -, sino que las experiencias de integración son perfectamente posibles dentro de la propia comunidad. Experiencias de integración son aquellas situaciones en las que los artistas locales toman contactos con las obras y procesos creativos de otros artistas, argentinos o extranjeros, y viven la experiencia de una producción creativa conjunta en Unquillo”.

La particularidad de una residencia para artistas es que la experiencia trasciende las barreras de lo estrictamente profesional. La vida cotidiana se instala. Está quien no toma leche, el que se enfermó antes de comenzar el taller, quien le tiene miedo a los perros, el que no puede vivir sin el dulce de leche, aquel adicto a Internet que debe bajar al pueblo 5 veces al día para chequear sus correos, y el fumador empedernido que en el momento más exigente se quedó sin cigarrillos. Todo esto que puede imaginarse entre quienes participaron del encuentro de dramaturgos, son los condimentos de la convivencia que genera grandes amigos y también relaciones que con mucho esfuerzo pueden olvidarse. El intercambio es entonces artístico pero también humano.

### “LOS OCHO PERROS SON DECISIVOS...”

“Entre los que llegaron a Unquillo el que se enamoró y se quedó fue el director alemán Roland Brus –cuenta Alberto Lugalppi– Ahora Roland desarmó su casa en Berlín y está siendo un habitante tipish, tipish de Unquillo. Creo que aquí hay un fuerte contraste con lo europeo, tanto en el aspecto humano como en el contexto salvaje. Para ellos es rarísimo que la vaca esté ahí, que haya ocho perros. Los ocho perros son decisivos, se van enloquecidos con la gente y después, cuando esa gente escribe, les manda más saludos a ellos que a nosotros. Los perros se volvieron seres muy raros, se dedican exclusivamente a las relaciones públicas. Un artista paraguayo vino a desarrollar un proyecto de artes visuales y construyó un tótem, los perros iban y venían todo el día al tótem. Cuando la gente baja al pueblo a usar Internet los perros los acompañan. Estos animales ya no defienden a nadie, se han vuelto muy mansos, son como algo decorativo”.

En esta loma de Unquillo hay varias casas, la de Marcelo (otro integrante del Proyecto), la de los artistas, la de Alberto Lugalppi, y algo que les gusta destacar a los hacedores de Pluja, “unos vecinos que son muy *gauchos* y hasta fundamentales para mantener el clima”.

Cuando se les pregunta acerca de la línea estética que persigue el Proyecto Pluja, Marcelo y Alberto se dan cuenta que de eso no habían hablado nunca, que quizás la experiencia de Alberto y el legado de Jorge Díaz han marcado un camino bastante claro.

“Esto nunca lo charlamos con Alberto –dice Marcelo Márquez– pero creo que es un territorio abierto a una estética que nos represente ideológicamente en todos los aspectos; no somos cerrados, somos abiertos a que se den cosas nuevas. En general los proyectos han tenido que ver con una forma de ver las cosas de manera diversa, una poética que uno puede o no compartir pero es aceptable, novedosa, experimental”.

“Creo que sí hay que marcar algo –afirma Alberto Lugalppi– queremos que haya experimentación. Lo ideal que es que haya experimentación en el producto y en el proceso. Por ahí puede ser algo que no me gusta, yo tengo mis propias convicciones, pero en nuestra tarea eso hay que dejarlo un poco de lado”.

www.provectooluia.com

### JORGE DÍAZ, UN HOMBRE CON IDEAS MUY VITALES

Había llegado a Buenos Aires con su grupo Proyecto Pluja para grabar en Canal 7 su espectáculo Una lluvia irlandesa del español Josep Pere Peyró. La grabación formaría parte del programa del Instituto Nacional del Teatro. Durante esa jornada no nos vimos, sus ensayos fueron intensos y en la noche tampoco pudimos cenar porque él se encontraba con familiares, lejos del centro. Pautamos almorzar juntos al otro día, en un alto de la grabación, en el Canal. Durante la madrugada el teléfono registró un mensaje extraño: “murió Jorge”, dijo una voz y desde Córdoba. Lo que parecía un sueño muy molesto era la pura realidad, mucho más molesta. El día fue muy triste. Había sol pero, por qué mirarlo.

Las imágenes llegaron a la cabeza como recuerdos inagotables. Habíamos compartido tantas charlas, tantos sueños, tantas ganas de crecer. Habíamos coordinado decenas de encuentros de directores en los Festivales Latinoamericanos de Teatro de Córdoba. Siempre nos divertimos mucho trabajando o simplemente caminando por Córdoba. Y así anduvimos por años, gastando o ganando el tiempo, hablando de teatro y queriéndonos.

En este último año he vuelto a Unquillo dos o tres veces. Jorge no está. Pero “el Alberto” y los perros parecerían cargar con su afecto, entonces todo es muy intenso. El Proyecto Pluja es una bonita manera de hacerlo permanecer con nosotros. Todo lo que pasa en “La casa de los artistas” tiene sabor a Jorge, seguramente. Después de la muerte nos trascienden los proyectos realizados y éste, que alguna vez pensó “el Jorge”, está creciendo con una fuerza impresionante.

Qué bueno!. Jorge no está pero su impronta sigue dando señales. Jorge murió pero sus ideas siguen siendo vitales. Que bella muerte esa que puede hacer permanecer tantas ideas y provocar tantas reflexiones. De esta manera, a Jorge, se lo extraña menos.

Carlos Pacheco



/PICADERO

int  
inteatro  
EDITORIAL

## PRÓXIMAS PUBLICACIONES

### Didáctica del Teatro I y II Dramaturgia y Escuela I y II

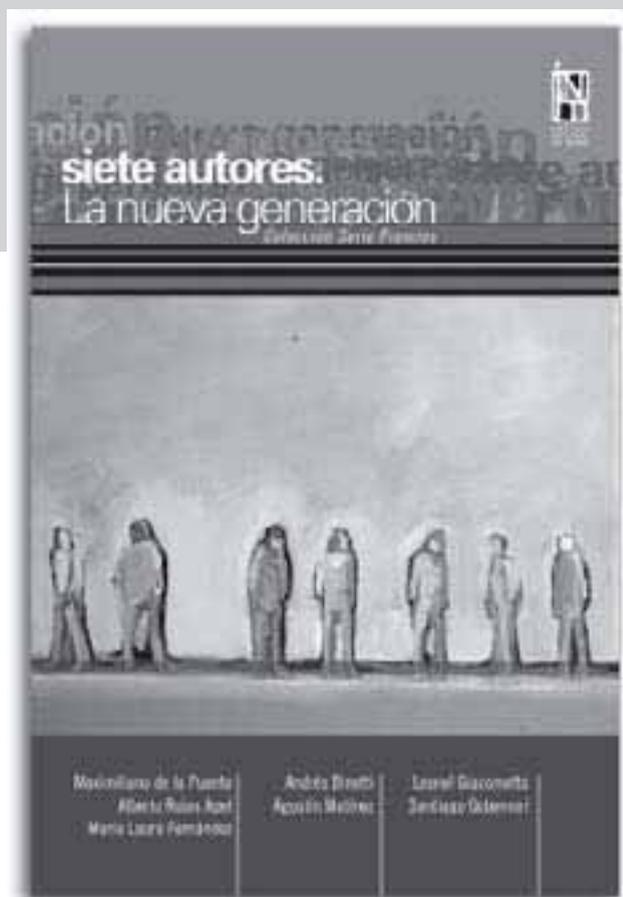
El teatro, cada vez con más fuerza, está consolidando su espacio en la educación argentina y mundial, demostrando su impacto positivo en el desarrollo integral de niños y jóvenes.

La Editorial del Instituto Nacional de Teatro inaugura, con estos libros, una línea de publicaciones de teatro y pedagogía comprometida, fundamentalmente, con la presencia del teatro en el currículo escolar.

Este espacio pedagógico tan reciente requiere una gran responsabilidad por parte de los profesores, pero también necesita marcos de desarrollo conceptual y metodológicos sólidos.

Estos libros ofrecen un desarrollo pormenorizado, clase a clase por años y niveles, con fundamentación teórica y ejercicios específicos, como plataforma que ayude a sostener la búsqueda, el intercambio enriquecedor y el crecimiento profesional de los docentes de teatro.

Ester Trozzo, profesora de las Cátedras de Enseñanza - Aprendizaje y de Práctica de la Enseñanza en el Profesorado de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, ha coordinado estas ediciones, de las que participan reconocidos profesionales en la materia.



«**Siete autores. La nueva generación**», nueva publicación de Editorial InTeatro, está integrada por las obras ganadoras del *5to. Concurso Nacional de Obras de Teatro - Nueva Dramaturgia Argentina* - que el Instituto Nacional del Teatro organizó en 2003. En esa oportunidad el certamen estuvo destinado a autores menores de 30 años.

El jurado, integrado por la directora y docente María de los Ángeles Chiqui González (Rosario), el autor y director Daniel Veronese y el periodista y crítico teatral Federico Irazábal (ambos de Buenos Aires), luego de analizar las 140 obras presentadas - procedentes de diferentes regiones del país - distinguió las siguientes producciones:

*Yace al caer la tarde* de Maximiliano de la Puente (Primer Premio), *Globo* de Alberto Rojas Apel (Segundo Premio), *Eso esférico sobre el coso nuevo* de María L. Fernández (Tercer Premio). Además se otorgaron las siguientes Menciones, sin orden de mérito: *Cangrejal* de Andrés E. Binetti, *Operaria* de Agustín R. Martínez, *Dolor de pubis* de Leonel Giacometto y *Las riendas* de Santiago Governori.