



/ PICADERO



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

12



*Clásicos &
Contemporáneos*

CHÉJOV / SHAKESPEARE

AUGUSTO FERNANDES
Releer a los grandes autores

SARAH BIANCHI / "GUAIRA" CASTILLA
El mundo de los títeres

Suzanne Lebeau, nuevos temas para el teatro infantil

En el prólogo a la edición de la Ley 24800 se puede leer: *La Ley, como todas las leyes, tiende a la satisfacción de una necesidad general, cultural, de la Nación, no a la satisfacción de las necesidades, atendibles o no, de un grupo. No es una ley de protección a la actividad de los actores, sino de fomento del desarrollo teatral entendido como beneficio general a la población, como una parte de los servicios públicos que debe proveer el Estado. Así como las leyes de enseñanza no protegen a los maestros sino a la educación y las de salubridad no protegen a los médicos sino a la salud, esta ley no protege actores, sino a la cultura.*

Por cierto, si el fin es la gente, el pueblo, el público, el medio es la *actividad teatral*. Esta actividad se desarrolla a través de sus actores –en el sentido más amplio del término–; mientras más desarrollo, más equipamiento, más posibilidades de estudio y trabajo tengan esos actores, es lógico pensar en una mejor actividad y en un mejor servicio cultural. ¿Son entonces estos actores sólo un medio para alcanzar un fin más alto, esto es, aportar cultura al pueblo? Son un medio, pero forman parte de un todo, no son sólo una herramienta en sí mismos, están integrados en toda la estructura y es imposible separar el uno del otro.

Para proteger, fomentar, desarrollar esa *actividad*, se crea el Instituto Nacional del Teatro, que es el –ahora sí– instrumento de esa Ley. No debemos confundir esto: la Ley rige para *todo* el teatro argentino, toda la actividad está contemplada por la Ley. El Instituto, en cambio, se constituye como una *persona pública estatal*, por lo que tiene control directo del estado y debe satisfacer fines propios de este estado y prestar preferente atención al teatro independiente.

Pero, ¿qué es el teatro independiente? Podemos encontrar varias definiciones, pero fundamentalmente: es el teatro que se hace sin el productor que cubra los gastos de puesta en escena y la nómina de sueldos y que no se realice dentro de la esfera oficial, esto es, producido por algún organismo de Cultura, nacional, provincial o municipal. Esta especie de definición, más o menos englobaría la actividad independiente.

Quiere decir esto que la *actividad independiente* no debería quedar reducida a ciertos márgenes que los preconceptos o los prejuicios establecen de modo fáctico en muchas ocasiones. El movimiento independiente, históricamente hablando, al menos en la ciudad de Buenos Aires, surge en la década del 30, con Leonidas Barletta, se consolida en los 50' y es historia conocida que no vamos a repetir en este editorial. Pero para entender el fenómeno, ¿de qué se trataba específicamente ese movimiento? Un grupo de personas –directores, escritores, artistas plásticos, músicos– que se dispusieron a hacer un teatro que, saliéndose de los cánones formales de producción y evitando la voracidad comercial de los empresarios, salvando la indiferencia de los teatros oficiales, llevara otro discurso al público, un código de alcance popular que le permitiera a la gente una identificación que ellos mismos no encontraban en aquel universo. Era más claro que críptico, y más emotivo que intelectual, con una ideología social clara y comprometida y estaba sólidamente basado en el talento de sus gestores, indispensable para crear las bases de un movimiento artístico. Estos maestros de la estructura construyeron un teatro que luego se propagó y se convirtió en un fenómeno que trascendió su

cometido inicial, para bien. Hoy, esas obras pueden ser producidas con toda lógica por el sistema que antes las ignoraba. Esas piezas resultaron también interesantes cuando se trató de estrenarlas en otras ciudades, también contribuyeron a la creación de un público. Pero en su lugar de origen, fueron, fundamentalmente, una *alternativa*. Esto puede llevarnos a entender por qué, en muchos lugares, el teatro independiente es sinónimo de *alternativo*.

Ahora bien, se puede ser *alternativo* cuando hay a qué, es decir, cuando existe un sistema de consumo cultural consolidado y lo *alternativo* representa una propuesta renovadora, refrescante, desestructurante. Puede entenderse como tal una propuesta denominada *experimental*. Lo *experimental* resulta fundamental en el campo del arte, porque desbloquea, abre caminos, destruye recetas preconcebidas que están empezando tal vez a agonizar en su propio efectismo; el público se cansa de responder unánimemente a un estímulo acordado, culturalmente empaquetado, socialmente adecuado y encuentra una nueva identificación en estas formas renovadoras, superadoras quizás. Luego, tal vez, estas nuevas formas, estas vanguardias, serán asimiladas por el sistema, y ese movimiento dará por resultado que Ionesco y Beckett hoy sean clásicos en lugar de vanguardia; pero eso es normal en el devenir cultural y eso posibilita que sea necesaria una nueva vanguardia, y así sucesivamente.

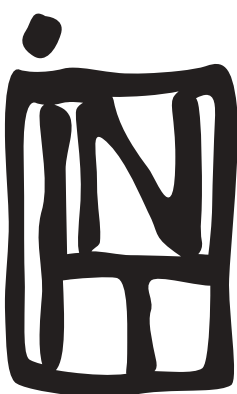
Sin embargo, cuando en un lugar no existe, teatralmente hablando, esa forma consolidada y estable, la nueva propuesta ¿sería *alternativa de qué*? Tal vez de otras formas culturales: del cine, de la música, pero nunca del teatro mismo, puesto que no existe otra forma. ¿Y cómo podría darse que en un sitio que no tenga tradición todo pueda comenzar por lo *alternativo*? Podría, por un efecto de «duplicación», de «herencia cultural», saltando procesos.

En muchos sitios del país, el teatro independiente es sinónimo de *alternativo*, pero también es sinónimo de *underground*, *transgresor*, *marginal*; está bien que lo sea, una manifestación artística tiene signos muy vitales si es todas esas cosas o por lo menos alguna; sin embargo, estaríamos evidentemente ante un problema si *toda* la oferta teatral de ese lugar es sólo eso, que no haya nada *alternativo* a eso o que se pretenda hacer un movimiento o crear un público sólo con esa propuesta.

Allí donde algo así pudiera suceder, habría que advertir la necesidad de quitarle estos rótulos tan contundentes al movimiento independiente y permitir que pasen por el extenso arco de esa denominación, producciones que puedan estar emparentadas con géneros que no sean necesariamente transgresores ni contestatarios. Una comedia clásica puede estar encuadrada en un movimiento comercial en una gran urbe, con poderosos productores respaldándola; esa misma comedia, en un lugar sin tradición, podría ser una manifestación independiente de importancia, que tal vez contribuiría a convocar una audiencia.

Resultaría necesario entonces devolverle al teatro *independiente* su entera y más simple significación, para que se puedan abordar los géneros con la más plena diversidad, desde la más expuesta y desnuda expresión del artista, sin la obligación cultural de parecerse a alguien, la obligación social de estar de moda o la obligación intelectual de ser más inteligente que genuino.

Raúl Brambilla
Director Ejecutivo del INT



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

staff

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura
Dr. José María Paolantonio

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

Consejo de Dirección
Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini,
Francisco Jorge Arán, Mario Rolla,
Claudia Caraccia, Pablo Bontá, Jorge
Pinus, Gladis Gómez, José Kairuz,
Mónica Munafó, Carlos Massolo

AÑO II - N° 12
SEPTIEMBRE/DICIEMBRE 2004

REVISTA PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes, Daniel Bilbao

Corrección
Elena del Yerro
Raquel Weksler

Fotografías
Magdalena Viggiani, Complejo Teatral de Buenos Aires, Diario El Liberal de Santiago del Estero, Diario, El Tribuno de Salta, Agencia Córdoba Cultura.

Dibujos
Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución
Teresa Calero

Colaboran en este número

Fausto Alfonso, Rafael Curci, Isabel Croce, Alejandro Cruz, Jorge Dubatti, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, María de los Ángeles González, Gabriela Halac, Federico Irazábal, Carlos Marín, Carlos Martínez, Myriam Mohaded, Patricia Monserrat Rodríguez, Beatriz Molinari, Marcelo Padelin, Roberto Schneider, Patricia Slukich, Silvia Soto, Eugenia Sueldo, Mauricio Tossi, Roberto Vega, 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
Artes Gráficas Papiro
Castro Barros 1395 - Tel. 4921-0982
(1237) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

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

«Si seguimos hablando de Shakespeare y de Chéjov es porque se atrevieron a decir la verdad»

Los autores clásicos siguen despertando el interés de los creadores contemporáneos y muchos autores en la actualidad abrevan en las tradiciones para expresar mejor el mundo de hoy. Todas esas creaciones conviven en nuestros escenarios.

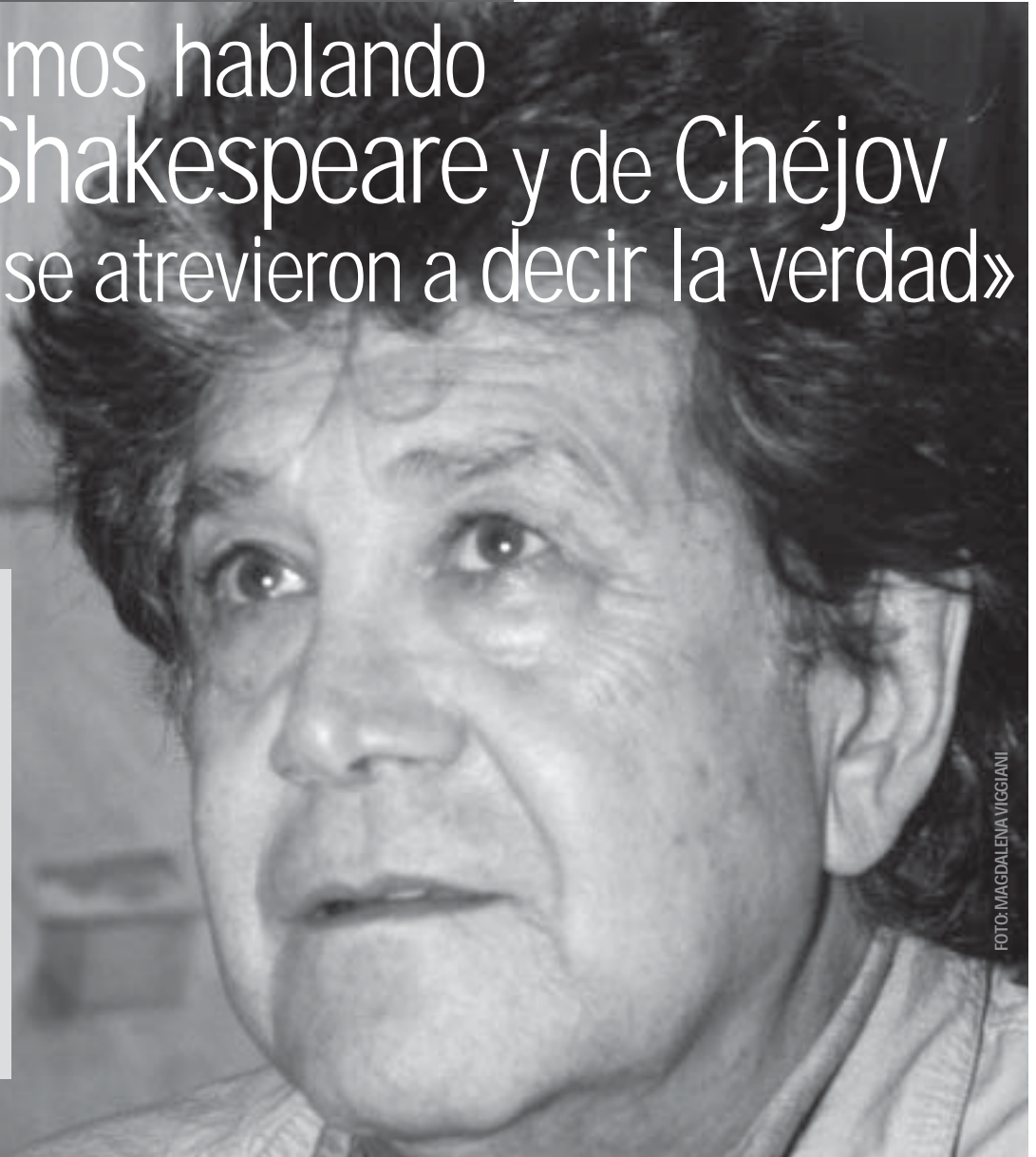


FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

PATRICIA ESPINOSA / desde Buenos Aires

En el ambiente teatral porteño existe la firme creencia de que para entender a fondo la obra de Shakespeare y sus enigmas no hay mejor maestro que Augusto Fernandes.

Él, por supuesto, lo niega con su habitual discreción y cordialidad, pero sí admite que la obra del genial dramaturgo inglés ha estado siempre presente en todos sus seminarios.

Alejado de la dirección teatral por decisión propia, Fernandes se ha dedicado en los últimos años a entrenar actores, a filmar una película en video digital (aún en proceso de producción) y a seguir desarrollando un sugestivo lenguaje plástico, del que ha dado cuenta en muchas de sus puestas y al que también asocia con sus estudios sobre mitología y astrología.

En cuanto a su interés por la obra de Chéjov, éste se vio reflejado en una atractiva versión de **La gaviota** que dirigió en el año 1996, en la sala Casacuberta del Teatro San Martín. Pero como espectador destaca la renombrada puesta de Peter Brook de **El jardín de los cerezos** por sobre otras versiones: «Fue encontrar al Chéjov que yo había leído».

Una conversación con Augusto Fernandes nunca sigue un circuito lineal, como bien podrá apreciarse en esta nota, pero la rica experiencia de este talentoso creador brilla en cada una de sus respuestas.

-Shakespeare está siempre presente en todos tus seminarios y talleres. ¿Cuáles son a tu juicio sus obras más valiosas?

-En general, las más famosas: **Hamlet, Otelo, El mercader de Venecia, Romeo y Julieta, Sueño de una noche de verano, La tempestad, Cuento de invierno...** y **Rey Lear** por supuesto. Siempre trabajo **Lear**. Hace poco hice en España un trabajo que me gustó bastante en el que reuní a Lear, Próspero y al David de **Los**

cabellos de Absalón de Calderón de la Barca, tomando un poco la figura del rey, del padre y del que va a traspasar el poder.

Como es sabido, Lear y Próspero son dos contrafiguras. Lear es el hombre que se vuelve senil, es decir, que envejece sin sabiduría; mientras que Próspero, en cambio, es un sabio que dispone de toda su experiencia que es muy rica. Sus acciones son ejemplares, una en un sentido negativo y la otra positivo; donde la acción de Próspero tiene mucho que ver con el deber y resulta sanadora -como se acostumbra a decir hoy- y además restaura un orden legal. En cambio, la acción de Lear lleva a una guerra civil que deriva en la destrucción total de su país. No deliberadamente, pero cuando vemos que el viejo no se da cuenta que ya no puede gobernar y su cabeza empieza a fallar en medio de una responsabilidad tan grande, uno empieza a temblar.

-¿Es la primera vez que encarás un trabajo de intertextualidad? Esto de poner a dialogar a Shakespeare con Calderón.

-Lo hice en este caso, porque en general trabajo en base a la disparidad de energías, pero me pareció rica esta tarea tratándose de Shakespeare.

Incluí al David de Calderón que es el rey pecador que Dios absuelve, pero todo se volvió un poco de pacotilla, porque a pesar de que la obra está muy bien escrita y ofrece una historia muy interesante, sus personajes no lo son, hablan todos igual y dicen las mismas cosas.

Creo que Calderón es muy grande en los autos sacramentales, pero en el drama es un poquito más obvio, decorativo y superficial. Es que los mismos temas de Calderón los encontramos en un gigante como Shakespeare y claro, es otra cosa. Pero, bueno, Calderón estaba bajo la pata de la Inquisición y en cambio Shakespeare disfrutaba de una gran libertad.

-Pero más allá de los méritos de cada autor, esto también nos lleva a preguntar por qué a los argentinos nos resulta mucho más familiar la obra de Shakespeare que la de Calderón de la Barca. ¿Será que la obra de uno nos llega filtrada y actualizada por las traducciones, mientras que la del otro sigue sometida a los rigores y arcaísmos del teatro en verso español?

-No te voy a decir que uno es mejor que otro, porque corro el riesgo de que los calderonianos se me echen encima y porque además he trabajado mucho con Calderón, con **La vida es sueño** y otras obras.

En el caso de Shakespeare tuvimos la desgracia de tener que cargar durante años con el señor (Luis) Astrana Marín, que como traductor no reconoció ningún principio estético. Era capaz de poner tres palabras iguales con el mismo sonido sin importarle que éstas chocaran entre sí o se neutralizaran mutuamente. Uno leía esas parrafadas y se preguntaba: ¿qué dijo?

-¿Y con qué traducciones de Shakespeare te manejas ahora?

-Me manejo con las que están publicadas; últimamente han aparecido algunas muy buenas, pero también aconsejo a mis alumnos que se acerquen a todas las traducciones que están disponibles, porque también en Astrana Marín hay algo muy loable, que es su fidelidad al texto original. Él te traduce todos los contenidos y, claro, la obra dura dos veces lo que tiene que durar... Hamlet dice: «Si esta sólida carne pudiera derretirse, disolverse, deshacerse...» y así (se ríe) él lo pone todo.

Cuando estuve en Alemania trabajando sobre **La violación de Lucrecia** tenía tres traducciones: una alemana, una francesa y la de Astrana Marín, y la única fiel era la española. Los otros traductores introducían sus propias



Escena de «La gaviota»

metáforas, y cuando no les convencía la que había utilizado Shakespeare la reemplazaban por otra.

-¿Siempre te acompañaron las mismas obras de Shakespeare? Me refiero a tus tiempos de estudiante.

-Cuando empecé a estudiar, mi sueño era hacer **Hamlet**, como todo actor, después tuvo mucha fuerza **Otelo** y la sigue teniendo porque es una obra descomunal en todo sentido.

En **Otelo** aparece por primera vez un tema del Renacimiento —el de que las apariencias engañan— y Shakespeare escribe toda una obra para probar eso.

-Pero ése es un tema que está presente en casi todas sus piezas.

-Es cierto, está siempre presente, pero en **Otelo** es fundamental, es la falsificación de la verdad, la idea de que la verdad se puede copiar y que hay conductas que se pueden comprender e imitar, si no no existiría el teatro. Así aparece en la obra ese gran actor que es Yago, que sabe lo que es un amigo y actúa ese papel al punto de ser un falsificador de primera.

Otelo es una obra que se enriquece con el tiempo y debido a que en los últimos años me interesé en el tema de los mitos, los arquetipos y la relación entre Eros y Tanatos —a través de Jung y otros autores— creo que he llegado a otros niveles de comprensión.

TEATRO Y ASTROLOGÍA

-¿Qué papel juega la astrología cuando analizás la obra de Shakespeare?

-Shakespeare era astrólogo, de manera que sus procedimientos están apoyados allí, y para mí la astrología ha sido una asignatura pendiente desde hace muchos años. Ahora la estoy estudiando muy en serio, y por supuesto no estoy hablando de la astrología predictiva sino de la que va por el lado de la mitología.

-¿Estas herramientas permiten un relevamiento más profundo del universo shakespeariano?

-¡Uf! ¿Cómo explicarlo? Para mí fue un descubrimiento enorme. Cuando uno observa que el comportamiento de Yago es el de un escorpiano típico, ve cómo se va desplegando en él esta cosa de la venganza, de sufrir un daño muy profundo ante una acción que para **Otelo** es absolutamente intrascendente, porque **Otelo** es un leonino. Y allí aparece —no sé cómo decirlo en un término que no sea iniciático— lo que llamaríamos el «mandala astrológico», en donde Leo (**Otelo**) y Escorpio (**Yago**) están en una cuadratura que genera una tensión muy particular.

-¿Y esa marca astrológica los vuelve más trágicos como personajes?

-Claro, porque hay cosas que **Otelo** no puede ver, siendo un leonino busca brillar como un actor y por eso siempre va a comprar lo que está a la luz, no lo que está a la sombra. Mientras que Escorpio (**Yago**) es el dueño de la sombra, el guerrero conspirador, el estratega, es el que va a matar por sorpresa, el que va a destruir para que la vida sea posible. Además, Escorpio es un signo de agua y los signos de agua desarrollan un tipo de acción mucho más subterránea y pantanosa. Por otra parte, hay una serie de cuestiones que tienen que ver con el Hades, es decir el lugar donde residen los muertos, y ahí ya nos metemos de lleno en la mitología, porque la astrología es mitología.

Otro rasgo de **Yago** que me parece una idea extraordinaria por parte de Shakespeare es haber metido una cabeza de mujer en un cuerpo de soldado. El que es un hombre que viene de abajo y al que todos llaman «el honrado», seguramente porque lo ha sido, no se va a vengar como un hombre, se va a vengar como una mujer y desde ahí lo va a enloquecer a **Otelo**. Por eso siempre se habla de la homosexualidad latente de **Yago**.

-¿Qué opinás de las puestas que invierten el sexo de sus personajes para subrayar teorías como ésta, por ejemplo?

-Creo que esto de invertir los sexos, ya es viejo. Estando en Alemania vi mucho de eso a fines de los 70 y principios de los 80. Recuerdo un **Hamlet** donde Polonio y el espectro del rey **Hamlet** eran mujeres y la verdad es que funcionaba estupendamente porque la historia estaba contada como corresponde, pero a mí no me interesa esta clase de recursos.

Para hablar de la máscara y esta cosa del travestismo, siempre pongo de ejemplo un espectáculo de Peter Brook llamado **El hueso**, una obrita corta que se ofrecía con **La conferencia de los pájaros**. La obra transcurre en África donde una pareja de negros habla de su hijo adolescente. Dicen que cada vez está más extraño y que desde que va a estudiar a la ciudad está muy cambiado, ya no saben qué hacer con él. Al hijo no se lo ve hasta que de pronto aparece un señor de unos 40 años, de raza blanca y vestido de blanco, que peinándose despreocupadamente les dice: «Bueno, esta noche no me esperen a cenar» y se va. La frase siguiente es: «Cada vez está más raro» (se ríe). Eso me pareció un gran acierto, porque fue una ruptura que funcionó muy bien.

El problema es cuando uno se pasa toda la función preguntándose por qué el director puso tal o cual cosa, por qué me quiere irritar como espectador o por qué puso tal símbolo. Todo esto genera una actividad parásita que no le permite al público entregarse a la historia que le ofrecen.

COMPRENDER UNA OBRA

-¿Qué claves hay que tener en cuenta para poner en escena a autores tan complejos como Shakespeare y Chéjov?

-Diría que en cualquiera de los dos casos, antes hay que comprender muy bien la pieza que se ha elegido. Si uno quiere contar una historia antes tiene que entenderla, es así de básico.

Los directores tienen ese rasgo tan poco humilde de justificar sus decisiones con un «yo lo veo así», cuando lo único que van a contar es el viaje que cada uno hizo con toda su carga de subjetividad. Porque aún cuando uno cree ser objetivo o que ha llegado a captar el pensamiento del autor, siempre va a ser subjetivo. Claro que esta subjetividad puede crecer, dilatarse y ampliarse para volverse más



rica. El problema es cuando el director no entiende la obra y al no encontrar su eje, la unidad de acción, termina fragmentando la obra o haciéndola pedazos.

Las obras de Chéjov presentan tantas dificultades como las de Shakespeare, a pesar de que su estructura no es tan catedralicia. En Chéjov, que es uno de los pocos impresionistas del teatro, la vida es algo que se sueña hacia delante y hacia atrás como si fuese sólo un recuerdo. Yo vivo porque recuerdo, incluidos mis sueños. En otras palabras, es el tema de la vida que se pierde mientras uno la vive y que solamente nos ilumina cuando dialogamos con alguien, imaginamos cosas maravillosas o cuando nos enamoramos.

-¿Recordás alguna puesta de Chéjov que te haya impresionado?

-Hace unos años la televisión alemana hizo un programa que incluía un reportaje a Brook donde se comparaba su puesta de **El jardín de los cerezos** con la que había realizado años atrás el alemán Rudolf Noelte, un gran director de Chéjov de los años '50 que siempre trabajó con grandes actores.



Escena de «Madera de reyes»

Podríamos decir que en su factura global el espectáculo de Noelte era bastante superior. Sus actores estaban mejor que los de Brook y la escenografía era excelente. Su puesta era muy rigurosa pero profundamente errada.

En su versión, Lopajín (el comerciante que se queda con la propiedad de los aristócratas) aparecía condenado de antemano. Noelte lo presentaba como el nuevo rico que no entiende nada y que viene decidido a devastar a esa familia y a talar su jardín. Y para reafirmar esto había puesto a un hombre grandote y tosco, muy acomplejado con su ignorancia, que está para hacer polvo a esa gente tan bella y encantadora que un día lo pierde todo.

-Ignorando que ellos mismos con su pereza, derroche y desidia han contribuido a esa pérdida. El accionar de Lopajín es destructivo, pero no lo son sus motivaciones.

-Bueno, justamente Brook hace lo contrario que Noelte y convierte a Lopajín en la víctima propiciatoria del cambio, en alguien que, como dice él, perdió su raíz y ya no responde a su clase (su padre había sido siervo de la gleba) porque su clase ya desapareció. Él quisiera que esos aristócratas se dieran cuenta de lo que van a perder y los quiere ayudar pero no lo dejan. En ese desencuentro él termina haciendo lo que no quiere (talar el jardín de cerezos para lotearlo).

Por supuesto el actor que hacía Lopajín en la versión de Noelte estaba colosal y el otro no tanto, pero la visión de Brook era mucho más acertada y eso hace que la prefiera.

-En el año 1996 estrenaste una última versión de *La gaviota*. ¿Cambió mucho tu visión de la obra en estos años?

-No cambió en lo esencial, pero sí haría una revisión en cuanto al espacio. Cuando uno trabaja en teatro, está sujeto a muchas componendas y tiene que estar dispuesto a pactar pero yo tuve muchos problemas con esa puesta. Me parece que el pacto que hice con el San Martín, no funcionó.

-¿Quiere decir que si volvieras a dirigir defenderías más firmemente tus ideas de puesta?

-A tal punto no quiero pactar, que dejé de hacer teatro. En este momento no quiero dirigir más.

-¿Salvo que se den ciertas condiciones?

-Tendría que ver, pero es muy posible que ahora haga en España una tercera versión -muy reformada- de *Madera de reyes* porque para mí es una asignatura pendiente. Primero la hice en Alemania, después estrené otra versión en el San Martín y -como- soy un poco lerdo y me parece

que ese trabajo no está terminado- decidí hacer una nueva puesta en España.

Soy una persona reactiva, no soy de escritorio, por eso cuando digo que hoy haría *La gaviota* de otra manera, es por la experiencia de haberla visto en escena. Ya la había hecho en Alemania también y era una versión bastante diferente.

En lo que sigo creyendo, y eso lo voy a defender a muerte, es que para mí *La gaviota* es una comedia que está llena de humor, no porque sea para hacer reír sino porque la mirada de Chéjov sobre sus personajes además de piadosa es sumamente divertida.

Sus personajes a veces son muy ridículos y meten mucho la pata y esas cosas hay que destacarlas. Hay que evitar toda solemnidad, aún a riesgo de resbalar hacia algo superficial. Pero prefiero lo superficial a lo solemne, lo falsamente profundo o lo insoportablemente aburrido, por que Chéjov nunca pretendió ser aburrido.

EL ENTRENAMIENTO ACTORAL

-En tu estudio acostumbrás a trabajar grandes autores con actores profesionales. ¿Es una manera de compensar tu alejamiento del circuito teatral porteño?

-En realidad no hago de director sino de entrenador, lo que me da mucho placer porque trabajando en mi estudio a veces tengo unas pegadas como director que ojalá las tuviera cuando dirijo (se ríe) y esto es porque trabajo muy relajadito en un ambiente muy divertido y creativo que no me genera ninguna tensión.

Ahora estoy trabajando con módulos pequeñitos porque si no se meten en un lío bárbaro. Con esta especie de palotes o pininos todo funciona mejor.

-¿Y antes cómo trabajabas en tus clases?

-Trabajaba con escenas. Primero empecé con el tema del concepto porque es algo de lo que todo el mundo renguea y en Shakespeare aparecía siempre. Y claro el concepto significa poco ensayo, no hay escenas y más que con el texto se trabaja sobre una idea, por ejemplo, «brujas». El concepto «brujas» hizo que aparecieran todo tipo de variantes y algunas pegadas muy grandes. Con *La tempestad* se analizó cómo hacer una tempestad, qué función cumple dentro de la obra... después como la gente empezó a pedir dirección de actores, empecé a meter escenas completas y ahí aparecieron problemas muy serios.

-¿Por ejemplo?

-Los problemas que se producen cuando un director con poca experiencia toma obras que no entiende muy bien. Eran muchas frustraciones.

Y ahora estoy muy abocado al trabajo con los actores y a la técnica, en su sentido más amplio, y como además pinto también investigo mucho en el lenguaje plástico.

-En tus puestas siempre cuidaste mucho ese aspecto.

-Es que todo lo que uno pone en escena tiene sus consecuencias. Como espectador tengo muchos problemas con eso, tropiezo todo el tiempo con la supuesta neutralidad de algunos espacios, cuando la neutralidad no existe, todo es leído de una determinada manera.

No puedo con mi genio, si me ponen cubos, yo leo «cubos» (se ríe). Es un lío. Si el cubo hace de silla pero es un cubo, entonces para que sea un cubo y no una silla tiene que cumplir una función propia porque si no sería mejor poner una silla, pero otros rechazan la silla porque es un elemento realista... ¡Ay, son esas pavadas que aparecen en la cabeza de la gente!

-Lo ideal es que nada de lo que aparece en escena interfiera en la visión del espectador.

-Sí, y que además tenga poesía; porque la cuestión no pasa por no poner nada, es fundamental que lo que uno ponga en escena haga imaginar. Es lo que dice Proust: el arte es un objeto presente que evoca a uno ausente. Eso hay que tenerlo muy claro, porque a veces un objeto presente no te evoca nada, sino a otro objeto presente. Hay escenografías que te evocan a otras escenografías, pero de la realidad nada.

En general, cuando veo una obra siempre siento que estoy viendo teatro. A mí el teatro no me recuerda a la realidad, sino que me lleva otra vez al teatro.

Aunque hay buenos actores y buenas escenografías siempre está todo hermoseedo como repitiendo los clichés del buen teatro.

Lo que siempre se ve son situaciones teatrales, que a mí como hombre de teatro me encantan, pero la realidad queda afuera.

Siempre estoy pensando ¡qué lindo es el teatro! pero no veo gente en él, o al menos no me puedo imaginar gente de verdad. Y con la plástica me sucede lo mismo, hay pinturas que sólo me remiten a otras pinturas.

A mí me preocupa muchísimo este tema, esto de determinar cuándo una expresión corresponde a una impresión viva o a una impresión cultural. Y eso es lo grande de Shakespeare y de Chéjov, ambos se animaron a decir la verdad, a decir cómo son las cosas sin pretender seducir a nadie, por eso seguimos hablando de ellos y de Sófocles, de Eurípides, de Esquilo y de otros que no son tan, tan, tan, pero que también nos siguen contando cosas de verdad.

Titus Andronicus:

¿quién lee a quién?

MAURICIO TOSSI / desde Tucumán

Largas, complejas, pero ricas disquisiciones giran en torno a la idea de lo clásico. Diversos autores abordan repetidamente el mismo interrogante: ¿por qué todavía seguimos fascinados por los textos grecolatinos o modernos? ¿Qué existe en esos textos que aún hoy buscamos? ¿De qué modo cada sociedad balbucea en un «clásico» (como discurso del pasado) para buscar una respuesta pertinente al sujeto del presente? Sobre estos interrogantes –o quizás mejor, como señala Steiner en el epígrafe–, sobre estos *cuestionamientos*, es que abordaremos la puesta en escena de **Titus Andronicus** de William Shakespeare realizada en San Miguel de Tucumán.

LO CLÁSICO: UN ABANICO DE IDEAS

Seducción, descentramiento, interpretaciones sin término, repetición, autoridad y legitimación, son algunas de las características que un texto shakesperiano, por asumir la categoría de clásico, posee.

Un texto clásico –señala Ítalo Calvino– es un texto que siempre estamos *re-leyendo* y no *leyendo*. Esta condición de vuelta o retorno permanente al clásico facilita el constante e ilimitado juego de interpretaciones al que el texto es sometido. Re-leer es re-interpretar, es permitir que el texto no deje de decir, o más precisamente, como dice J. L. Borges: «Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir»¹.

En suma, el clásico es un texto fronterizo, siempre al borde, al límite, entre lo uno y lo múltiple, entre lo afuera y el adentro, entre lo tuyo y lo mío, entre lo nacional y lo universal. Es un texto en fuga, en devenir otro, descentrado, siempre escapando de las significaciones cerradas o terminantes. Entonces, otra característica o idea operativa para este artículo será su aptitud para desbordarse a sí mismo².

El texto clásico estimula y condiciona ciertas relaciones de poder, ya sea para imponer obediencia –puesto que es una autoridad– o para resistir –puesto que goza particularmente de aberturas e intersticios–. En consecuencia, lo clásico y el poder tendrían una relación ambigua, sujeta a determinadas éticas e ideologías.

DE TUCUMÁN A ROMA

El grupo Silfos Cooperativa Teatral Independiente de la ciudad de San Miguel de Tucumán, puso en escena –con una adaptación propia del texto– la primera tragedia shakesperiana: **Titus Andronicus**. La dirección general del trabajo fue de Guillermo Montilla Santillán, también actor y dramaturgo. Los creadores que completan el equipo son: Fabio Ladetto, Facundo Vega Anчета, Josefina Ocaranza, Alejandro Garay, Dolores Robles, Fernando Godoy, Daniela Villalba, Gabriel Carreras, Pablo Delgado, Daniel Décima, Sebastián Fernández, Gerardo Sánchez, Natalia Barrionuevo, Juan Pablo Darmanin, Patricia Flores, Guido Fortini y Javier Letona.

La juventud del escritor inglés –ya que el texto fue escrito aproximadamente en 1593– se articuló con la juventud del grupo –sus integrantes oscilaron mayoritariamente entre los 20 y 30 años–. El joven Shakespeare habría escrito esta obra en plena consideración del horizonte de expectativa del público isabelino, el cual, sin más, ansiaba ver «sangre en escena». Claro está que el espectador del siglo XVI no conocía, por ejemplo, a Q. Tarantino y su película

Kill Bill. Hoy, a la luz de estos avances –léase con algo de ironía este último calificativo–, cambió nuestra percepción sobre el mencionado texto clásico y sobre sus pretensiones estéticas.

Por ello, nos preguntamos: ¿Es **Titus Andronicus** una tragedia? ¿Qué efecto provoca su lectura y correlativa puesta en escena?

UN TEXTO EN FUGA

La obra, que reconoce características pseudohistóricas e intertextos de Séneca y Ovidio, es actualmente foco de discusiones al momento de clasificarla. Están quienes dicen que sí es una tragedia, otros –por ejemplo el reconocido crítico Harold Bloom– señalan que la obra no es más que una farsa. Lo que suscita la controversia es, entre otras cosas, la composición de escenas cruentas que no favorecen en el avance o desarrollo de la acción dramática como una fuerza de cambio. Siguiendo esta línea convencionalista, podemos indicar además que el protagonista, en términos de justificación dramática, no es el veterano Titus, sino el propio Aarón, pues es éste quien hilvana y anuda los múltiples conflictos. Asimismo, en Titus no encontramos esos «errores de juicio del pasado que la historia no olvida» ni la «arrogancia criminal», vale decir, lo que llamamos «hamartia» o «pecado de hybris» respectivamente. En cambio, estas características sí estarían –pero de modo no literal– en el personaje de Aarón.

Por otra parte, y según los registros encontrados, cada momento histórico adaptó el texto a lo canónico vigente. Durante el siglo XX, las controversias de la obra giraron en torno a su caduca verosimilitud, siendo visible su intento de adaptarlo a los regímenes del realismo. Un claro ejemplo de esta pretensión es la dificultad actoral y escénica que suscita el extenso y retórico monólogo de Marcus cuando encuentra a su sobrina Lavinia violada y mutilada (sin manos ni lengua).

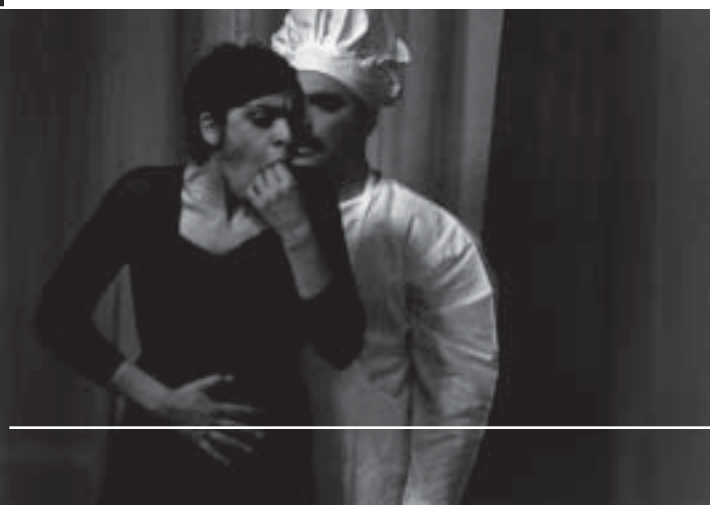
Si bien el texto no responde a los verosímiles trazados en nuestra modernidad teatral, y debido a esto sus consecuentes adaptaciones, por ejemplo, la de Peter Brook en 1955, sí pueden encontrarse atisbos de un procedimiento moderno: el «extrañamiento», como fue enunciado por el formalismo ruso y, posteriormente, asimilado al teatro por Bertolt Brecht.

Asimismo, otro de los problemas que el texto presentaría es labilidad en el espacio escénico, principalmente, en el primer acto. El joven Shakespeare es acusado de *fragmentar* la organización de los espacios –y con esta acusación, más de un postmoderno encontraría en ello un interesante problema histórico–, provocando una *repetición* de secuencias –otro de los laudables procedimientos postmodernos– que conllevaría a una escena densa o aburrida, por ejemplo: la primera escena de la obra.

En consecuencia, **Titus Andronicus** inicialmente puede considerarse una tragedia, pero en el transcurrir de la acción, algunas reglas de la tragedia se fusionan con cierto tono farsesco y de humorismo, haciendo de éste un texto híbrido, encaminado a –si se nos permite el término– un «irrealismo», el que puede definitivamente observarse en la escena final de la obra, cuando la emperatriz Tamora con sus hijos creen engañar a Titus con un ingenio juego de disfraces.

«En literatura, en música, en artes plásticas, en la argumentación filosófica, un clásico es una forma significativa que nos lee. Nos lee a nosotros más de lo que nosotros lo leemos (escuchamos, percibimos) a él. Nada paradójico, y menos aún místico, se esconde en esta definición. Cada vez que nos involucramos con él, un clásico nos cuestiona».

George Steiner



Esto que hoy llamamos hibridez, es considerado por otros como falta de estilo; es visto como un texto menor en comparación con la refinada y definida estilización que optó posteriormente Shakespeare, y que podemos fácilmente leer en *Hamlet*, *Macbeth* u *Otelo*, entre otras. Nosotros, no coincidimos con estas apreciaciones anacrónicas que sólo pretenden rotular un texto que, como señalamos en nuestra introducción, más allá de las posibles clasificaciones se muestra descentrado, fugaz, difícil de asir; es un texto desbordado en sí mismo y abierto a variados juegos de interpretación.

«TITUS ANDRONICUS» EN PROCESIÓN

La puesta en escena que los tucumanos pudimos ver en la temporada 2004 fue literal y simbólicamente un «tránsito». En cuanto a lo literal, el tránsito se realizó por cada espacio físico de la esbelta arquitectura del Teatro San Martín; en cuanto a lo segundo, el trayecto tomó rumbo por las ambigüedades y las fronteras que el texto provocó a este grupo de creadores.

1- En el hall de entrada: «Y atrás quedarán los muertos. Sólo los muertos y su silencio».

Un grupo de actores de una compañía teatral –aproximadamente 12 integrantes– ingresan al hall del teatro. Nos invitan a seguirlos para conocer la historia de *Titus Andronicus*. Ellos, narradores y actores, vestidos uniformemente de camisa blanca y pantalón negro, conjuntamente con la complicidad que les otorga ese lugar, serán los encargados del desarrollo y avance de la historia. En la introducción, resalta la inteligencia shakesperiana para construir múltiples niveles de conflictos.

Titus, guerrero magistral y defensor del imperio, llega a Roma victorioso luego de vencer a los godos. Trae consigo a su seductora reina (Tamora), a sus hijos y a un moro (Aarón). Titus porta además, el dolor por la pérdida de 21 de sus hijos. En un rito de sacrificio, mata al descendiente mayor de Tamora, sumando con ello el odio creciente en su rehén. Paralelamente, el emperador romano ha muerto y sus dos hijos (Saturninus y Bassianus) ambicionan el trono. Acorde a la tradición, Titus apoya a Saturninus –el mayor de los primogénitos– quien asume como líder. Luego, el ya emperador Saturninus pretende a la hija de Titus (Lavinia) como esposa, pero su hermano Bassianus –enamorado de Lavinia– en complicidad con los restantes hijos de Titus, se la lleva para evitarlo. Los hermanos de la joven se enfrentan con su padre, quien no soporta tal acto de deshonor y mata a uno de sus propios hijos. Sin más, Saturninus elige a la prisionera Tamora como su esposa. Con todo esto, una compleja red de conflictos ya está en juego.

2- En la sala mayor, en la platea: «... esta ninfa que hechizará a Saturninus y lo hará naufragar junto con Roma».

En un sagaz artilugio dramaturgico, Shakespeare propone que el personaje Aarón –presente en todo el primer acto– irrumpa verbalmente por medio de un monólogo recién en el segundo acto. Así se presenta a este moro desleal, sanguinario. El trabajo actoral de Daniel Décima, ágilmente, se despliega sobre estas características. La puesta en escena resalta el mencionado artilugio ubicando al personaje solo en la platea, con luz natural a la sala y los espectadores en los balcones bajos. Un espacio amplio, libre y mordaz para que, al igual que un director escénico que deambula por la

platea mientras organiza su «puesta en escena», Aarón guía a los títeres Dimetrius y Chirón (godos hijos de Tamora) hacia la acción principal: matar a Bassianus, culpar a los hijos de Titus por ello, y luego, violar y mutilar a la joven Lavinia.

3- En el escenario: «Dame tu puñal; van a conocer hijos míos la mano materna que enderezará los males que a la madre hacen».

La arquitectura del escenario, con su generoso telón rojo detrás y una luz de «ensayo», será el lugar elegido para llevar a cabo la nefasta acción perpetrada en el cuadro anterior. La puesta en escena realiza un quiebre de niveles, el cambio de espacios físicos estructura a la obra con la autonomía de los cuadros, abandonando así su eskena literario de actos y acercándose más aún a lo brechtiano.

Además, con este cuadro, se deja el recorrido horizontal y plano para comenzar a transitar por lo vertical, un tránsito contrapuesto al desmoronamiento de Titus, mientras nosotros –espectadores– nos elevamos, Titus reconoce su caída.

4- En el primer piso, en la antesala del Foyer: «Que la muerte imponga su nombre a la vida, mientras la vida no tenga otro interés que respirar».

Realizado el plan, los hijos de Titus son culpados y el veterano guerrero debe rogar por ellos, como así también, soportar ver a su hija mutilada. Aarón le pide a Titus que corte una de sus manos para salvar la vida de sus hijos, él cumple con lo solicitado, pero el pérfido moro, no. Las cabezas de sus dos hijos llegan:

Titus: ¡Ja, ja, ja!

Marcus: ¿Por qué ríes?

Titus: Porque ya no me quedan lágrimas que verter; además, el dolor es el enemigo que invade mis ojos húmedos y los enceguece con lágrimas. ¿Dónde hallaré la caverna de la venganza? Estas dos cabezas parecen hablarme y dicen que no recuperaré la dicha hasta que devuelva toda la maldad a las gargantas que la han ocasionado. (...) Es un juramento. Toma una cabeza, hermano, yo llevaré la otra. Tu ayudarás también, Lavinia, lleva mi mano entre tus dientes.

En este cuadro, el humor negro, la ironía y quizá, el «extrañamiento» –entendiendo por tal el procedimiento de hacer de lo familiar algo extraño– se profundizan, pues, el tiránico Titus, el imperial Titus dice:

¿Qué atacas con tu cuchillo, Marcus?

Marcus: Aquello que maté, mi señor: una mosca.

Titus: ¡Fuera de aquí, asesino! Matas mi corazón; mis ojos agonizan con la vista de la tiranía. (...)

Marcus: Pero, mi señor, si sólo maté una mosca.

Titus: ¿Sólo? ¿Y esa mosca tenía padre y madre? ¿Imaginas sus tiernas alas hiriendo el aire con su doliente zumbido?...

La puesta retoma y profundiza la ironía y el extrañamiento construyendo la escena con objetos imaginarios. Y en este sentido, la propuesta actoral de Fabio Ladetto en el personaje de Titus, se forja en un hábil distanciamiento que le permite jugar con los trozos del fracturado héroe.

5- En el balcón de la misma antesala: «Que nadie más que yo atente contra mi propia sangre».

La emperatriz Tamora, tuvo un hijo, el cual no pertenece a Saturninus sino al moro. Ella lo manda a matar, pero Aarón se niega. El niño vive. El moro es atrapado por las fuerzas de Lucius (el desterrado hijo de Titus). Tamora, por su lado, intentará engañar a Titus para lograr aproximarse a Lucius y matarlo, ya que éste se convirtió en un excelente candidato

para sustituir a Saturninus. La composición actoral de Sebastián Fernández en el personaje del emperador, vale decir, en el «delegado de la ley», sobresale por su cariz femenino, lo cual, de alguna forma, nos deja entrever un cuestionamiento en torno al nudo de relaciones: masculinidad–ley–autoritarismo. Si Saturninus es el representante de la ley, no hay dudas de que Tamora es la portadora del poder, y en este juego de sentidos es que el trabajo actoral de Daniela Villalba, marcado por su ductilidad y fuerza escénica, enriquece profundamente a un personaje decidido a evolucionar.

6- En el Foyer: El poder camuflado de venganza.

El punto más álgido de lo farsesco surge en este cuadro: el poder se traviste de venganza. De forma alegórica, Tamora visita a Titus disfrazada de un espectro llamado «venganza», ella es acompañada de sus hijos en los papeles de «asesinato» y de «violación». Titus sigue el juego a sus visitantes, logrando engañar a Tamora, Demetrius y Chirón. Ella abandona el recinto confiada en su éxito, pero sus hijos son capturados, asesinados, y sus carnes, ingredientes del banquete final.

Todos reunidos, Titus ofrece la *cena*; luego, en un acto paternal pero contradictorio, mata a su hija Lavinia. Desde aquí, la secuencia de muertes irá en ascenso, Titus mata a Tamora, Saturninus a Titus, y Lucius a Saturninus. De este modo, Lucius es elegido emperador.

Éste es el último tramo del tránsito por la historia de Titus.

En resumen, diremos que la puesta en escena de *Titus Andronicus* por el grupo Silfos... puede ser leída como un pleonasma sobre el poder, puesto que la relación: Teatro San Martín (representante del estado por su dependencia del gobierno provincial y sede constante de actos partidarios), texto clásico (representante de lo legitimado y autorizado), *Titus Andronicus* (representante de la legalidad y de la tradición), conforman una redundancia viciosa de voces, una tautología que no hace otra cosa que resignificar nuestra mirada sobre un personaje crítico de las tradiciones, cuestiona nuestra percepción sobre un orden aparente con el cual, inicia y cierra la obra, impugna –luego de las alegóricas y sangrientas mutilaciones– nuestra capacidad para recomponer un cuerpo social desmembrado, o como señala el personaje Marcus: «Hombres tristes, pueblo de Roma, dividido por la guerra, como aves dispersas por el viento y la tempestad. Déjenme enseñarles cómo volver a unir en un solo haz las espigas dispersas y en un solo cuerpo los miembros separados. Vengan, vengan, ciudadanos de Roma y lleven de la mano a nuestro emperador: el emperador Lucius. Porque sé bien que eso es lo que quiere la mayoría». Nos preguntamos: ¿será éste el deseo de la mayoría?...

Lo que sí podemos estimar es que *Titus Andronicus*, por todo lo dicho y también por lo no dicho, será un texto condenado a la repetición y a la re-escritura, un asidero de múltiples miradas y recorridos.

¹ Borges, J. L., *Obras Completas*, Tomo II, Emecé, Barcelona, 1989, pág. 151.

² Alonso, M. N. (y otros), *Una preferencia bien puede ser una superstición. Sobre el concepto de lo clásico*, En: www.atenea.com.cl

Un hombre que se ahoga, versión libre de «Las tres hermanas»

Releer a Chéjov a través de Daniel Veronese

Una inquietante relectura de Anton Chéjov propone Daniel Veronese en esta temporada. **Las tres hermanas** es el texto que le posibilita una profunda investigación, no sólo sobre la obra propiamente dicha sino, además, sobre la actuación y el espacio escénico.

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

La imposibilidad atraviesa a las tres hermanas de Anton Chéjov como un bumerán que se vuelve nocivo para esas tres mujeres que sueñan con viajar a Moscú y, al quedar huérfanas, sienten que han hecho de sus vidas los modelos ideales al que aspiraban los otros, pero no ellas mismas.

Paradójicamente, también, de la imposibilidad partió Daniel Veronese para hacer su versión libre de la pieza, a la que decidió titular **Un hombre que se ahoga**.

«Elegí a Chéjov porque me atrae su literatura -dice el director-. Con esa idea convoqué a seis actores con los que quería trabajar, pero ninguno de ellos coincidía con los personajes de las piezas de Chéjov. Entonces apelé a algo práctico. Me pregunté: '¿Por qué no cambiarles el sexo a los personajes?'. La idea me encantó y a partir de ese momento pensé **Las tres hermanas** desde el concepto tan potente de presentar a hombres acosados por mujeres que matan, mientras ellos llevan una vida sedentaria, se quejan y se ven imposibilitados de tomar decisiones. La imagen es muy sugestiva porque en definitiva ese cambio de papeles hecha luz sobre un tipo de relación», opina Veronese

HOMBRES CONTEMPLATIVOS

Esa luz de la que habla Veronese, tal vez, puede observarse en su puesta en escena, en la que los temas abordados ya no son patrimonio, únicamente de las mujeres. Porque lo que se puede deducir de este montaje son sentimientos universales. Emociones, estados de ánimo, climas e indecisiones que afectan, *salpican* al espectador, como



pequeños y dulces dardos punzantes que atraviesan ese espacio escénico rectangular, parecido a una pasarela, en el que fue montada la obra.

Acá los hombres hacen los papeles de Masha, Olga e Irina. No se travisten, llevan ropas comunes, no hacen de la actuación un estado de afectaciones femeninas, no. Simplemente se muestran soñadores, pasivos, contemplativos. Se diría que están *ahogados* en sus propias necesidades, en sus deseos insatisfechos.

Los une el acostumbramiento, la rutina asfixiante de una casa heredada, pero no elegida. Un modelo de microsociedad que aparenta ser lo que no es. Por eso sus conversaciones son casi banales, se diría monótonas, melancólicas, como si sus vidas se hubieran convertido en un continuo tiempo de desdichas, de infelicidades compartidas, en la complicidad que parece esconderse en esa casa grande, que alberga las rutinarias visitas de esos hombres, en este caso mujeres de armas, médicas, baronesas, que hacen del ocio, un seductor juego de palabras.

Sin embargo, detrás de esas palabras que parecen deslizarse calladamente por el espacio, se esconde una especie de lava que hiere el alma de estos personajes. De este modo la posible rebeldía se observa *ahogada*, se convierte en resignación y el pasado se transforma en un presente sumido apenas en una leve inquietud existencial.

Irina, Olga y Masha, no han sido preparadas para enfrentar las transformaciones que les impone la vida. Están huérfanas de emociones y no disponen de la energía suficiente para quitar las telarañas que ciñen esos pensamientos heredados de una burguesía rusa, en etapa de cambios fundamentales, como ocurría en 1901, cuando fue estrenada la pieza, por el Teatro de Arte de Moscú.

LA AVENTURA DE SER INFELIZ

Estos tres hombres puestos en escena por Daniel Veronese, al igual que las *chicas* de Chéjov, prefieren asfixiar sus sentimientos con poses melancólicas, calladas, no se atreven a la aventura de intentar ser felices.





Ese sueño de las tres hermanas de ir a Moscú y abandonar esa casa que compartieron con sus padres en un pueblo del interior, les permite momentáneamente *ahogar* sus tristezas y no desatar el llanto de la impotencia, que les haría desafiar esas *buenas maneras* que el autor ruso sabía pintar tan bien en sus personajes burgueses. Convertidos en íconos de una dramaturgia extremadamente sensible, que permitía desafiar los preceptos de una tragedia siempre a punto de desatarse, pero redimida a través de la figura de un ideal ausente. Porque la sabiduría de estos hombres y mujeres estaba en saber apagar las pasiones de su clase, último status que les quedaba de aquella herencia aristocrática, que comenzó a dibujar sus contornos de miseria, con el fin de la esclavitud que promulgó el zar Alejandro II.

. **Tío Vania** (1897), **Las tres hermanas** (1901) y **El jardín de los cerezos** (1903) parecen contener un orden correlativo, en la producción de Chéjov, que se define en la última de las escritas por el autor antes de morir, cuando Lopajin, el comerciante, consigue hacer su propio negocio («compré la propiedad donde mi abuelo y mi padre eran esclavos y no les permitían entrar en la cocina») y la finca de esos terratenientes venidos a menos cae como el fruto podrido de una clase que lentamente lo va perdiendo todo ante el avasallante avance del progreso.

CRISIS DE IDENTIDADES

En la versión de Daniel Veronese hay una crisis de identidades: de ser hombre, mujer, existencia. Esa crisis es de carácter sexual, moral, social; acaso ese correlato no le cabría a Anton Chéjov si hoy escribiera **Las tres hermanas**. ¿Cómo serían ellas en la actualidad?, ¿estarían descritas a través de un impresionismo de colores puros, depurados, o de ciertos tonos ocres, desdibujados, corroidos, como una manera de graficar los oscuros y melancólicos estados de ánimo que encierran sus vidas?

Porque el tiempo es otro factor esencial a tener en cuenta en esta versión de Daniel Veronese. Para él los cuatro actos del original se leen correlativamente, como si todo sucediera en una tarde, o en una sola jornada. Porque el tiempo en estos hombres de nombre Irina, Masha y Olga se ha detenido, ya casi no pueden sentir, su refugio es un conformismo, disfrazado de un continuo choque de insatisfacciones, mientras los miedos más profundos flotan por encima de sus cabezas, como si un supuesto modelo de moral, de docilidad pueblerina, ahogara esas emociones, ante el continuo desafío de querer ser otros, otras y no poder lograrlo.

Los burgueses de Chéjov definen a una clase social que ansía no quebrar los lazos con las tradiciones. Su conservadurismo emocional no parece hecho para vislumbrar otros niveles del deseo, del amor.

La declaración de amor de Tusembaj, la baronesa, a Irina, no es más que la antesala de un duelo que llevaría a esa mujer a enfrentarse a Solioni y encontrar su propia muerte, a la manera de un romanticismo tardío, aparentemente fuera de contexto. ¿Cuándo en verdad, cómo podría descubrir su belleza interior Irina, si no sabe lo que es el amor, nunca ha experimentado ese sentimiento? Tal vez demasiado

intranquilizador para ella, que al final como si asumiera un riesgo en su vida, confiesa su decisión de aceptar -«trabajar con el sudor de la frente... es mejor ser un caballo de tiro, que un joven que se queda en la cama»-, que le posibilite un pequeño marco de independencia.

Mientras, Andrei se casa con el *ridículo* de Natasha, un hombre que desprecia a Anfisa porque ya no puede servir en la casa. El presente se impone a través de él como una nueva ola de discriminación, de arrebatos de esa nueva clase que se apoya en la individualidad y el egoísmo.

Olga, el mayor y más soñador de los tres, es el único que intenta preservar y no reniega de la tradición familiar. No es como Masha, que se bebe el veneno de su desborde amoroso, porque no se animó al cambio, mientras su mujer, Kuliguin, profesora de liceo, se ríe cínicamente, se complace de él por no haberse atrevido a abandonarla. ¿Cómo podía Masha vivir una pasión, si el temor le paraliza el corazón y perturba su mente a tal extremo, que a ella, como a la mayoría de los que la rodean, le resulta más fácil mantener la falsedad de ese matrimonio sin amor?

Chéjov habla del alma humana, como un alquimista que se divierte intentando descubrir para él y los otros una vana fórmula de la felicidad. Cuando, precisamente, la pulsión, el motor, que mueve la rutinaria cotidianidad de la vida de sus personajes está en ese perseguir inútil y constante de un todo indivisible, pero siempre lejano.

EL MONTAJE

En una larga habitación de paredes despintadas, descascaradas, con un mapa que se muestra como perdido en la inmensidad de esa casa, un armario, un sillón que aloja a las tres hermanas, que se sientan juntas en varios momentos de la pieza como si quisieran significar una unidad de criterios, de sentimientos, de tiempo y lugar, transcurre esta exquisita y rítmica versión libre de la pieza de Chéjov.

En el fondo y el sector de proscenio, largas filas de sillas o butacas, permiten el descanso actoral, cuando se marca la salida de algunos de los personajes. De este modo ellos mismos resultan testigos y *voyeurs* de esa crisis de rencores, de odios, de engaños, de deseos y secretos, que los unen y aprisionan, hasta que al final, como en un viejo cuadro, vivos y muertos compartirán, uno al lado del otro, los distintos ángulos de una foto que resulta familiar a la mirada del espectador. Ya no importa si ese núcleo social habita en la Argentina o en Rusia, porque la universalidad de estos personajes resume de algún modo, la búsqueda de una nueva utopía en la presente historia de la humanidad.

Un vestuario actual, de calle, sumado a un realismo poético, que de a ratos es atravesado por ciertos tonos de violencia, o de improntas que remiten al perdido paraíso de la niñez o de la adolescencia, sostiene la interpretación del equilibrado equipo actoral que lidera Daniel Veronese, en esta pieza que mantiene un respetuoso cuidado y fidelidad al original. La relectura de Chéjov a través del texto del director de **Mujeres soñaron caballos**, arroja una nueva lectura sobre las desdichas de la humanidad en tiempos de cambios profundos, como los que pintó el autor ruso en su obra, a principios del siglo XIX.

«El escaparate de los Macbeth»

¿CÓMO ESCAPAR DEL TORMENTO?

«La vida es una sombra tan sólo, que transcurre; un pobre acto que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario para jamás volver».

Macbeth, Acto V, Escena V, vv, 23-26

PATRICIA MONSERRAT RODRÍGUEZ/ desde Salta

En la sala Mecano se estrenó el tercer trabajo escénico del grupo El Arco bajo la dirección de Carlos Bello, también responsable de la dramaturgia final, con las actuaciones de Claudia Bonini y Sergio Giménez. **El escaparate de los Macbeth** es teatro-danza, con más teatro esta vez, con respecto a las dos puestas anteriores; extraña y compleja para el público pero, afortunadamente, el programa de mano se ocupa de alertar a los espectadores sobre la relación intertextual entre esta pieza y el **Macbeth** de William Shakespeare. En esta tragedia, Lord Macbeth y su mujer se convierten en seres despreciables por su progresiva crueldad y ambición de poder. En su camino siniestro, el destino desbarata rápidamente sus inescrupulosas traiciones y se restablece el orden cuando ambos mueren trágicamente. Ellos, que en el texto clásico ejercen el poder absoluto con impiedad inconmensurable, en **El escaparate...** son los prisioneros de su desgracia. Curiosamente, ahora los Macbeth salen de su vidriera-cárcel para confesar al público su condición de actores y durante la función entran y salen de sus roles reiteradamente estableciendo una analogía entre el tormento que significa ser actor y el de la pareja isabelina en su caída.

Lo significativo del espectáculo de El Arco reside en su metateatralidad, o sea en la capacidad que tiene el teatro de reflexionar y cuestionarse a sí mismo, convirtiéndola en el eje de los sentidos de la representación. Para ello el grupo tomó algunos tópicos y episodios de **Macbeth**: las manchas de sangre acusadoras del magnicidio, la complicidad en el engaño ante el rey de Escocia, el encuentro con las hechiceras y sus tres designios fatales, la locura repentina de lord Macbeth ante la visión de su víctima, la necesidad de «pasar la noche en vela», la imposibilidad de «deshacer lo que ya está hecho» y la tensión de los asesinatos, para disparar una comparación a través de la inversión.

Esta vez son lord y lady Macbeth los acosados por el poder, presente en el escenario mediante una pantalla que proyecta imágenes de **1984**, novela de George Orwell que remite a la idea del «gran ojo que todo lo ve» y cuyo poder es omnipresente ya que condiciona ineluctablemente a todos los sujetos observados. El poder los obliga a interpretarse nuevamente y halla en la condición actoral y en el momento de la representación una oportunidad, una salida para su desgracia ultraterrena y su abatimiento atávico... pero tan propio de la naturaleza humana .

El conflicto de **El escaparate de los Macbeth** es análogo al del **Macbeth** shakespeariano: los actores son también seres atormentados, prisioneros de la desdicha y la disconformidad. Observados siempre, deben *morir* para poder llevar a cabo su misión en el escenario y están siempre sometidos al juicio y la mirada del otro (el público). Paradójicamente el escenario es para ellos la razón de su existencia pero también su tortura, su «noche en vela». El momento de la función constituye el objeto de su ambición y para alcanzarlo redoblan sus esfuerzos sin detenerse ante los obstáculos, pagando el precio con su propia vitalidad, entregando en la interpretación su energía, *matándose* de alguna manera.

Esta cuestión es abordada por el grupo El Arco haciendo uso de recursos en algunos casos bien utilizados. Es destacable el buen desempeño actoral de Claudia Bonini, que logra en muchos momentos y, con diferentes matices, la tensión necesaria para el personaje. Este trabajo se acompaña muy bien con la selección musical que genera un ambiente denso y extraño. La iluminación contribuye eficazmente con la puesta ya que crea misterio al comienzo y luego devela un clima de agobio, aunque debería acompañar más esa densidad en la representación.

Otro elemento interesante en su factura y funcionalidad es el escaparate detrás del cual los personajes se retuercen en agonía realizando una buena partitura corporal que se repite en otros momentos de la pieza. Así buena parte del tormento al que están sometidos los actores y los protagonistas se metaforiza en la temperatura del piso, progresivamente en aumento hasta hacerse insoportable, lo cual los obliga a moverse continuamente. No obstante, algunas veces hubo olvidos corporales que quebraron un poco la tensión lograda.

La complejidad de la puesta se manifiesta en la dificultad del espectador para reconstruir el sentido. El soporte cinematográfico no soluciona este problema y el desconcierto llega al punto máximo cuando al final los actores salen de escena y no regresan para recibir la respuesta del público. Al respecto, es relevante observar la conducta de la gente que es puesta (¿a propósito?) en un lugar desprotegido. La puerta abierta, la luz que regresa, el murmullo, son signos posibles de lectura: el público debe retirarse, aunque aquella decisión de los actores genera respuestas diversas. Por ello, las declaraciones del director en el programa de mano podrían haber sido más explícitas como recurso orientador del espectáculo, particularmente en lo referente al papel activo que le cabe al público. Sin embargo, más allá de estos detalles, **El escaparate de los Macbeth** constituye una propuesta novedosa aunque intrincada para los espectadores que cuenten con los recursos «para escapar del tormento», que viene a nuestro encuentro en busca de liberación.

El presente texto forma parte de la edición *Ejercicios de Crítica Teatral – Teatro Salteño 2003*. Publicación del Instituto Nacional del Teatro -delegación Salta- y la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta.



EL DESAMOR golpea muy fuerte

*El Grupo De las Artes, de Santa Fe, realizó un trabajo de investigación sobre **Tío Vania**, de Anton Chéjov. La excelente propuesta se tituló **La casa del campo (allegro pianísimo)**.*

ROBERTO SCHNEIDER / desde Santa Fe

Galina Tolmacheva sostuvo alguna vez que «por debajo de la charla intrascendente de los personajes de Chéjov fluye lo esencialmente dramático y es que lo que la gente hace o dice no es lo verdaderamente importante, sino cómo y por qué lo hace y lo dice. Mediante este procedimiento, el dramaturgo enfrenta al espectador con el alma desnuda de sus personajes». El espacio, los cuerpos, la luz condicionan de manera determinante las idas y venidas de los personajes atrapados en una encrucijada de reconocible sabor chejoviano en **La casa del campo (allegro pianísimo)**, de Edgardo Dib, espectáculo estrenado por el Grupo De las Artes en la sala La Juana, dando lugar a una sugerente propuesta que hace de la transparencia en el estilo y del pudor en la mirada sus armas esenciales. Los personajes se enfrentan, entre la sensualidad propia del estío y los metafóricos nubarrones veraniegos que amenazan su estabilidad, a una encrucijada atravesada por complejas ecuaciones emocionales y morales: la erosión que produce el paso del tiempo sobre la fragilidad de las relaciones amorosas, la difusa conciencia sobre la seguridad de los sentimientos, los juegos del deseo y de la seducción, la relatividad de las verdades y de las mentiras.

El atractivo agente de lo inmoral no sujeto a ninguna responsabilidad moral pone en marcha un mecanismo que sacude, de forma inesperada, las falsas seguridades en las que se refugia una estabilidad amorosa amenazada por la dialéctica entre la seguridad y el deseo, entre el amor y el sexo, entre los instintos y la moral. El juego involucra a personajes que se ven enfrentados a las contradicciones entre lo que dicen y lo que hacen, entre lo que sienten y lo que necesitan creer, entre las medias verdades que les cuentan a los otros y las medias mentiras que se dicen a sí mismos.

La obra habla de este estado de las cosas. De las cosas pequeñas, o no tan pequeñas, que nos suceden a diario cuando el trabajo le roba tiempo a la vida afectiva, cuando el amor se nos escurre entre los dedos casi sin darnos cuenta, cuando el proyecto personal choca con los derechos de todos, cuando la rutina acaba por disolver los sentimientos o cuando nos perdonamos nuestras propias debilidades con el simulacro autocomplaciente que nos engaña haciéndonos creer que dominamos nuestra existencia. Planteada en este territorio de autorreflexión íntima,

pero también ética y social, la pieza tiene la misma preocupación dialéctica entre lo individual y lo colectivo e idéntica inquietud por la naturaleza moral de los actos que definen a los personajes.

La historia cruzada de pasiones sostiene aquí el entramado sobre el que el dramaturgo sostiene, valga la redundancia, su tejido narrativo: seres en busca de sí mismos, de vuelta del espejismo de la competitividad, algunos dispuestos a sacrificar su vida privada para conquistar un lugar al sol del reconocimiento social. Que ambas trayectorias se complementen con otras y también cruzadas historias de amor puede parecer lo menos convincente de una totalidad que juega con mayor comodidad en el terreno de la radiografía social: de una época, de unos principios en descomposición, de una deriva individualista.

Las peripecias sentimentales de los protagonistas se revelan por ello como una apoyatura para reforzar los conflictos ya citados y como texto sustantivo y autónomo. Así la puesta en escena de Edgardo Dib consigue extraer intermitentes destellos de verdad teatral y de sinceridad que enriquecen el conjunto.

En el elenco se destaca la soberbia interpretación de Marina Vázquez. La actriz compone un personaje de delicados matices, a partir de una entrega conmovedora. Es delicioso verla cómo camina, cómo habla, cómo susurra, cómo hojea una revista o cómo con sus manos acaricia un plato o también se enoja. Raúl Kreig desarrolla una vez más una excelente labor, precisa en los detalles de su atormentado rol. Voz y cuerpo van aunados por el mismo camino de perfección. Y es una agradable y excelente sorpresa Carolina Cano: a partir del inicio del montaje, la actriz no abandona su criatura y la enriquece en todo momento.

Jorge Ricci aporta su oficio y aplomo y consigue una buena interpretación, del mismo modo que Sergio Abbate, con una cabal comprensión de su rol, y Claudio Paz, seguro y convincente. Es correcta la actuación de Lilian Bardonek y desaprovecha un personaje protagónico muy rico Milagros Alarcón, porque ofrece un trabajo exterior, con ausencia de matices.

UN ESPEJO

Cuando un personaje dice que «la verdad no es con todo tan terrible como la incertidumbre», se establece que **La**

casa del campo... consigue retratar a personajes de carne y hueso reconocibles y que es una obra necesaria y honesta, que compone un espejo en el que se reflejan algunas de las más inquietantes pulsiones que amenazan nuestros días, como el desamor o la posibilidad de quedar sin trabajo.

Así se cumplió el objetivo para el autor y director Edgardo Dib, cuya propuesta, según sostuvo antes del estreno, «es la de una comedia dramática, como la vida. A la manera del Tom de Williams en **El zoo de cristal**, en **La casa del campo...** una joven (¿dramaturga?) se entrega al juego de reconstruir su pasado. Para esta tarea tan imposible como deliciosa y seductora, se vale de otros siete actores que encarnan los personajes que habitaron su primera casa, la infancia. Es también, al igual que **El zoo...**, una comedia de recuerdos. Se adopta el punto de vista de la protagonista. Hay una interiorización del relato. Todo acontece en su memoria y está teñido de su subjetividad y de la fragilidad de sus recuerdos».

Este recurso dramático nos remite a la imposibilidad de una mirada única y objetiva de la realidad: por el contrario, instaura el reinado de la subjetividad, del relativismo. Ya no hay una verdad a la que aferrarse, sólo verdades personales, frágiles, inciertas. La protagonista nos va a narrar su historia, a medida que ésta se va construyendo-reconstruyendo en sus confusos recuerdos: una historia banal, intrascendente, infima. **La casa del campo...** se formula preguntas: ¿sobre qué hablar cuando han caído los grandes relatos?, ¿qué narrar que no sea lo personal, lo autobiográfico, lo íntimo?, ¿en qué creer ante la crisis de los valores universales y el estallido del concepto de verdad?

En el intento reconstructivo, los recuerdos se hacen carne, y los personajes van y vienen ante los ojos del espectador. «Toda la obra se despliega ante su mirada, en un juego de proximidades y distancias». Así, en el espectáculo, como en la vida, el observador recibe una información completa, pero con una visión sesgada, de fragmentos dinámicos que lo mantienen expectante, alimentando en él una renovada curiosidad.

PUNTOS DE VISTA

El tratamiento espacial propone puntos de vista, «el público no puede ver todo, la realidad es algo inabarcable en su totalidad: sólo trozos, retazos de realidad para ir construyendo sentido. El espacio se extiende o repliega por la acción de los personajes. La experiencia espacial del receptor va variando: se amplía, se limita, se parcializa su percepción».

Como en toda familia, en **La casa de campo...** suceden avatares, algunos cotidianos y otros excepcionales. Estos acontecimientos facilitan, en el público, la identificación y la reflexión. Y para quienes conocen **Tío Vania** de Anton Chéjov, la diversión es aún mayor, ya que el autor y director de la pieza inspiró su escritura en los personajes, los vínculos y los climas creados por el paradigmático escritor ruso.



Aproximación a la representación de **La señora Macbeth** de Griselda Gambaro

ISABEL CROCE / desde Buenos Aires

Cuando aquella noche, sentados en la sala de la Cooperación, se apagaron las luces, nada preanunciaba que la magia pudiera tener el color de las tinieblas. Frente al público, ridículas y ruidosas, esperpénticas y ladinas, las brujas dibujaron el círculo misterioso alrededor de *La Mujer de*, la señora cuyo nombre nunca recordaron ni Shakespeare ni Gambaro, *lady Macbeth*, *señora Macbeth* para los argentinos que la disfrutábamos.

Si uno esperaba un monstruo de la ambición y el poder, esta exquisita señora de entretejidos cabellos, deseosa de llenar su mesa de chicos de la calle y criminales, no coincidía demasiado con aquella Furia generada por *la máquina de Avon*. Sin embargo el puñal imaginado o real debía estar agazapado en algún lado, porque el hecho estético nacido ante nuestros ojos tenía una autora, Griselda Gambaro, cuyos personajes suelen llamarse por dentro hasta que estallan.

Los colores de la noche acentuaban el recuadro iniciático de la mujer y sus acompañantes.

Un chorro de luz en contrapicado chupaba sus imágenes en un espacio que el iluminador había pintado con tinta fresca.

Desconfiamos de esta señora que se dice pacífica y amante de los pájaros de patitas rotas. Las redes de su cabello tan prolijas y rígidas, su rostro tallado en piedra y su figura de ala de cuervo anuncian subterráneas oscuridades. Las criadas, brujas o servidoras parecen nacidas en atmósferas gelatinosas. Como bufones sin sexo, con corsés ortopédicos que las contienen del desborde y la grasa.

Si hasta se ríen de la señora, Cándidas y Mingos de una cadena radial esperpéntica que huele a cómicos del 50.

¿A quién nos hace acordar esta dama compuesta, solemne casi, inspiradora de respeto y atención? ¿A la mujer de un poderoso, listo para defender a su igual; a la esposa del que invita al superior al banquete previo al ascenso social?

Esta *señora Macbeth* parece amar mucho a su marido. ¿O ama la imagen del marido que su deseo diseñó como un títere doméstico? ¿Qué es esto de decir que un soberano acompañará a su esposo en la mesa y suponer la presencia de un asesino que innegablemente puede ser ese querido mencionado por la pasión irrefrenable? Nuestra querida señora será capaz de sostener, ella dice *por amor*, que el que elimina al contrario simplemente no domina el deseo y que la misma víctima, cordero sagrado, incita a la matanza y al crimen.

Heroína de píldoras para soportar, para olvidar; conciencia del tiempo que pasa, del desprecio de la vejez que la cerca con disimulados mohines, del necesario maquillaje, artificio sensual sugerido por las criadas solícitas y burloñas, la señora Macbeth se divaga, cuestiona su esencia.

Cada vez más *nuestra señora* adquiere los vicios contemporáneos de la evasión del tiempo, la paz artificial, la necesidad de recurrir a polvos mágicos que, como la varita de hada, oculte lo desagradable y mute el zapallo en carroza. Esta *señora de* se engaña diciendo que no quiere compartir el poder de su marido, duda al comprender que

hasta el roce de la piel del amado no produce los mismos efectos con el paso del tiempo. Nuestra protagonista desconfía de los otros y de ella misma, su máscara comienza a resquebrajarse y no puede aceptarlo, las cadenas que la unen al querido ausente pesan cada vez más en sus pasos.

Sabe la señora Macbeth que el señor Macbeth mató al rey. Pero se quiere hacer creer que la víctima se arrojó hacia el puñal del hombre designado para matar, el esposo, el amado. Claro que ella lo ayudó quizás con un leve empujón hacia el filo; el pobre es débil en el fondo.

AMOR Y MUERTE

La danza de la muerte ha comenzado. Entre brumas del escenario el fantasma de Banquo, fiel servidor, será una muestra de que la ronda fatal gira. La duda se apodera de la señora del capitán Macbeth, devenido aspirante a rey. Ella se pregunta si el amor no la hizo cómplice, si las muertes que vendrán, hombres, mujeres, niños no comenzarán a pintarle las manos y su Macbeth será el otro Macbeth que ella esconde, que ella se niega a aceptar porque es parte de ella, es casi ella.

¿A quién nos hace acordar esta dama compuesta, solemne casi, inspiradora de respeto y atención?

Es la mujer del tirano que simula no ver las ejecuciones en la plaza, es la compañera del médico que elimina vidas por obsecuencia o simplemente por miedo o es quien atiende las intimidades de ese operador de Bolsa respetable que por omisión causará las miserias de muchos, el oro de pocos y algún solitario suicidio.

“¡¡¡Macbeth, mi Macbeth no hará eso!!! No es un carnicero, mi Macbeth. Sólo un hombre con ambiciones”. La ronda de brujas se burla de la mujer enajenada y preanuncia:

“Vendrán épocas de crímenes felices donde el poder ignorará las muertes que ocasiona. Las decidirá sin imaginarlas y sin perder el sueño”.

¿A quién nos hace acordar ese futuro de asesinatos impunes que el poder ignorará y ejecutará con la tranquilidad de los justos?

Rostrros desaparecidos, exilios ominosos, injusticias de ambos bandos, inocentes de mil colores y voces, muchas voces...

Cuando *la señora* clame por agua será porque la verdad la habrá alcanzado, querrá ahogarse en ella, reconocerse al fin sin sexo y puramente Macbeth, dejar de dudar de su identidad. Ningún pañuelo secará esa sangre que comparte con su adorado, que chorrea por sus manos transparentes de venas muy azules y parece huir de las de su esposo, que invocará razones de Estado, traiciones improbables. El señor Macbeth muere cuando el bosque de Birnam viene a su encuentro, el señor Macbeth será muerto por el hombre que no fue parido por mujer.

Un destino de olvido obligatorio tendrá la señora de la historia, quizá la pócima que matara a Cleopatra o la de Circe para los Argonautas. No podrá escuchar las nuevas predicciones de las brujas que la acompañaron: “Que ven-

drán mujeres tan reinas como vos pero sin la razón turbada, reinas pobres, reinas mendigas que gritarán Macbeth contra el tirano”.

LA OBRA DE GRISELDA GAMBARO

En el texto teatral de Griselda Gambaro, que respeta algunos parlamentos de la *Macbeth* de Shakespeare, éste sólo aparece en el recuerdo o evocado por las brujas o su mujer. Toda la obra gira alrededor de *lady Macbeth*, cómplice de un marido al que ama con pasión, quizás ya no correspondida. Gusta del poder, no reconoce esa debilidad, duda de ella y del esposo, se autoconviene de la inocencia de su señor y no puede ver su parte escindida, capaz de muertes y actos nefastos tan crueles como los de su amado. Historia de poder y moral suspendida en el tiempo por existir sin tiempo y espacio, eterna y en ejecución.

La obra *La señora Macbeth* fue encomendada a Griselda Gambaro por Daniel Veronese (El Periférico de Objetos). Alejandro Urdapilleta sería el primer destinatario actoral: la pieza teatral fue dedicada a Cristina Banegas quien finalmente la interpretó en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires. Todos conforman episodios de una realidad llamada señora Macbeth, que con dirección y puesta en escena a cargo de Pompeyo Audivert, vestuario de Magdalena Banach, asistencia de dirección de Marta Davico, música de Claudio Peña y las presencias de Fernanda Pérez Bodría, Corina Romero, Silvia Hilario y Damián Moroni se concretaron en abril de 2004.

LA PUESTA DE POMPEYO AUDIVERT

Con mínimos y austeros elementos, Audivert recrea un mundo metafórico donde tinieblas y oscuridades lo envuelven todo y sólo una mujer y sus criadas, brujas en otro momento, actúan y evocan el drama de *Macbeth*, predestinado a reinar quien, ayudado por su esposa, comete un magnicidio por ambición de poder. Su mujer, tan ambiciosa como él, pero insegura y con ciertas barreras morales va siendo comida por el remordimiento y la paulatina admisión de ser un *Macbeth* sin sexo de iguales ambiciones, sólo superadas por su pasión amorosa. Pasión y negaciones le impiden juzgar y juzgarse.

Puesta de cámara, de pequeños detalles, con una iluminación exquisita, desplazamientos casi coreográficos, *La señora Macbeth* es una creación atemporal, de sugestiva música con personajes de raíces medievales-renacentistas que danzan un ritual de poder ajeno a los límites morales y sin embargo conscientes de la noción de culpa y castigo. Excepcional la interpretación minimalista y shakespeariana de Cristina Banegas, bien acompañada por las brujas criadas, testigos y actrices de sus propias realidades.

PROVOCANDO A Hamlet

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

No son muchos los artistas que, en la escena porteña, han decidido emplear la provocación como procedimiento fundamental en la gestación de sus espectáculos. Y remarquemos aquí que cuando hablamos de provocación no nos referimos a la agresión, de la que sí hay muchos antecedentes en el llamado Nuevo teatro o Teatro posmoderno. La dupla que constituyen Emilio García Wehbi en la dirección y Luis Cano en la dramaturgia es de las que más ha avanzado en este sentido. Provocar es para ellos, y según puede verse en sus producciones, una actitud semiótica e ideológica. Y podemos sostener esta afirmación ya que podríamos encontrar gran cantidad de signos emitidos desde la escena que trabajan sobre una media (prejuicio, preconcepto) acerca de cuáles son las ideas fundamentales del espectador porteño. Ellos sostienen que éste se reconoce a sí mismo como progresista, con un pensamiento muy alejado de la derecha política. También reconocen que en el campo artístico el artista suele ubicarse aún más a la izquierda de ese espectador, procedimiento que estaría ya naturalizado, o a punto de naturalizarse, y por lo tanto ineficaz ideológica y estéticamente. El lugar desde el cual se posicionan para producir su discurso es, por el contrario, la derecha. Hacen aquello que no se debe hacer, que un artista nunca debería hacer en un país en el que se ha logrado, felizmente, cierto consenso sobre determinados acontecimientos.

Y el **Hamlet de William Shakespeare** es una muy clara continuidad de lo que fue la primera experiencia de Wehbi-Cano juntos: **Los murmullos**. En ésta focalizaron los años 70 argentinos, observando centralmente la figura del *desaparecido*, pero no para decir lo que se espera que se diga, sino más bien lo contrario. Que una hija acuse a su padre-desaparecido de ambicioso o egoísta porque eligió dar la vida por la nación y por una idea de país y no eligió vivir por ella, forma parte de un discurso indecible en nuestra cultura. Entonces ellos lo dicen. Así, impunemente. Acusan al héroe de egoísta y ambicioso. Pero quedarse en

esta lectura sería una simplificación que el universo artístico no puede sostener, y de esa forma llegaríamos a producir un enunciado (tal como se hizo) que acusaba a **Los murmullos** de «peligrosa ideológicamente». Tan sólo se trataba de repensar, de volver a pensar, de poner nuevamente en la escena social a esta figura mítica que ha perdido toda carnadura, y de esa forma se ha alejado de todos nosotros para subirse al podio del prócer. Toda sociedad suele ser víctima de las distintas heroicaciones. ¿Por qué? Porque cuando se construye el héroe se lo aleja, y por sobre todo se nos anestesia a nosotros, comunes mortales, para que sepamos (a través del arte también) que jamás podríamos hacer algo semejante, una proeza como aquella.

A Cano y a Wehbi aparentemente les interesa, cuando trabajan juntos, hablar sobre aquello de lo que no podemos hablar, leer aquello que ya no podemos leer. Y para ello (para poder producir signos y entrar en el campo de la semiótica) apelan a correr el velo de la ideología.

En la última producción, la reescritura del **Hamlet** de William Shakespeare se encontró algo de todo esto, y por ello se produjo tanta polémica como con **Los murmullos**. Ésta fue más política, aquella fundamentalmente cultural. Partieron de la premisa de que para nosotros, hacer Shakespeare hoy es imposible, ya que nuestra cultura ha logrado encapsular de tal modo a este autor que prácticamente no podemos leerlo. Lo leemos, por ejemplo, a través de Freud. ¿Cómo hacer para leer **Edipo Rey** fuera del llamado Complejo de Edipo? Hay obras que han sido atravesadas por distintas interpretaciones, y lo que hoy leemos son esas interpretaciones y no la obra misma. De esta forma nuestro acceso a Shakespeare estaría vedado, o por lo menos filtrado.

A partir de esto ellos intentan leer (la historia y los textos) desde otras ópticas. No porque pueden ver lo que nosotros no podemos ver, sino simplemente porque hacen evidente este procedimiento que para muchos permanece oculto, y simplemente actúa en nosotros. Así utilizaron lecturas poco populares del **Hamlet** como la de Joyce, que juega en el **Ulises** sobre una hipótesis de escritura del **Hamlet**: Shakespeare se habría identificado con su hijo muerto, Hamnet, como estrategia de venganza hacia su esposa, potencialmente infiel. Y así vimos a Hamlet en el teatro Sarmiento hablar de un hijo, y hasta lo vimos en un títere de guante en la mano del actor Guillermo Angelelli.

Pero al margen de todo esto -y hay muchos ejemplos-, lo que hicieron en esta producción fue recortar la obra desde lo que a ellos les interesaba, pero haciendo evidente esta alteración sobre el original (?). Jugaron con la confusión. Pusieron el nombre de Shakespeare, pero no en el espacio de la autoría, sino dentro mismo del nombre del texto. Y los espectadores podían de esta forma olvidar que estaban

viendo una obra de Cano, porque ya les habían activado la presencia del autor isabelino.

La guerra de la que se habla en el original se tradujo como la de Malvinas, guerra que los afectó a ellos generacionalmente. Fechas, indicios y hasta voces en *off* (la del ex presidente Galtieri) permitían producir esta lectura. Pero aún hay más.

En un país como la Argentina, con la historia reciente que aún padecemos, la relación padre-hijo se volvió muy significativa. Porque mostraron que nos unimos generacionalmente a través de la venganza, y el padre-espectro quedó reducido a la voz-del-padre. El rey, carente prácticamente de voz en tanto espectro, hablaba en la escena pero su voz era escuchada desde el cuerpo del hijo, el príncipe. Y esta escena se volvió protagónica en el esquema de construcción del texto: un padre que transmitía venganza y muerte a su hijo, un padre que manda a morir a su hijo. Y los argentinos tenemos historia al respecto. Para focalizar aún más en esta línea cultural nos llevaron a reconocer que es el padre el creador de este universo de muertes y venganzas permanentes, es decir, el demiurgo. Para que confirmemos esto Emilio García Wehbi hizo que la escenografía (una suerte de espacio metalúrgico, una fábrica abandonada, un espacio en desuso) fuera creada por Norberto Laino, y a su vez, el mismo Laino, interprete el personaje del Rey. Rey-demiurgo, Escenógrafo-Rey, líneas asociativas que se le disparan al espectador y producen cortocircuitos.

Por otro lado potenciaron al extremo el procedimiento, tan estudiado, del teatro dentro del teatro. Hamlet desenmascara los hechos verdaderos a partir de la construcción de una ficción: la representación teatral. Que es quizás lo que mostró el propio Shakespeare con todo su teatro: mostró una época, denunció las crueldades y atrocidades del período, desenmascaró al poder. Wehbi y Cano también. Entonces extremaron el procedimiento de la teatralidad hasta el borde, e hicieron que todo el espectáculo sea una ficción, la mostraron. Actores que en el intervalo le hablaban al público e intentaban aclarar lo sucedido en las escenas anteriores, actores sentados en el lugar de la platea (el Nuevo Rey, el asesino, estaba sentado con nosotros, los espectadores), actores que al inicio de la función aplauden con poco entusiasmo al público, fueron las formas que encontraron para remarcar esto. Porque finalmente se trataba de un espectáculo sobre nosotros, sobre nuestra cultura, sobre nuestra complicidad con el poder. Un espejo invisible y cruel que nos mostró en todo nuestro salvajismo, un espectáculo que hizo evidente nuestra incapacidad de lectura, nuestro rechazo a la verdad cuando algo de ella surge en la escena teatral y social.

Dramaturgia

de la tercera década

El presente texto abre la edición «Siete autores. La nueva generación», publicación integrada por las obras ganadoras de 5to. Concurso Nacional de Obras de Teatro, Nueva Dramaturgia Argentina. La rosarina María de los Ángeles «Chiqui» González fue miembro de jurado del certamen junto al autor y director Daniel Veronese y el crítico Federico Irazábal.



MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ / desde Rosario

Tercera década. Menores de treinta años. Niños del siglo XX como todos nosotros, pero protagonistas casi adolescentes de la vuelta al siglo XXI.

Tercera década para escribir otra «t»: la del teatro argentino. Ciento veinte obras, más o menos, son un repertorio inquietante para quienes queremos ver «fantasmas en la luna de trasluz», para los que, ansiosos, estábamos allí, cubiertos de cajas y carpetas con seudónimo, para descubrir una cifra impar, un cierto recorrido, algunos cruces, senderos al fin, que nos llevarán a pensar la nueva dramaturgia. Tal vez se trataba de presentir (que puede ser sentir antes) o re-conocer (que puede ser ver después). De todos modos, apasionante la tarea. Uno se sumerge en los textos, imagina espacios escénicos, hilvana sujetos, criaturas, anota... anota mucho en un cuadernito marrón de cien hojas que contiene las cartografías para las que fui convocada. Hoy, varios meses después de aquel febrero en la calle Santa Fe, vuelvo a introducirme en esas creaciones fugaces y resistentes, en primer lugar para dar la bienvenida a esta producción rica e intensa, que no se parece a la de otros hijos del mismo siglo. Luego saludo a una escritura que está muy lejos de la literatura y sabe que el hecho dramático vive en sus significantes de espacio, tiempo, objetos, cuerpos, luz, sonoridad, color, etcétera, y trata de atraparlo en el papel como proyecto de representación y por momentos con cierta impronta de acontecimiento.

Aunque no debemos homogeneizar, porque la multiculturalidad está a la vista, y en la selección se ponen de manifiesto temáticas y modos de construcción del texto dramático muy diferentes, en su gran mayoría la entrega se constituye como un repertorio del teatro posmoderno y como tal, estamos en condiciones de reconocer en él, los dispositivos, formatos y pretensiones de sentido que tanto se investigan hoy en la literatura y en el cine:

a) La fragmentación: vive en las obras como signo definitivo. Es una fragmentación moderna que fuimos a buscar a las vanguardias. El fragmento puede atrapar un trozo de sentido, convirtiéndose en lo mejor de todo el proyecto de escritura. Tiene visibles dificultades para los que están hambrientos de una narrativa ordenada temporal y espacialmente. Pero tiene también los riesgos de la repetición de las mismas matrices de conflicto en cada unidad significativa. A veces cansa y las únicas novedades aparecen en la puesta en escena, agota cierta repetición del andamiaje en las situaciones dramáticas, que por supuesto no responden al tema ni a la historia, sino a los misteriosos hilos resistentes que dan unidad al discurso. En estos casos nada une los pedazos. Yo no creo en la pura superficie, y entiendo que todo material dramático busca una cierta organización, aunque se aleje de los modelos preexistentes. Por momentos la defensa de la fragmentación pura es el argumento perfecto en ausencia de una construcción de sentido.

b) La crisis de la narrativa puede rastrearse en gran parte de las obras. Se define a veces en el vacío de sentido, no buscado y por lo tanto pretencioso y sólo a veces como el intento eficaz de transmitir de otro modo. Éste es el caso que transitan los premiados y mencionados.

c) La alteración de tiempos y espacios: está muy presente en la producción, no sólo como idas y venidas que rompen la unidad, sino en ámbitos convertidos en *no lugares*, aunque sean nombrados como cotidianos (véase *Globo* y su desintegración del espacio exterior en un lugar interno, poético, desamarrado del *shopping*).

Si la posmodernidad es un ajuste del hombre con el tiempo, los creadores de dramas estamos severamente afectados por esta reubicación de la mirada, nos recorre esta sensación de correr hacia ninguna parte y a la vez estar detenidos e inmovilizados en un tiempo que no puede llamarse presente.

Por lo tanto es muy difícil sostener un presente escénico. (*Cangrejal* parece ser la reminiscencia de un presente final que ya fue, indefectible y a la vez trivial. *Yace al caer la tarde*, diluye el tiempo en apenas unos cruces de seres transitando la ciudad nada, en una poética donde el hora no existe. *Eso esférico sobre el coso nuevo* va y viene por tiempos y espacios, nunca consecutivos, a saltos, como si la temporalidad fuera un artefacto deforme, al fin, muy lejos de la esfera.

d) La ironía: lo escatológico, lo incestuoso, lo esperpéntico, todo está teñido de ironía: una especie de mirada que intenta quitarle importancia a la violencia y emoción a lo evidente, para que salga de la trama conocida y golpee.

e) La cita: explícita o en forma encubierta, citamos siempre. Cada obra de arte es un desarrollo sobre alguna obra anterior, pero la cita posmoderna es obligada y reiterada. Está en las estructuras, los textos, los vestuarios, la música y los climas. Algo así como reconocerse en el teatro anterior como modo de ser, haciéndole un guiño a su vez a la cultura de masas (piénsese en *Eso esférico...* y las citas del mundo deportivo, el cine en *Yace al caer la tarde*, la literatura en *Globo*).

f) Presencia y rescate de personajes marginales y a su vez obscena exposición vincular de las clases acomodadas: estas modalidades posmodernas pueden rastrearse claramente en *Eso esférico...*, *Operaria*, *Dolor de pubis* y *Las riendas*. A su modo y a su vez cada una de ellas ponen de manifiesto algunos de estos rasgos de época en la producción teatral.

g) La recurrencia a los géneros y estilos: híbridos, transmutados, o entrecruzados, son un modo posmoderno de *atrapar sentido* donde se nos escapa, funcionan como matriz cultural abierta que el espectador completa y reconoce, facilitando su lectura e identificación (véase *Operaria* como un retorno a un género social poco transitado en ámbitos fabriles abandonados, *Las riendas* como grotesco que aglutina y confiere un plus de significación, o *Dolor de pubis*, contrastando su drama psicológico con un melodrama almodovariano o un expresionismo cruel y ganando con esta operación estilística una verdadera amplificación del sentido).

h) El collage y lo pastiche tan transitado en las estéticas, a las claras en *Eso esférico...*, pero presentes en tantas obras no mencionadas. A su vez la pretensión cristalina de no *collage* de *Globo* y *Cangrejal*, el alejamiento buscado hacia un minimalismo liviano y persistente los coloca como reacción a este dispositivo, notable decisión estética que en *Yace al caer la tarde* se hace tan evidente y fructifica.

En lo específico teatral debo consignar a modo de mirada curiosa algunos aspectos comunes, propios de nuestra tarea.

1) En muchos casos las obras muestran una **escena única** que al modo de la escritura breve, comienzan a repetirse sobre formas nuevas y no alcanzan a crear una circulación de sentido que sostenga el discurso global. Se dirá que en la posmodernidad todo es laberíntico y circular, pero creo que la circularidad, en muchos casos es una forma del orden de la estructura y en otros casos, el devenir de un discurso sin destino.

2) **La presencia de la muerte** en gran parte de la entrega. En este caso se dirá que en todo hecho dramático está la muerte. Me refiero a un notable ingreso a la esfera temática, estructural y poética. La muerte está en la pérdida, agujeros de nuestra vida, la eutanasia, el asesinato, la supresión del otro, el final de los sistemas productivos, la no vida, el transcurrir sin viaje y sin rumbo. Las obras premiadas y mencionadas pueden reconocerse en estas señales. La muerte como nada, como cotidiana, sin solem-

nidad, tan pequeña, inconsistente, asusta. O, en todo caso, asusta vivir en ella.

3) **El poder y las relaciones de dominación** eligen como ámbito metafórico a la familia. Sustituciones y esclavitudes, torturas y otros castigos dentro de las paredes interiores como si el ámbito público o los ámbitos sociales no se mostraran con capacidad suficiente de encarnar esas alegorías. En el momento de la producción leída este aspecto tiene un riesgo: es confuso. Como los autores son muy jóvenes, por momentos el lector siente que el tema no alude al genocidio de nuestros días, sino a los dolores y disfunciones particulares que cada autor exhuma en sus venganzas.

Por eso, el incesto, las relaciones pasionales y perversas entre hermanos, no pueden siempre dar cuenta de las inscripciones del poder en nuestros cuerpos, de la desaparición y la exclusión social.

4) **Los personajes sujetos-escénicos:** se exhiben esbozos, números, sombras, esqueletos o fantasmas, cuerpos que se desplazan, la noción de sujeto teatral que ya no sostiene las clásicas triadas del conflicto. Son criaturas que vagabundean por la escena (*Yace al caer la tarde*), sólo son cuando hablan consigo mismos, son su discurso interior (*Globo*) son estereotipos a su vez haciendo explosión como si ninguna coherencia salvo su mediocridad los uniera (*Eso esférico...*, *Las riendas*). Son la sombra de lo que fueron, la imagen que queda en el otro (*Cangrejal*). Son espectros de la memoria (*Operaria*). Son, al fin, vínculos puros llevados a sujetos (*Dolor de pubis*).

5) **El absurdo** reina en todas partes. A veces sin sustento alguno. Un absurdo urbano con cierto realismo que no se parece en nada al del siglo XX. Por momentos el absurdo significa el juego de la sin razón pero no logra ser un estilo. A veces es una excusa para juntar unas ciertas situaciones que no nacieron para estar juntas. No hay nada más absurdo que la catarsis disfrazada de vacío.

Las obras premiadas y mencionadas gozan de estilos definidos, tienen una forma y una poética, son bloques de sensaciones y sentido, gozan de inminencia teatral y presuponen puestas en escena donde el lenguaje reina.

Yace al caer la tarde, de Maximiliano de la Puente es violenta, minimalista y cruel. Un Fassbinder mezclado con el gran Edward Hooper de la soledad infinita. Retazos de sentido fluyen en los recorridos que atraviesan la trama. Es bella y está bien elegida en este concurso.

Globo, de Alberto Rojas Apel es para materia teatral, tiene la contundencia del teatro de objetos. Reluce de dolor,

es infancia. Provoca enormes posibilidades de puesta. Se pone en el lugar de todas las pérdidas. Las cosas, las voces significan.

Eso esférico sobre el coso nuevo, de María L. Fernández: El fútbol como metáfora del desgaste y la abulia posmoderna. Es cáustica e ingenua, tiene la violencia e inocencia de un hincha. Busca la línea del tiempo en el espacio. Diseña personajes sin resolver. Pretende ser cínica y termina siendo dolorosa. Mezcla géneros, sufre por las pasiones, el abandono, el desencuentro. Es original, discontinua y resistente. Se impone por su rusticidad, su poética sobrecargada y trágica.

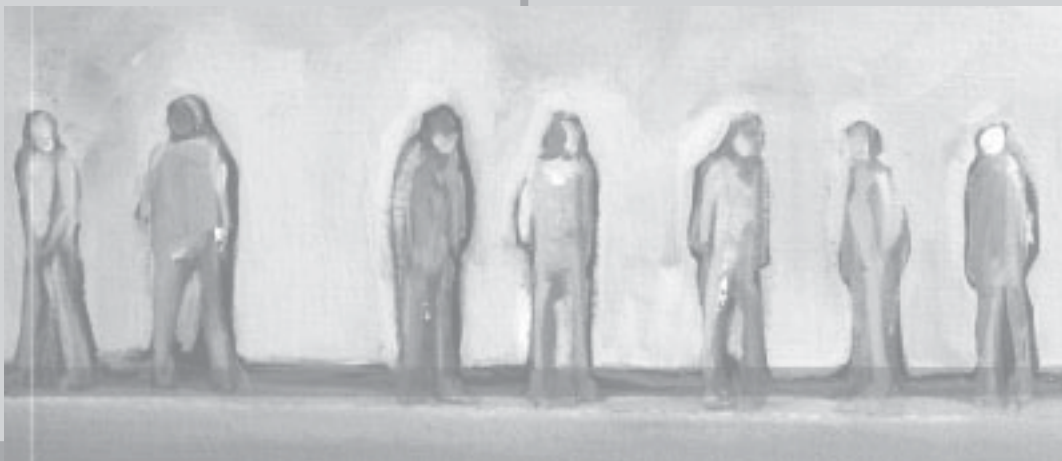
Cangrejal, de Andrés Binetti crea un tiempo sin tiempo (casi una vuelta a la *nouvelle vague* francesa de Alain Resnais). Una manera implacable, triste y tibia de diluirse en nosotros. Una puesta sin color que se extingue como la lluvia. Un poema teatral.

Operaria, de Agustín Martínez. Toda fantasía se estrella en un portón. Con algo de Brecht y mucho trabajo sobre el espacio, la luz y el uso del público, se muestra como una obra distinta, inconfundible con varias posibilidades de lecturas y varios finales, con ritmo y capacidad de resolución. Se anima sin maquinismos a un tema social candente.

Dolor de pubis, de Leonel Giacometto. Encierra vínculos muy bien trabajados, una rica teatralidad. Logra llevar a escena encierros, desgano y melancolía. La metáfora teatral trasciende en un sentido más amplio. Está trabajado con acciones reveladoras y situaciones plenas de tensión. La posible puesta en escena y la apuesta por las formas la convierten en materia dramática de calidad.

Las riendas, de Santiago Governori. Una muerte anunciada, una obra en la que no se produce nada de lo esperado. Un juego de visitas con cara de buenas costumbres, juegos de dinero, escopetas y cuchillos, yeguas y humillación. Todo se intercambia: armas e hijos. Interesante lugar de la mirada, agria y lúcida visión de una clase social, vapuleada por cuerpos que no se entregan.

Un largo prólogo aburre y jamás será leído. Tal vez es mejor así, para que todos pasemos a oír y ver a los menores de treinta, al joven teatro argentino que viene aprendiendo luces y sombras del oficio de la presencia, borradores de representación, gestos de escritura... Bienvenidos al espacio de todos los espacios, al tiempo sin tiempo justo en la época en que los relojes no alcanzan a diseñar ni siquiera un día de nuestras vidas. Gracias.



TEATRO Y PEDAGOGÍA

La docente e investigadora Ester Trozzo de Servera es una incansable luchadora por sostener la alianza entre teatro y pedagogía. Este año, el resultado de tales desvelos, la encuentra con saldo a favor: cuatro libros sobre dramaturgia y didáctica teatral y un fructífero trabajo en la coordinación de Drama-tiza, una Red Nacional de Profesores de Teatro que selló su cuarto encuentro en la provincia de Tucumán.

PATRICIA SLUKICH / desde Mendoza

“El teatro siempre fue mi mundo. Estudié literatura porque, para mi familia, era lo mismo; pero ‘decente’ –comenta entre risas-. Soy profesora y también fui actriz. Creo que el teatro es un cuerpo vivo, pensante desde la piel”. Si estas afirmaciones no son aún suficientes para ilustrar la pasión que anima a Ester Trozzo de Servera, a la hora de pergeñar estrategias que le permitan desplegar la feliz sociedad entre teatro y pedagogía, bien vale apuntar apenas algunas notas de su extensa trayectoria en este terreno: fue consultora nacional de la Ley Federal de Educación; dicta las cátedras de Didáctica Especial del Teatro y Práctica de la Enseñanza, en el Profesorado de Arte Dramático de la Facultad de Artes de la UNCuyo; es profesora en la Escuela Regional de Cine y Video de la provincia de Mendoza; ha escrito innumerables ensayos y documentos relacionados con la importancia del teatro en la educación formal; es autora (junto a otros mendocinos) de algunos libros sobre el tema; y, en la actualidad, también es coordinadora de Drama-tiza, una Red Nacional de Profesores de Teatro que en el 2001 comenzó sus pasos y hoy ha concretado ya su cuarto encuentro (ver *Teatro en la red*).

Sin embargo, la noticia que nos convoca a la charla con esta especialista es la publicación de cuatro volúmenes (coeditados por el Instituto Nacional del Teatro y la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo) sobre didáctica y dramaturgia teatral. El dato no es menor pues, como lo apunta la propia Ester, “éstos son los primeros libros sobre el tema que tendrá la Argentina”. He aquí el interesante timón que guía las siguientes líneas.

- **¿Cómo surgió la idea de estos cuatro libros que acaban de publicarse?**

- A partir de un planteo del Instituto Nacional del Teatro. Convoqué entonces a un grupo de profesores de Mendoza y a Luis Sampedro, que hoy vive en Buenos Aires y dicta clases en el IUNA, para que juntos elaborásemos este proyecto.

- **Y, ¿en qué consiste?**

- En primera instancia eran tres libros de didáctica teatral para niños de 10 años en edad escolar obligatoria. Pero luego, cuando empezamos a trabajar, vimos que era necesario formalizar una didáctica del teatro para niños de entre 6 y 14 años y otra para alumnos y profesores de Polimodal. Las inquietudes no son las mismas, en estas edades. Pero lo que me parece importante es marcar que esto es todo un movimiento, un intento de sistematización del proceso. Ojalá que, a partir de estas publicaciones, surja el debate en ese sentido. Para el país es importante porque se instala un discurso teatral en el terreno pedagógico. También creo que estas publicaciones forman parte de los recursos de afianzamiento del espacio. Estos libros no tienen una mirada única sino que se escuchan en ellos muchas voces.

- **¿Cuánto tiempo hace que trabajan en este proyecto de publicación?**

- Unos dos años. Ha sido un proceso que me ha permitido recuperar trabajos de investigación que existen en la facultad (se refiere a la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo), pero que no eran todavía libros. Fui reconstruyendo lo que se había trabajado ya en el tema, para poder ir formalizando líneas de producción concretas; también para ir convocan-



do a quienes trabajaron conmigo, según su perfil profesional. Fue una ardua tarea de permanente negociación y monitoreo de los textos, basados en un gran respeto por la diversidad.

- **¿Desde qué presupuestos teóricos han abordado esta tarea?**

- Se trata, en todos los casos, de una propuesta didáctica. Estamos parados en el Cognitivismo y el Constructivismo, con un encuadre antropológico. Esto se debe a que creemos que urge apostar a la alfabetización estética en la educación. Hay que enseñar a los chicos a poder leer esos textos sociales que están relacionados con el arte y el nuevo discurso dominante en este sentido. Introducir el teatro en la escuela es un modo de enseñar a pensar con el cuerpo entero, a desarrollar el pensamiento divergente. También es una herramienta eficaz en la resolución de conflictos, porque le devuelve al chico el cuerpo, la palabra. Un pueblo sin pensamiento ficcional no puede soñar el futuro y, en ese sentido, el teatro puede contribuir a construir un tiempo mejor.

TEATRO EN LA RED

La Red Nacional de Profesores de Teatro, denominada Drama-tiza, fue uno de los emprendimientos que Ester Trozzo de Servera gestó en pos de estimular la necesaria conexión que existe entre el teatro y la pedagogía en nuestro país.

Se trata de una organización horizontal y solidaria, cuya naturaleza se funda en la comunicación y la promoción de interacción con el medio. “En el ‘95 viajé, representando a la Argentina, a un Encuentro Internacional de Pedagogía que se realizó en Australia. Al tomar contacto con la gente dedicada a nuestra área me di cuenta de que nosotros teníamos una sistematización que el resto de los países no -rememora Ester-. Y, en el 2000, le presenté este proyecto de red a la diputada Mabel Manzotti que, luego de estudiarlo, lo apoyó con fuerza. Así surgió esta red que tiene por objetivo principal investigar el estado de situación e intervenir en ella. Ha sido un proceso difícil pero fructífero. Tenemos reuniones anuales en cada provincia (este año fue en la Facultad de Artes de la Universidad de Tucumán, a principios de octubre). Hoy también el Instituto del Teatro nos acompaña en este esfuerzo”.

Las valiosas tareas que se ha propuesto esta red nacional están relacionadas con la vigilancia permanente, y la puesta en evidencia del estado real de situación, en materia de enseñanza del teatro en las escuelas del país. También practica un abordaje de la problemática de la inclusión del teatro en los programas escolares, promoviendo espacios para la investigación; un rescate de los aspectos positivos que han tenido lugar en cada una de las regiones del país, para poder apuntalarlos y reorientarlos hacia su potencial enriquecimiento; la construcción participativa de un corpus conceptual sobre pedagogía teatral; la promoción de una política nacional que permita la instalación y difusión del teatro en el ámbito educativo; y la formación de recursos humanos para que estos objetivos lleguen a buen puerto.

En la actualidad la red cuenta con dos foros de diálogo virtual a los que puede accederse a través de las siguientes direcciones electrónicas: teatroeducación@gruposyaho.com.ar y la página www.pampavirtual.com

CONTENIDOS

Los cuatro libros que Ester Trozzo de Servera, y un grupo de investigadores de teatro presentaron en el marco de la Fiesta Regional del Teatro para la Región Cuyo (que se realizó en Mendoza) son:

- **Didáctica del Teatro I:** escrito por Ester Trozzo, Luis Sampedro y la colaboración de la actriz Sara Torres. Se trata de un libro destinado a los profesores de teatro que ejercen su tarea en la EGB1, EGB2 y EGB3. “Contiene fundamentos acerca del valor del teatro en la escuela, explica qué aspectos del niño se potencian con el aprendizaje teatral y orienta al docente metodológicamente”, acota Ester. El volumen está prologado por Olga Medaura.

- **Didáctica del Teatro II:** escrito por Ester Trozzo, Gloria Tapia, Graciela González, Laura Bagnato, Sandra Viggiani, Pinty Saba, Paula Sinay y Luis Sampedro. El prólogo es de Alejandra Boero, y está destinado a profesores y alumnos del Polimodal. “Básicamente, posee un fuerte desarrollo conceptual de los contenidos de teatro que deberían enseñarse en este nivel –explica Trozzo-. Aquí se privilegia la formación expresiva, estética y ética”.

- **Dramaturgia y Escuela I:** escrito por Gabriela Lerga y Ester Trozzo. Contiene textos teatrales para niños y propuestas didácticas para trabajar con ellas en las aulas. Se han recopilado obras teatrales de Olga Ballarini, Claudio Martínez, Mirta Rodríguez, Mary Sclar y la propia Ester Trozzo; todos dramaturgos mendocinos. El volumen está prologado por Graciela González.

- **Dramaturgia y Escuela II:** escrito por Ester Trozzo, Sandra Viggiani y Luis Sampedro. El prólogo es de Jorge Ricci y Mabel Manzotti y contiene varias obras con temáticas comprometidas con valores como la solidaridad, la vida sexual sana, el respeto por el otro, la responsabilidad, etcétera. Está destinado a profesores de teatro y literatura, y a alumnos de 15 años en adelante.

Es actor y director, pero además, es uno de los dramaturgos con mayor presencia en la cartelera mendocina. Este año llegaron a escena cuatro de sus textos. Buena parte de los escritos de Sacha Barrera Oro vuelven sobre dos temas: lo visual y lo nutriente. Asegura que es por aquello que decía su abuelo: «Uno come por los ojos».

«Hay un duelo ENTRE LO QUE QUERÉS VER y lo que te muestran»

FAUSTO J. ALFONSO/desde Mendoza

Aunque desde la secundaria ya se perfilaba como un futuro ingeniero en Química, también fue en ese período, de temporales anímicos y dudas vocacionales, cuando el teatro lanzó su primer y tímido dardo hacia la humanidad de Barrera Oro. El pichón de flechazo llegó de la mano del actor y director Darío Anís, quien, taller mediante, entusiasmó al joven Sacha y lo hizo actuar en un intercolegial.

En principio, la cosa parecía que iba a quedar allí. Egresó como bachiller en Química, coqueteó con los *pre* de Artes Plásticas y Diseño y se fue por cuatro meses a Inglaterra a visitar a familiares. El viaje le sirvió para repensar sobre la Ingeniería en Química (y para confirmar que, sin dejar de gustarle, no era *la* vocación), pero también -y fundamentalmente- para chequear sus inquietudes respecto de la poesía, las artes plásticas (recorrer el TATE y el Museo Británico sería más que determinante) y... el teatro.

Sacha define su formación como un cóctel para nada sistemático, al que recién en el '96, con su ingreso a la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, pudo ir definiéndole un sabor.

«En la plástica me interesaba el Dadaísmo, el Surrealismo; en poesía, leía a Pessoa, a Bretón... También a Gironde, a quien más tarde vinculé con el teatro del absurdo. En la secundaria, con mis amigos, nos poníamos a hacer poesía automática. Además, influyó mucho en mí mi bisabuelo, Julio Barrera Oro, que era periodista y filólogo. Pero... también siempre me interesó el límite entre la ciencia y el arte y la posibilidad de jugar con eso», comenta a modo de síntesis de sus gustos.

- ¿Fue en el teatro entonces donde pudiste conciliar todos esos intereses?

- Sí, fue lo que me cerró todo. Primero fue jugar como actor. Luego, escribir, a lo que descubrí como una ingeniería y como una posibilidad de incorporar lo visual. Creo que todo lo que me gusta converge en el teatro.

Sacha nació hace 31 años en Viña del Mar, Chile, pero a sus dos meses ya estaba en Mendoza. Se recibió de intérprete dramático en la UNCuyo y está a pocas materias de terminar la Licenciatura en Teatro.

En el '98 escribió su primera obra, **Interpolación** (no estrenada). En el '99, Juan Comotti dirigió **El cuarto en común** para el elenco Educación Pública. Tiene varios textos publicados y no estrenados (como **Helados**, **A tu padre como a ti mismo** y **Un fuerte dolor de cabeza**) y otros tantos estrenados y no editados (como **El animal** y **La sopa**).

En el 2002 se largó a dirigir. El debut fue con **Saravá**. El 2004 lo ha tenido como protagonista privilegiado de la cartelera mendocina: en forma simultánea han convivido las puestas de **Hermanitos**, **Marea roja (Sangre)**, **Un pozo de ojos** y **Vino de a dos**. Las tres primeras dirigidas por él; la cuarta, por Lourdes Aybar. Las tres primeras, también, fueron preseleccionadas para la Fiesta Provincial del Teatro; y **Hermanitos**, finalmente, fue elegida para la Fiesta Regional del Nuevo Cuyo.

-El tema de la mirada, de cómo vemos y nos ven, ha sido recurrente en tus últimos trabajos. ¿Por qué?

-Hay dos temas que se repiten, que son los que por el momento me preocupan y creo que se relacionan. Lo visual y la comida. O, mejor dicho, lo nutriente. Mi abuelo a veces dice que uno come por los ojos. Es dar vuelta sobre esa idea. El mundo come por los ojos. Trato de unir el tema de la comida y lo visual. Esto también tiene que ver con la vuelta del texto al teatro. Pero otro texto, distinto por la fragmentación propia de estos tiempos, que se entiende por lo visual, pero no por dar un optimismo gratis desde lo visual.

El dramaturgo se anticipa y dice que no hay influencias de Sábato (**Informe sobre ciegos**) o de Saramago (**Ensayo sobre la ceguera**). Aunque no niega que se puedan hacer todas las relaciones posibles. Esta afición de reflexionar sobre miradas y no miradas comenzó con el texto **Un pozo de ojos**, donde el único personaje se pregunta: «¿Será posible que siempre quieran ver lo que se imaginaron que iban a mostrarles?».

Para Sacha siempre «hay un duelo entre lo que vos querés ver y lo que te muestran. Esto creo que lleva a reflexionar sobre desde dónde se habla. También tiene que ver con la crítica. Si pinto un cuadro con caballos y se me cuestiona la falta de paisaje... es que el otro quería ver paisajes y no caballos».

Su dramaturgia, visual, fragmentada, se dirige a rescatar de los escombros lo que quedó de las grandes historias. «Los grandes relatos se cayeron, la visión completa se cayó, ya no podemos ver al mundo en totalidad», dice el mismo hombre al que le gusta «jugar con las intervenciones, ver qué pasa con el público».

Samuel Beckett es uno de sus referentes. Más acá, le gusta la tarea de los autores-directores: Daniel Veronese, Rafael Spregelburd. También lo que hace el chileno Ramón Griffiero, con quien trabajó en **Tus deseos en fragmen-**

tos. De él rescata cómo cuenta a nivel espacial y cómo constituye los personajes, a nivel *hablantes*, como tipos catalizadores de medios, con muchas voces. «El personaje tradicional ha entrado en crisis. Ahora, hay distintas personas que conviven en un mismo personaje. Eso me interesa y también que no haya materialidad en la escena, que haya como un mapa espacial».

-¿De qué manera tu historia personal se filtra en los textos?

-No sé hacer teatro testimonial, como sí sabe hacerlo Jorge Díaz. No podría hacer **Toda esta larga noche**. No me sale. Pero, por fragmentos, me identifico y veo que estoy hablando de mí. Ahí trato de dar un giro, para no decir «éste es mi problema». En **Hermanitos**, los personajes hablan de los padres, a los que nunca han visto. Eso se puede relacionar con mi historia. Pero en realidad nunca parto de un hecho personal.

A Sacha tampoco le interesa volver sobre y revolver el guiso de *mendocinidades*. Durante un encuentro de dramaturgos, donde se reflexionó sobre lo regional, puntualizó: «Pienso que cuando escribo teatro no puedo, aunque quiera, abstraerme del lugar, del tiempo donde estoy presente, más allá de dónde sitúe mis ficciones, sin embargo no creo que sea necesario poner en mi dramaturgia el dulce de leche para que en el mundo confirmen que soy argentino..., o que tenga que hablar del desierto de Lavalle o del vino de Maipú para no estar en deuda con Mendoza. Esto tampoco significa que el artista que quiera tomar estos elementos para construir sus historias no lo pueda hacer. Pero la no inclusión de los mismos no determina que la dramaturgia es más o menos representativa de donde se viva».

Pero más allá del debate entre lo regional y lo que no, ¿qué es el teatro para el autor de **Saravá**? «El teatro para mí es esa tecnología humana (pensamiento en acción) que combina de manera única el sentir y el pensar, logrando de esta forma dar a luz una tercera instancia de percepción de la realidad. Espero que podamos seguir haciendo este ejercicio de intuición de lo desconocido que es para mí escribir y que no dejemos de estar atentos ante cualquier tipo de manifestación fascista del pensamiento, ya que los argentinos somos buenos para hacer autopsias. El tema es que la dramaturgia, el arte en sí, es un fenómeno vivo, que necesitamos analizar y compartir en estado salvaje aunque muchas veces se nos haga difícil seguirle el trote».

RAÚL DARGOLTZ

FOTO: GENTILEZA DIARIO EL LIBERAL, SANTIAGO DEL ESTERO

«LA FUNCIÓN DEL ARTISTA ES ADELANTARSE A LOS TIEMPOS»

*Veinte años cumple la obra **Hacha y quebracho**, del dramaturgo santiaguense Raúl Dargoltz. Una mirada emancipadora sobre la historia y sus razones en el empobrecimiento de la provincia, debido a la destrucción de los recursos forestales y la injusticia de los procesos productivos que castigó al campesinado santiaguense. A la versión teatral y cantata, se le suma la del lenguaje de señas, como una experiencia innovadora. Para ayudar a la memoria histórica de la provincia, desde un arte social.*

MYRIAM MOHADED/ desde Santiago del Estero

«Teníamos un autito que era de David Nassif y allí llevábamos la obra. Un proyector, una guitarra, la ropa... Entraba todo porque nuestro trabajo era muy ágil. La única escenografía era el vestuario. Los actores se cambiaban en escena, delante del público. Eso sí, había que sortear inconvenientes. Por ejemplo, en los pueblos donde no teníamos problemas con la bajada de tensión de la luz, proyectábamos sobre la pantalla la escenografía y poníamos música. En aquellos primeros años, era el músico Juan Carlos Almada el que tocaba la guitarra...», recuerda el dramaturgo Raúl Dargoltz de cómo se inició la obra **Hacha y quebracho**.

Con linternas en mano o luz eléctrica, en la sala de un teatro, sobre la tierra apisonada, en escenarios armados con cajones de cerveza o listones de madera; en un paraje, en escuelas, en la cárcel, en teatros, en bares, la obra lleva más de 15.000 representaciones, sorteando inconvenientes.

Hacha y quebracho recorrió casi todo el interior de Santiago del Estero. Anduvo por La Banda, Selva, Frías, Atamisqui, Salavina, Ojo de Agua, por citar algunos de los pueblos y parajes. También viajó por varias provincias del país, y se presentó en México, Venezuela, Ecuador, Colombia y España.

La obra expone una documentada descripción histórico-social de Santiago. Cuenta cómo la tragedia del obraje y la tala de los bosques de quebracho, la destrucción de los recursos naturales y el medio ambiente, y el trazado pernicioso del ferrocarril inglés, contribuyeron a la desertificación y sequía de la región, condenando a buena parte de la población a la desocupación o al éxodo en búsqueda de nuevos horizontes. También la entrega de las tierras públicas, la deuda externa y el F.M.I., los derechos humanos, la problemática de los campesinos y la tenencia de la tierra, son algunos de los temas que presenta en su versión cantata y de lenguaje de señas.

- **¿Cómo empezó a difundir *Hacha y quebracho*?**

- En 1980, en plena dictadura, salió el primer libro que se llamó *Santiago del Estero. El drama de una provincia*. El libro se vendía en una librería, que pertenecía a la Chiqui Guzmán, que era la única que se animaba a hacerlo. Allí fue secuestrado y prohibido. Sin embargo, circulaba de

mano en mano, como muchos otros materiales en esa época. Luego, las cuatro ediciones posteriores, se llamaron *De hacha y quebracho*.

Estábamos en plena dictadura. Por entonces, no me dedicaba al teatro, pero gente de la vieja Federación de Actores, que tenían su sede en Santa Fe integrada, entre otros, por Néstor Zapata, Roberto Campos, Jorge Ricci, presentaron la obra en un encuentro de teatro que hubo en un pequeño pueblo de Santiago del Estero, que se llama la Argentina. Ellos me sugerían que, por la forma en que estaba escrita, tratara de expresarla en un texto teatral. Desde entonces, encontré a través del teatro, el modo de difundir la historia oculta de Santiago del Estero.

- **¿Y el tema se instalaba?**

- La problemática forestal y ecológica empezó a mostrarse en una obra de teatro y a difundirse con los libros. En las librerías se pedía *Hacha y Quebracho* en vez de pedir *Santiago del Estero. El drama de una provincia*. El libro tomaba el nombre de la obra teatral, entonces me vi obligado a que en la próxima reedición, se llamara **Hacha y quebracho**. El objetivo siempre fue la defensa de la ecología, en un tiempo en el que la palabra ecología prácticamente se desconocía o bien no tenía difusión.

- ***Hacha y Quebracho* se estrena en la democracia incipiente. ¿Puede trazar un recorrido de la obra a partir de los cambios socio-políticos que vivió el país?**

- La obra de teatro basada en el libro se estrenó en 1984. Hice una primera versión, donde trabajaban entre veinticinco y treinta actores, pero prácticamente no la pudimos difundir. Luego, realicé otra versión con dos actores, David Nassif y el músico Juan Carlos Almada.

Si bien era el año 84, y habíamos salido de la dictadura, hablar del obraje era aún un tema subversivo. Había mucho miedo de plantear ése y otros temas. En los colegios secundarios, sólo en algunos, la aceptaban y de manera subrepticia. Cuando apareció el juarismo con fuerza, la obra era un canto a la libertad. Tuvimos la suerte, paradójicamente, de ganar en ese momento la representación de Santiago en el concurso Coca Cola en las Artes y en las Letras. Esta instancia nos ayudó a difundir el trabajo en la



Escena de «Hacha y quebracho»

provincia y en el país. Coincidió con que, después, se realizó el Festival Internacional de Teatro de Córdoba, que también nos dio empuje. Desde entonces, tuvimos un ritmo de trabajo muy bueno, con no menos de tres funciones semanales en el interior de Santiago.

MEMORIA FILOSA

«Con el filo del hacha y la dureza del quebracho», dice la frase que viene a la memoria de cuando se recuerda que lo sucedido en los campos santiagueños, lejos de ser una problemática de vieja data, aún deja sus secuelas y ensaya versiones nuevas.

Opuesta a la tradicional mirada de un interior pobre, signado por la exclusión y la improductividad, a causa de la ligera apreciación de la existencia de una *mano invisible* con el pretexto de actuar «bajo las libertades de las fuerzas del mercado», la obra muestra una perspectiva emancipadora. Expone en sus personajes y canciones los motivos por los que ese empobrecimiento tiene sustento en el permanente uso, abuso y destrucción de los recursos forestales, la degradación ambiental, y en el modo en que se fueron dando los procesos productivos de la región.

La opción es la de un teatro que, por las dudas, ayuda a refrescar la memoria, revivir esa versión de la historia para no dejarla dormir en las vías abandonadas. Para eso, se sustenta en datos que presentan estadísticas reveladoras tales como, por citar algunos, que a comienzos de la explotación forestal, en el siglo pasado, Santiago del Estero poseía sobre una extensión total de su superficie, un setenta por ciento de bosques. Es decir, nueve millones de hectáreas fueron explotadas irracionalmente, mientras que hoy en día quedan sólo unas setecientas mil. A esto hay que sumarle la destrucción del quebracho blanco, el algarrobo negro y blanco y otras especies que se exterminaron con el uso para fines tales como cercar la Pampa Húmeda, mantener el recorrido del ferrocarril o combustible para el mismo. Raúl Dargoltz compara irónicamente que con los postes de quebracho colorado que se usaron para la Pampa, a una distancia de ocho metros cada poste, tendríamos una longitud de una vez y media la distancia Tierra-Luna.

-¿Qué innovaciones fue introduciendo en la obra?

-En los últimos diez años, incorporamos la problemática del campesino, que es lo que viene después del hachero. Es decir, el viejo hachero se convierte en el nuevo campesino y luego lo despojan de sus tierras. Ésa es la parte medular de la obra. En ese ínterin, Mussa Azar, el feroz represor de la dictadura militar, en el 84 vuelve con Juárez y se transforma en una de las figuras más temidas de la dictadura de Santiago, hasta el año pasado. Con respecto a esto, nosotros agregamos una escena sobre la dictadura militar y sus consecuencias. No citamos el nombre, pero sí que los represores andan sueltos y caminan por las calles. Todos estos ingredientes se plantearon también con el tema de la deuda externa. Los proyectos de navegación por el río Salado, debido al tema de la deuda externa. Creo que la función del artista es adelantarse a los tiempos. Si bien no sé si nos adelantamos, sí, de algún modo, fuimos diagnosticando lo que iba a suceder en Santiago.

DE OTRO MODO

Raúl Dargoltz comenta que acaba de presentar en la localidad de Ojo de Agua -paradójicamente donde estrenó hace veinte años su cantata-, una experiencia pionera de una versión de la obra en lenguaje de señas. «Un cincuenta por ciento del público era sordo, y el otro cincuenta, oyente. Fue una de las funciones más emotivas que viví. Me sorprende cómo se incorporan las nuevas generaciones en el tema y cómo la recuerdan aquellas personas que la vieron hace años y aún hoy se siguen emocionando», dice el autor.

-¿Qué razones lo llevaron a incorporar el lenguaje de señas?

-Se debió a una experiencia que tuve en San Luis, en un festival que hubo en el verano, de la zona de Cuyo. Allí fui como evaluador con otros miembros del Instituto y vi por primera vez una obra traducida en lenguaje de señas, que me conmovió. Por esto y por conocer la problemática de cerca, debido a algunas razones profesionales de mi familia, decidí hacerla.

-¿Esta instancia significó modificaciones en la obra?

-Realizar la versión de lenguaje de señas implicó cambios en la puesta en escena. Primero, porque el trabajo con ellos es muy interesante. La obra es muy sencilla en el sentido de que en la actual puesta, los actores nos movemos por la izquierda o la derecha. Lo que hice es ubicar a cuatro chicas en ambos costados del escenario. Bien iluminadas y vestidas de blanco, realizan todo en el lenguaje de señas. Hay mucho trabajo gestual y de manejo de manos y caras. En algún momento las incorporé a la acción, y eso ayudó a que se adquiriera una fuerza dramática interesante.

-¿Cuánta gente trabaja?

-En la versión original, trabajan dos actores principales, y cuatro en la última. Depende, es según la puesta, porque también vamos incorporando dos o tres o más parejas de bailarines. Algunas veces es gente del lugar... Por ejemplo, en el momento en que se hace una fiesta en un ingenio azucarero, sumamos gente que vemos que se siente participe.

CAPÍTULOS DE HISTORIA

La producción dramática de Raúl Dargoltz se extiende a diferentes temáticas que tuvieron que ver con instancias o situaciones de la vida político-institucional de Santiago del Estero. Por ejemplo, **Santiago, memoria de mi tierra** (1981), **Clemencia** (1981), **Clemencia II** (1987), **La política de la chinche flaca** (1987), **Todos los abogados van al cielo** (1991), **Amerindia** (1991) **El Santiagueñazo** (1995), **El enemigo del pueblo** (1996).

Dargoltz despliega sobre la mesa, algunos recortes de artículos de la presentación de la obra **Hacha y quebracho**, a instancias del III Congreso de Historia a Debate que se realizó en Santiago de Compostela, España, donde presidió la mesa «América latina ante la encrucijada histórica», en la que subrayó la necesidad de escribir sobre la historia reciente de los pueblos.

Para este abogado y docente de la carrera de Sociología de la Universidad Nacional de Santiago del Estero (UNSE),

hablar de las condiciones de producción del teatro en Santiago del Estero, no se distancia de la realidad de lo que sucede en numerosos teatros provinciales. Traza un recorrido por los teatros 25 de Mayo, el Municipal, El Teatro del Pueblo, el de la universidad, y resume en un categórico: «Las condiciones son malas. En los teatros oficiales, por ejemplo, hay que contratar luces y sonidos porque sencillamente no los tienen».

-¿Cómo define su teatro?

-Es político. Nuestro teatro explica en lenguaje sencillo para que la gente comprenda lo que ha pasado. No es nuestra idea ser maestros-ciruela, pero sí pretendemos enseñar. El teatro es, como decía Brecht, un elemento de enseñanza. En Santiago, justamente, di un curso sobre el teatro épico en Latinoamérica. Es decir, un teatro épico que tiene una gran influencia brechtiana. Lo hice con todos los elementos: diapositivas, canciones, técnicas de distanciamiento, etcétera, y, latinoamericano, porque lleva la emoción del público y es didáctico.

-¿Qué valor le da al uso de los espacios no convencionales?

-Soy un convencido de que cuando uno se lo propone, puede realizar una obra en cualquier lugar. Nos gusta llevar el teatro al interior de la provincia, donde no hay absolutamente nada en cuanto a las condiciones que muchas veces se quisieran tener para montar un trabajo. No hay luces, sonido. A las obras, en el campo las va a ver la familia. Entonces, tenés chicos que lloran, se levantan, cruzan, juegan. Para esto, se necesita de actores con una fuerte capacidad de adaptación. Se trata entonces de mantener la obra a pura acción dramática, donde los elementos técnicos muchas veces no juegan un rol importante.

-En el libro *Hacha y Quebracho* dice que sus trabajos sirvieron para reconstruir la memoria histórica, pero expresa que es insuficiente. ¿Cree aún que el teatro tiene capacidad transformadora?

-Sin ninguna duda, en estos veinte años de experiencia hemos sembrado mucho. Es cierto que, con los 58 años de vida que tengo, me siento con mucha energía y ganas de seguir produciendo. Pero, excepto el que haya salido Juárez, no he visto cambios. Por esto digo que siento desesperación, y que varias de las cosas que hago hablan en nombre de mis fracasos. Por ejemplo, en veinte años de la historia teatral de **Hacha y Quebracho**, con sus innumerables funciones, fue terrible ver cómo, por las características socio-políticas que tiene la provincia, por el grado de opresión que hubo, no existieron transformaciones favorables, sino más bien un gran retroceso. Por ejemplo, en vez de aparecer la problemática forestal, surge la de la soja.

Tito Díaz, uno de mis actores más antiguos, me dice que fuimos unos locos de la guerra al decir lo que dijimos desde el teatro en Santiago. Por ejemplo, la obra **El enemigo del pueblo**, la hicimos en la catedral de Santiago, al año de la muerte de Sueldo, denunciando que había sido en un accidente automovilístico en situaciones muy raras. Y sí... en este sentido, ahora estamos viviendo una primavera, que espero continúe.

Memorias de la

MYRIAM MOHADED / desde Córdoba

Un siglo pasó para que el teatro cordobés ensayara una propia versión, que hace memoria de la historia de sus treinta primeros años del siglo XX. El intento posee el claro objetivo de sentar las bases para construir una historia del teatro contemporáneo de la provincia y ofrecer un aporte de equipo para que, en un futuro próximo, se pueda hacer realidad la escritura del teatro argentino en el interior del país.

Graciela Frega, Mabel Brizuela, Ana Yukelson y María Villa son las autoras de este libro que reconstruye la historia del teatro de Córdoba entre 1900 y 1930. «Puede parecer vanidoso, pero estamos en condiciones de decir que es la primera vez que en Córdoba hay un intento sistemático y metodológico de historiar el teatro. Creemos que, eso, no obstante todas las limitaciones y ausencias con las que nos hemos encontrado, sólo significa un punto de vista muy valioso que quizá puedan aprovechar en un futuro quienes realicen las próximas investigaciones», explica Mabel Brizuela.

El texto surge a partir de la convocatoria realizada por Osvaldo Pelletieri, desde el Grupo de Teatro Argentino, de la UBA, y como resultado del proyecto **Estudio documental y crítico del teatro cordobés del siglo XX** que, desde el año 2000, se desarrolló en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, con el subsidio de la Secretaría de Estado de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.

BIBLIOBÚSQUEDA

Cuatro años llevó la búsqueda en bibliotecas y archivos sobre datos, informaciones, estadísticas, materiales o indicios que pudieran ayudar a reconstruir la historia y cubrir los baches de documentación de los distintos períodos.

El libro ahonda en algunos aspectos tales como las salas teatrales, la circulación y recepción del teatro español y porteño; los productores teatrales cordobeses; la conformación, motivación y gusto del teatro cordobés, el papel de la crítica. También el melodrama moralista de Patricia Guerrero; el estudio de los románticos Martín Goycochea Menéndez y José María Vélez; y Julio Carri Pérez y Raúl Martínez.

A modo de cierre, posee un apéndice documental con una cronología de los principales estrenos de autores cordobeses, y una selección de fuentes periodísticas y de documentos.

La decisión del corte histórico que se elabora en el libro fue a instancias del proyecto nacional de narrar la historia del teatro de las provincias. «No fue un período de investigación que nos propusimos, justamente porque los tiempos eran acotados. Además, el siglo XX tiene que ver con un recorte metodológico que es la conformación del teatro de cada provincia. Hacemos el corte porque se han dado algunos agentes del campo teatral. Existen grupos filodramáticos y no hay autores o directores locales todavía en un sentido profesional. Incluso porque el período estudiado es una primera etapa, ya que el campo teatral se termina de constituir como tal en 1945, cuando aparece el primer grupo conformado por actores de Córdoba que hicieron los primeros intentos de profesionalización de la actividad», agrega Ana Yukelson.

ESPEJO DE COSTUMBRES

Reunidas en una mesa de café, Graciela Frega, Ana Yukelson y Mabel Brizuela, alternan sus comentarios e intercambian opiniones respecto del trabajo. Graciela Frega abre el juego esbozando una definición conceptual acerca del significado del teatro de entonces. «En esa época era

una institución cultural, moralizante, que educaba y guiaba como un espejo de costumbres. Pero lo hace, principalmente, como defensora de la moral y las buenas costumbres».

Además de la búsqueda minuciosa de datos, para avanzar en la construcción de la historia del teatro de Córdoba, se debieron sortear las diferentes dificultades que significaba encontrar materiales específicos, ante todo por los escasos lugares que existen para la consulta de fuentes, y por la inexistencia de un centro de documentación específico.

El trabajo se sustenta en el material periodístico como documento y texto. No se limita a reproducir lo que dice una nota o cronicar lo que sucedió durante ese período, sino que prospera en su análisis, en la opinión de los diferentes autores, en la confrontación de criterios, y la puesta en diálogo de los diferentes documentos.

La Voz del Interior, Los Principios, la Patria, La Libertad, La Opinión, El País, La República fueron algunos de los diarios consultados. A la documentación extraída de los diarios, se le suma un corpus de textos dramáticos.

Las autoras señalan que la elaboración de ese corpus fue una de las tareas más dificultosas, puesto que buena parte de los textos dramáticos que se representaron durante las tres primeras décadas del siglo XX, permanecieron inéditos y los libretos desaparecieron, o bien quizá están guardados en bibliotecas de particulares. De manera casi irónica, las obras que se localizaron provienen de las bibliotecas de Buenos Aires, y, en menor medida, de bibliotecas públicas, oficiales y privadas de Córdoba.

«Las bases de esa reconstrucción son las de las prácticas teatrales que eran casi desconocidas. Para nosotras incluso fue una sorpresa ver que la tradición comenzó antes del inicio de siglo; había una explosión de escritores y dramaturgos cordobeses, una proliferación de obras que desconocíamos totalmente ya que la versión que circulaba es que el teatro comenzó en la década del 50. Entonces, la investigación abre un panorama en la forma de hacer teatro, en pensar la localidad de una manera distinta, y ver una continuidad posible», apunta Ana Yukelson.

LLEGA EL CIRCO

Los circos fueron las principales compañías porteñas que llegaron a Córdoba hacia fines del 1800. Los Hermanos Carlo, El Podestá-Pereyra, el San Martín, entre otros, instalaban sus carpas en los baldíos que encontraban en la zona céntrica y en los barrios más poblados de la periferia. Esta situación produjo la reacción de la prensa de la época. El conflicto más severo fue el suscitado entre el teatro Rivera Indarte y el periodismo, debido a un contrato a los hermanos Podestá por no ser legitimados en su actuación en teatro. Por dos años, las compañías dejaron de venir y recién en 1904, se reinició la actividad.

La llegada de las compañías teatrales de Buenos Aires suscitaba expectativas en cuanto a las posibilidades que esta situación generaba en el mundo teatral local. «En esos años lo que le dan las compañías porteñas a Córdoba es la posibilidad de que los dramaturgos cordobeses pudieran ver representadas sus obras. Al no haber actores profesionales se esperaba la llegada de las compañías para poder entregarles sus obras. Además, a través de las compañías y las publicaciones que llegan desde Buenos Aires, los autores locales podían entrar en contacto con las formas de escritura de la época», comenta Graciela Frega.



En las páginas de este libro están reflejados los agentes e instituciones de la época. Un relato que se propone reconstruir el pasado de la vida teatral de Córdoba, comprender cómo se proyecta en el presente y de qué forma los teatristas cordobeses incorporan y extienden una tradición activa.

COLOR LOCAL

A la hora de realizar una evaluación de una línea conductora entre el teatro de comienzos de siglo y el actual, el humor y el sentido del trabajo grupal aparecen como los rasgos sobresalientes que poseen continuidad. «El humor es un principio constructivo que se sigue viendo hoy en día, inclusive en las expresiones de avanzada tales como las de Paco Giménez o de Gonzalo Marull, que es el dramaturgo joven más legitimado. Ambos tienen puntos en contacto con los componentes humorísticos que tenían las obras de aquella época», afirma Graciela Frega.

«El cordobés se ríe de su propio humor. No es un humor grosero, chabacano o vulgar, sino más bien refinado. Sobre todo se trataba de reírse de la propia costumbre, de la propia comicidad de una situación, del propio suceso, de cómo somos, con ironía», agrega Ana Yukelson.

escena

PÚBLICO OSCILANTE

La elección de una obra estaba en relación con la influencia de las condiciones socio-político-económicas del público. Mientras que el gusto popular iba al circo, los sectores medio y alto preferían el teatro.

La actitud del espectador era oscilante, alternaba entre la indiferencia y el entusiasmo, y más bien dependiente de la contratación de compañías extranjeras y nacionales. «Supuestamente las obras que traían a Córdoba iban a tener una afluencia importante. Sin embargo, el público no respondía a las expectativas en la medida de lo que cada compañía esperaba. Por ejemplo, la clase media alta que vivía cerca del teatro Novedades y bien podía llegarse, casi no concurría. La crítica de la época, que es en donde uno puede ver la opinión del público con respecto a los espectáculos, habla permanentemente de su escasez, sobre todo por las expectativas de las obras que llegaban como consagradas desde Buenos Aires. En general, el espectador cordobés se deja influenciar por el nombre y la procedencia de la compañía, el primer actor, y, en alguna medida, por el repertorio que ofrecía. Sin embargo, si uno lo ve en cantidad, había ochocientos espectadores. Esto, para una mirada actual, es bastante», afirma Ana Yukelson.

El público asistía con la convicción de que el teatro instruye, deleita y genera *contacto social*, más aún si el estreno pertenecía a algún autor cordobés. Y si bien la actitud de la prensa previa era complaciente y más bien halagadora, luego realizaba las apreciaciones pertinentes de la obra que se había puesto en escena.

«La característica más importante es la estratificación. Este aspecto ayuda a definir cómo se espera una obra y la evaluación que se hace de los espectáculos en función de la clase social. En un sector aparecía la pretensión cordobesa de ser una ciudad como la docta, de despegar o proyectar desde allí ciertas fantasías que no responden a su nivel cultural. Por otra parte, es un público que juzga con bastante moral los espectáculos, es conservador y, sin embargo, mira el entretenimiento. Al teatro culto, solo va una minoría», explica Yukelson.

En el texto se señala que la actitud oscilante del público contribuyó a que las políticas empresariales subordinaran los valores culturales al interés económico. Esta tendencia fue determinante en cuanto a la disminución del circuito de salas y a retrasar el desarrollo de la producción local, cuya exclusión

de los espacios legitimantes no sólo marginó a los conjuntos filodramáticos sino que anuló los intentos de profesionalización. «En la elección se priorizaba el entretenimiento en tanto es una actividad social. Lo que interesa es que tras el anuncio del espectáculo de cierta compañía, el abono se compra con un valor determinado, para figurar. Hay una cuestión de representatividad, de decir: 'está apoyando la cultura desde su clase', expresa Ana Yukelson.

LEGÍTIMOS E IGNORADOS

«Los espacios, desde el punto de vista ortodoxo, eran consuetudinarios para salas teatrales, salvo excepciones. La prensa ejercía cierto control sobre las construcciones de los teatros. En los artículos se observa que le prestan atención y destacan, por ejemplo, las inversiones en el teatro Comedia, Rivera Indarte, San Martín, y Argentino. No sólo se registra la actuación o la programación de esa sala sino también su conservación y mantenimiento. Hay una conciencia del respeto y la preservación del espacio teatral», explica Mabel Brizuela.

En cuanto a los espacios alternativos, las corrientes migratorias del momento aportaban lo suyo a la escena teatral en pos de conservar y preservar la cultura de su país de procedencia. Se usaban, por ejemplo, los salones de clubes, las sociedades de fomento, los sindicatos. La Sociedad Italiana, la Sociedad Española, la Sociedad Española de Socorros Mutuos, el Elena Regina, poseían su actividad filodramática, aunque esto no significara la no asistencia a los teatros Comedia o Rivera Indarte.

«Eran espacios no específicamente teatrales y allí se hacía teatro filodramático. Por ejemplo, la Sociedad de Socorros Mutuos y el teatro Edén, en San Vicente. Pero, lamentablemente, no eran legitimadas como una actividad cultural digna de figurar en la sección teatro. Se anunciaba en Sociales, y nunca tenían críticas ni descripciones. No encontramos indicios, excepto en los libros de acta del Círculo Católico de Obreros. Por eso, afirmamos que ha habido una falta de conciencia de la importancia de resguardar las manifestaciones teatrales», agrega Graciela Frega.

Las páginas de *El teatro de Córdoba* escriben nuevos capítulos. Por lo pronto, lograron su cometido: rescatar del olvido buena parte de los aspectos de producción y circulación de la actividad, y avanzar en la construcción de una identidad aún inconclusa.

Excelente aporte a nuestra historiografía teatral

El teatro de Córdoba (1900-1930). Documentación y Crítica es muestra del nivel sobresaliente alcanzado por la investigación teatral en provincia. Es resultado del proyecto "Estudio documental y crítico del teatro cordobés del siglo XX" que un equipo dirigido por Osvaldo Pellettieri e integrado por Graciela Frega, Mabel Brizuela, Ana G. Yukelson y María J. Villa, con la colaboración de Daniela Martín, Ileana Monasterio y Soledad González, vienen realizando desde 2000 en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Los principales objetivos del GETCOR—Grupo de Estudio de Teatro Cordobés—y su proyecto son, como se expresa en la Introducción, "fundar las bases para construir una historia del teatro contemporáneo de Córdoba y ofrecer un aporte de equipo para la escritura de una historia del teatro argentino en las provincias". En el caso de este primer volumen, se registra la actividad de las tres primeras décadas del siglo XX, etapa inicial del período de constitución del campo teatral en la capital cordobesa, tema sobre el que no se habían realizado hasta hoy contribuciones bibliográficas sistemáticas ni totalizantes. Las investigadoras debieron enfrentar el desafío de una amplia recopilación documental dificultada por los archivos hemerográficos dispersos, verdadera proeza que torna este estudio más celebrable aún. Es destacable su consulta de ordenanzas y decretos municipales, de los libros de Actas del Círculo Católico de Obreros de Córdoba, entre otras fuentes primarias y secundarias, "con una concepción del documento como texto, es decir, como un objeto de conocimiento que no posee un significado unívoco ni alberga verdades absolutas". La configuración del corpus ficcional, detallan las autoras, fue la tarea más dificultosa, porque "gran parte de los textos dramáticos que fueron representados permanecieron inéditos y sus libretos han desaparecido, o quizás permanecen olvidados en bibliotecas familiares". Los textos hallados cubren sólo un veinte por ciento de la producción registrada, pero son el comienzo de un trabajo de archivo al que se sumarán futuros hallazgos. Sin duda la existencia de este libro generará un movimiento de adhesión a los esfuerzos del equipo de todos aquellos que conservan documentos y materiales vinculados a la actividad teatral cordobesa. El libro es en ese sentido una auténtica convocatoria.

Más allá de las dificultades, el volumen logra desplegar diez capítulos fundamentales para el conocimiento del teatro cordobés. Mabel Brizuela se detiene en el recuento y características de las salas teatrales del período, y en un segundo capítulo analiza el repertorio español que circulaba en Córdoba. Graciela Frega estudia los elencos visitantes del teatro de Buenos Aires. El cuarto capítulo está firmado por Frega, Yukelson y Villa y está dedicado a los productores teatrales cordobeses. Brizuela estudia luego las piezas teatrales de dos románticos epigonales: Martín Goycochea Menéndez y José María Vélez. Villa analiza el melodrama moralista de Perfecto Guerrero y Frega la obra de Julio Carri Pérez. Yukelson se detiene en la producción de Raúl V. Martínez y en el capítulo siguiente estudia la conformación, motivación y gustos del público cordobés del período. Finalmente, Villa reflexiona sobre el funcionamiento de la crítica. Una sección documental incluye una cronología de los principales estrenos de autores cordobeses, una selección de fuentes periodísticas y una selección de documentos. Base para otras reflexiones, este libro invita al lector a sacar conclusiones sobre los orígenes de un campo teatral poderoso, y especialmente sobre ciertas claves de su identidad. Quedan pendientes los estudios sobre las concepciones de puesta en escena, la descripción de textos espectaculares y especialmente la historia de los actores y sus poéticas.

La conclusión de las investigadoras es que la significación de este período permite destacar los inicios del proceso de constitución del campo teatral cordobés, aunque "no logró completarlo debido a la inestabilidad de algunos agentes y a la precariedad de otros". Según las autoras, ese proceso se fue desarrollando "en un contexto variable, contradictorio, atravesado por tensiones que, en algunos momentos, provocaron un efecto de avance, y en otros, de retroceso". Lo mismo puede decirse del público: al dato favorable del crecimiento de su caudal se opone su inestabilidad de comportamiento, oscilatorio entre la adhesión y la indiferencia. No se advierte todavía el asentamiento de prácticas de profesionalización.

Las integrantes del GETCOR atraviesan actualmente el estudio de las tres décadas siguientes: 1930-1960. Esperamos leer pronto el segundo tomo, sin duda clave para comprender la realidad actual de uno de los más importantes campos teatrales del país.

EL TEATRO EN LA REFORMA DEL 18

Un capítulo aparte merece la historia de los hombres de teatro en la Reforma Universitaria de 1918. «Ése es uno de los aspectos más interesantes que logramos descubrir a través de la investigación. Todo el grupo de dramaturgos que en ese momento estaban siendo los más legitimados con la prensa. Ellos eran periodistas y estudiantes universitarios, que poseían un vínculo fuerte con los reformistas de ese momento. Orgaz, Capdevilla, Carri Pérez, Taborda, que son principales referentes, trabajaban y escribían para el teatro y fueron activistas en la Reforma. Llama mucho la atención que la etapa de mayor productividad, fue en los años previos, del 16 al 18, y después de la Reforma dejan de escribir. Nosotros interpretamos que muchos de ellos se retiran e insertan en la vida laboral como profesionales. Algunos son profesores en la universidad, otros son docentes en otros espacios, y pierden el vínculo con el teatro, y probablemente esa experiencia haya sido irrelevante o un pecado de juventud. La pérdida de textos y, en algunos casos, el silenciamiento, hizo que para nosotras quedaran ciertas zonas de incógnitas ya que no pudimos descubrir el porqué se rompe el vínculo de ellos con el campo teatral y cerrar conclusiones definitivas», expresa Graciela Frega.

«Lo importante del títere es que muestre el alma del titiritero»

FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI



CARLOS MARTÍNEZ / desde Buenos Aires

Una de las personalidades más destacadas que el teatro de títeres tiene en la Argentina es sin dudas Sarah Bianchi. De figura menuda, voz cascada y una vitalidad inigualable, a los 82 años Sarah continúa creando espectáculos y sostiene en alto una gran bandera, el Museo del Títere, un proyecto que gestó junto a su entrañable amiga y compañera de trabajo Mane Bernardo.

A lo largo de su historia dio vida a miles de muñecos, recibió múltiples premios –entre otros, Trinidad Guevara, María Guerrero, Podestá, Alicia Moreau de Justo y hasta fue declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires– pero aún hoy también sigue reconociendo como premios las sonrisas de los pequeños espectadores que día a día consigue durante una función.

En este tiempo a Sarah Bianchi sólo le interesa seguir creando, ya no da clases. «Me cansé mucho –dice–, 25 años de clases, ¡basta! Pero eso no quita que no pueda dar consejos –se apura a aclarar– que no pueda indicar caminos». A esta altura tampoco tiene ganas de sentarse en una mesa a lamentarse. «Me gusta recibir gente que venga a hablarme de proyectos. Ahora, si vienen a quejarse y a llorar, no. No me tiren pálidas, no las quiero. Hay que seguir adelante, contra viento y marea. No quiero escuchar un ¡ay...! Viste que hay gente que empieza una conversación diciendo «ay...». Los mando a la m... Yo siempre he trabajado, con frío, con calor, con miles de problemas. Y quiero seguir trabajando».

UN POCO DE HISTORIA

-¿Cómo llegás a los títeres?

-Empecé haciendo plástica. Me dedicaba a la pintura y mientras tanto estudiaba letras. Seguí pintando, haciendo exposiciones. Hasta que un día me vinculé al teatro independiente. Conocí a Mane Bernardo, como pintora, coincidimos en un salón de plástica exponiendo las dos y

En 1944 Sarah Bianchi se introdujo en el mundo de los títeres y desde entonces los muñecos forman parte de su cotidianidad. Picadero le propuso a otro titiritero, Carlos Martínez, que nos ayudara a descubrir algo de su mundo particular, y en esta entrevista la creadora nos permite reconocer varios aspectos de su vida y su continuado trabajo.

terminé en el teatro La cortina. Trabajé bastante como asistente, traductora. Seguí así hasta que a Mane la nombraron directora del Teatro Nacional de Títeres, en el Cervantes. Y me invitó, como plástica, porque yo de títeres no sabía nada.

-¿Cuál era tu función en tanto plástica?

-Modelaba, creaba muñecos. Inmediatamente vino la tentación. Mane me ayudó mucho y hasta me obligó, casi, a ser titiritera. Al primer año de trabajo con ella se produjo mi debut. Fue en el 44, hace 60 años. Entonces era muy tímida y tenía mucho miedo de fallar con los títeres, no tanto en el decir, pero sí en el movimiento. Mane me puso a hacer cosas, como pasar un decorado manteniéndolo a una determinada altura, caminando en sentido inverso al personaje, o sacaba un muñeco que no hablaba. Al año siguiente ya comencé a interpretar. Y seguí. Desde entonces no dejé, ningún año, de hacer títeres. Poco o mucho, acá o en otro lado, sigo.

-¿Cómo era la relación con Mane?

-Y, ella es la que me inició en esto que sigo defendiendo, imaginate. En aquel tiempo me ganaba la vida dentro de las cosas mías. A veces vendía dibujos de fotografías de actores y con eso seguía adelante. También trabajaba escribiendo cuentos y adaptaciones de obras para revistas como *Maribelo Para ti*. El que me introducía en esto era un crítico de arte, Paul Crouce, él conoció bien mi obra y un día me llevó a casa de Mane, adonde está ahora el Museo, pero arriba. Nos conocimos, empezamos a trabajar juntas y terminé viviendo en su casa, porque por entonces andaba muy mal con el tema vivienda.

-¿Por qué desapareció el Teatro Nacional de Títeres del Cervantes?

-Nos echaron. Era la época del peronismo, nosotras no teníamos nada que ver con eso. No quisimos afiliarnos al partido y tuvimos que irnos. Ahí decidimos crear nuestro propio teatro de títeres y a la vez nunca más trabajar en el Estado, y continuamos haciéndolo en forma particular.

-Toda tu actividad ha sido muy reconocida con diversas distinciones

-Me gustan los premios y he recibido muchos. Hay uno al que adoro, el Alicia Moreau de Justo, porque ése me lo entregaron por una actitud ante la vida.

-¿Cómo surgió la idea de hacer el Museo del Títere?

-Con Mane siempre fuimos dos locas. Queríamos que todos los títeres que teníamos, y que habíamos traído de distintas partes del mundo, pudieran exponerse en un Museo. Y trabajamos para eso. Y ahí está el Museo. Que también sigue siendo un trabajo para mí porque significa pedir cola-



boraciones para poder mantenerlo. Quiero que siga siendo gratuito. Nuestra intención, con Mane, era que estuviera al servicio de la comunidad. Y así seguirá siendo.

-¿Cómo vivís estos años, después de tanta actividad realizada?

-Lo importante es saber llegar a la vejez. Hay quienes no quieren llegar y se hacen operaciones... Creo que en el ambiente titiritero no va a pasar nunca, somos de otra raza. Hay gente que sigue su camino, sin desviarse. Sigue en lo que cree y eso es muy importante, artistas de teatro, de plástica, que no dejan nunca de trabajar, hasta el final. Eso para mí es lo más importante, pero no haciendo de damitas jóvenes. Ir cumpliendo las etapas. Siempre digo que con los títeres voy a seguir hasta el final de mis días, de distinta manera, porque no puedo tener la actividad de antes, hacer cuatro funciones diarias, por ejemplo. Sería ridículo porque no lo resistiría. Tampoco trabajo en todas las obras. En algunas sí, en otras no. Dirigir es otra tarea que me gusta y no me exige tanto. Es más tranquila a la hora de la función. Estás mucho más enredado en la creación. Escribir para títeres me gusta también y sobre todo, lo que más me importa hoy, es estar al servicio de los jóvenes. Eso, puede hacerse hasta el final de los días: dar consejos, indicar caminos.

TRABAJAR CON TÍTERES

-¿Estás de acuerdo con la incorporación del títere a otros géneros?

-Depende de cómo sea esa incorporación. Si te subordinás y sacás un muñeco para acompañar a una carita de la televisión, ahí no tiene sentido. Estás al servicio de otra cosa. Si vas a seguir siendo un creador en el campo de los títeres todo está permitido, hasta podés meter la acrobacia en un espectáculo. Yo ahora integro el tango a un espectáculo y no desmerezco el papel del títere por más que hay una cantante y un guitarrista. Se completan, trato de integrarlos. También es idiota tirar a la basura cosas que van surgiendo, si no seguiríamos iluminando con velas. Incorporaremos. No rechazo ningún material. Algunos me gustan, otros no. No me gusta la goma espuma porque no es un material noble, pero a veces hago títeres con goma espuma. Es una técnica, hay que trabajarla y usarla como se debe.

-Dejando la técnica de lado ¿qué es lo que más te importa de tu trabajo de titiritera?

-Hay muchas posibilidades técnicamente, cada vez más. El títere puede ser de goma espuma, de madera, varilla...

Lo importante del títere es que muestre el alma del titiritero. Y, fijate que nadie habla de eso.

-¿Y qué pensás al respecto?

-De todo pienso. Primero ¿por qué este individuo quiere hacer títeres? Y, como en todas las profesiones o artes, puede ser por diversos motivos. También hay quien estudió de médico porque pensó que con la chapa iba a tener clientes y eso le posibilitaría ganar plata. Ése no tenía espíritu de médico en el verdadero sentido que exige esa profesión. Pero cuando sinceramente esa persona siente que su forma de expresarse es a través de un muñeco, y es auténtico, y no le importa estar en una plaza, en un gran teatro, en donde sea, pero es titiritero, eso es formidable. Existió siempre y va a seguir existiendo.

-¿Qué es lo específico del teatro de títeres?

-Si lo que vos hacés con el títere lo podés hacer igual con un actor, el títere perdió. Hay una esencia que está unida al muñeco y a sus formas expresivas, en todo, en acciones, movimiento, en desarrollo. A un títere lo podés tirar al aire, recogerlo y después volvértelo a poner, sacarle la cabeza... Todo eso hace a su esencia. No es actoral. La parte actoral, por supuesto, la volcás en la interpretación. Siempre digo, el día que pueda hacer con títeres el monólogo de Hamlet de William Shakespeare, a igual nivel artístico a como lo hacía Barrault o cualquiera de los grandes, ahí voy a decir «llegué al máximo». He visto muchas versiones de Hamlet y muy bien hechas, pero no superan al actor. Porque con el títere estás copiando, en cierta manera, lo que hace el actor. No he encontrado que ese Hamlet sea diferente al personaje de Shakespeare en teatro. Y por eso, muchas veces, las puestas de obras importantes de la literatura universal no tienen nada de titiritescas. Están tratando de llevar al títere a copiar al actor y fracasan.

-¿Cómo ves a los jóvenes titiriteros?

-A través de ellos descubro que se puede seguir creando. Si cuando empecé con Mane se nos hubiera ocurrido sacar un títere hecho con gomitas, nos hubieran tirado abajo el teatro. Los titiriteros siempre nos criticaban mucho porque mezclábamos técnicas, porque no era guante puro, después porque sacábamos al actor frente al público. Y ahora todo el mundo lo hace. Cuando trabajábamos con las manos también, nos dijeron que faltaba el muñeco. Me interesan todos aquellos que siguen intentando avanzar, provocando cosas. A veces hacen cosas bárbaras y otras se equivocan. Es lo que pasa siempre. Ése es el artista. No siempre se pueden hacer cosas maravillosas. Lo importante es que sigan creando. Hacer lo que quieran hacer, sin atarse a nada, ni a las modas.

EL MUNDO PRIVADO

-Trabajaste y trabajás mucho con los chicos pero no has tenido hijos...

-Nunca quise tener hijos. Siempre me cuidé para no tenerlos. No siento vocación de madre. Mi camino estaba más ligado con la libertad. Casarme, tampoco, ¡dejate de joder!... No me gustan las ataduras. Menos puedo pensar en una atadura que es fuerte como la de ser madre. Es un compromiso de por vida. No te podés divorciar de tu hijo. Y me siento muy bien con los chicos, soy muy amiga de los chicos, pero que otros se ocupen de ellos. En el momento en que me toca, en la función, me entrego completamente a los chicos. Pero ahí se terminó.

-Muchas veces te escuché hablar del Museo y decir «qué va a suceder cuando yo no esté». ¿Te da miedo la muerte?

-Absolutamente. Tengo todo programado. Quiero una muerte alegre, con música, vino y empanadas. Una reunión más. Me fui de gira y no voy a volver. Y quiero que la reunión se haga ahí, en el Museo. No le tengo miedo a la muerte. Agradezco haber llegado a esta edad, pero me faltan todavía unos cuantos años para poner en condiciones lo que quiero dejar, para que sigan los demás. Espero que no me fallen...

DIALÉCTICA

entre el personaje y la acción

Para quien haya olvidado el poder comunicativo y el mimetismo mágico de un gesto, el teatro puede recordárselo.

ANTONIN ARTAUD

RAFAEL CURCI / desde Buenos Aires

Todo *personaje-títere* realiza una acción incluso si, como los personajes de Beckett o Ionesco, no hace nada visible; inversamente toda acción necesita para ser llevada a escena de protagonistas, de *actantes*.

De esta constatación proviene la idea fundamental para el teatro -y para toda forma de **relato** que se precie de tal, de una dialéctica entre *acción* y *carácter*.

Entendemos por *acción* a una serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes. La acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena, y, en el plano de los personajes, lo que caracteriza sus cambios, las modificaciones psicológicas o morales, o sea, su *carácter*.

Los caracteres se presentan como un conjunto de rasgos típicos o específicos de un determinado temperamento, de un vicio o de alguna cualidad. Los signos distintivos del carácter son voluntariamente acumulados, incluso levemente estilizados y producidos por el titiritero para converger en un *modelo* final (no en un estereotipo).

En el teatro de títeres resulta importante diferenciar el *carácter* del estereotipo en virtud de que el último responde a esbozos superficiales y generalmente poco elaborados; en cambio el *carácter* es mucho más sutil en la medida que profundiza en ciertos rasgos particulares que el titiritero acentúa partiendo de una *síntesis elaborada*, mucho más rica y sugestiva que la simple descripción monocorde y lineal del estereotipo.

Pero paradójicamente, es esta **síntesis elaborada** y proyectada desde la *acción* y el *carácter* del personaje-títere la que da como resultado una metaforización o simbolización de la *cosa* representada, tan verídica y real en el plano de la ficción como las personas y las *cosas* de la vida misma, todo esto gracias a la *mimesis* operada desde un objeto.

En la *República* (libros 3 y 10), Platón señala que la *mimesis* es la copia de una copia (de una idea, que es inaccesible al artista). La imitación llega a ser -sobre todo en los neoplatónicos como Plotino y Cicerón-, la imagen de un mundo exterior opuesto al de las ideas. De ahí proviene quizás, la condensación del teatro durante siglos y más particularmente del espectáculo en nombre de su carácter exterior, físico, contrario a la idea divina.

Pero para Aristóteles, la acción es el elemento de la contradicción y determina todo el resto. Los personajes «no

actúan para imitar los caracteres sino que se revisten los caracteres a causa de las acciones, de suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal de todo».

En la *Poética*, dicho autor destaca que la *mimesis* es el modo fundamental del arte; ella adopta solamente diversas formas (poema, tragedia, relato épico).

La imitación no se aplica a un mundo ideal, sino a la acción humana (y no a los caracteres): «La imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula al conjunto de hechos cumplidos».

El personaje se constituye de esta manera en un *agente* y lo esencial es mostrar las diferentes fases de su acción mediante una intriga bien *encadenada*.

El personaje-títere (rebautizado como *agente* o *actante*) se concibe de esta manera como elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico y concentra en él una red de signos en oposición a los de otros personajes.

Pero para que existan *acción* y *héroe*, es necesario definir un campo semántico (normalmente vedado al héroe), y que éste viole la ley que le impide entrar en él. Tan pronto como el héroe emerge, es decir, abandona su medio sin conflicto para penetrar en un terreno extraño, el mecanismo de la acción se desencadena. La acción sólo se detendrá cuando el personaje haya recuperado su estado original o haya llegado a un punto donde su conflicto ya no existe.

Los personajes de una obra de títeres se definen en principio por una serie de rasgos distintivos o binarios: héroe-buena, brujo-malo, anciano-sabio, bufón-irónico, niño-travieso, etcétera; estos rasgos binarios hacen de él un *paradigma*, una intersección de propiedades contradictorias que van emergiendo de acuerdo a la evolución del personaje en la trama dramática, logrando de esta manera un efecto de duplicidad: por un lado el títere nos muestra su pétreo apariencia estoica y artificial y por el otro, nos revela un sujeto escénico con una infinita gama de emociones y contradicciones explicitadas a través de la acción.

Mediante la acción, el carácter binario se desintegra paulatinamente para dar paso a sucesivas rupturas que no se desprenden de la destrucción de la *imagen* del personaje, sino de la potenciación de sus rasgos esenciales a través de la *mimesis*.

Rafael Curci

MÍMESIS Y PERSONAJE

Tanto Aristóteles como Platón coinciden en que la mimesis es la representación de una cosa; en un comienzo la mimesis era la imitación de una persona por medios físicos o lingüísticos, pero esta persona podía ser una *cosa*, una idea, un héroe o un dios.

En la *Poética de Aristóteles*, la producción artística (*poiesis*) se define como imitación (*mimesis*) de la acción (*praxis*).

En el teatro de títeres la *mimesis* concierne a la representación mimética de personas o *cosas* a través de figuras u objetos.

Veamos el caso de un títere que representa una figura zoomorfa, por ejemplo, un perro pastor viejo:

Recostado sobre sus patas delanteras, inmóvil, da la sensación de que estuviera sumido en un profundo sueño; unos segundos después alza la cabeza y abre la boca de manera desmesurada para emitir un largo y sostenido bostezo. El perro mira ahora de lado a lado somnoliento, sacude la cabeza para despabilarse, se alza sobre sus patas delanteras y se acicala el pecho a lengüetazos. Vuelve a bostezar y, acto seguido, levanta una pata trasera para rascarse detrás de la oreja de manera frenética, al tiempo que gruñe notoriamente molesto por la comezón. Muy lentamente se incorpora sobre sus cuatro patas, olfatea el aire y luego el suelo, aspira, bufa y resopla como si buscara una señal, un rastro. Va de un lado a otro hociqueando aquí y allá y de golpe se detiene en un punto fijo, a un costado del proscenio. Se queda inmóvil, huele, al tiempo que agita la cola contento ante la eventualidad de un inesperado hallazgo. Clava sus patas delanteras en la tierra y comienza a escarbar un pozo (imaginario) tan profundo que se pierde de vista; al rato emerge del hoyo mordisqueando un gigantesco y sabroso hueso de dinosaurio. Se retira de escena al trote y con paso alegre, cargando el hueso con la cabeza bien erguida y el pecho inflado, meneando la cola con orgullo.

En un principio el perro-títere está echado, inmóvil; puede que esté dormido o que simplemente se encuentre holgazaneando. Ahora bien; cuando el personaje *acciona*, es decir, alza la cabeza, bosteza y se espabila, comenzamos a percibir distintos aspectos de su carácter: vuelve a bostezar, se rasca detrás de la oreja, se alza sobre sus patas con pesadez, olfatea, etcétera.

Para lograr esta secuencia, el manipulador ejecuta una serie de acciones previamente codificadas con el títere, cuyo fin es el de representar a un perro a través de la *mimesis*, o sea, imitando o recreando su *carácter* a través de las *acciones* de la misma manera que lo haría su referente original (un perro verdadero).

Para que aparente vejez, es probable que el titiritero anime la figura del perro con un andar pausado y cansino; la

demora en el hallazgo del rastro puede ser tomado como un síntoma de vejez (pérdida del olfato) así como cierta pesadez o lasitud en los desplazamientos o cuando alza la pata para rascarse la oreja.

Pero si en lugar del perro pastor el personaje representado fuera un cachorro juguetón o algún perro de otra raza (un bulldog, un chihuahua o un afgano) seguramente el titiritero lo animaría tomando en cuenta otros patrones, aunque todos tendrían como núcleo generador de la acción a la *mimesis*.

Y es justamente mediante la mimesis que acciona el binomio dialéctico acción/ carácter:

A. Imitación de la acción:

El *mito* aristotélico se define como la mimesis de la acción (*praxis*)

B. Imitación de los caracteres (del *ethos*):

Es la imitación en el sentido pictórico del término: la representación figurativa.

EFECTO DE VIDA

En el teatro de actores el personaje ficticio casi siempre está vinculado a la sociedad en la que está enraizado, puesto que se define miméticamente como *efecto de persona*: sólo se comprende si lo comparamos con personas, con un estatuto individual más o menos especificado, historizado, particular de un grupo, de un lugar, un tipo o una condición.

Pero ¿qué ocurre en el teatro de títeres?

Dado que en el teatro de títeres el personaje ficticio se vincula de manera *figurada* o *simbólica* al mundo circundante en la medida que se remite miméticamente a él, propongo el término «efecto de vida», ya que el mismo no sólo comprende a los personajes con rasgos o caracteres humanos sino que engloba a todo tipo de seres, entes, o formas de vida existentes en el mundo real, así también como a sus comportamientos, acciones y conflictos.

Pero hay que señalar aquí que este *efecto de vida* sólo se instaure al cabo de un proceso de abstracción y codificación claramente figurado (metafórico), en la medida que estos *actantes* (los títeres) –mas allá de su apariencia exterior– se constituyen a través de la *mimesis* en vehículos ideales para los pensamientos humanos subjetivos, en virtud de que nos posibilitan aspirar a una realidad transformada (teatralmente, dentro de la realidad propia del género artístico).

Desde Aristóteles a Brecht, la idea del personaje considerado como producto de la acción se hace tangible en la medida que, como dijimos, «no actúan para imitar caracteres, sino que revisten caracteres a causa de las acciones».

*Rafael Curci es titiritero, autor y director de teatro de títeres y radica en Argentina. Entre sus obras se destacan **El ángel terminal**, **Ilusiones y mareas** y **Fábula de Basilisa la luz y el fuego**, entre otras. El presente artículo no se llegó a publicar en su libro *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*, editado por Tridente Libros, Buenos Aires, 2002.*



Escena de «Ilusiones y Mareas»



Escenas de «El ángel terminal»



FOTOS: GENTILEZA PABLO DRAGONE

GABRIEL «GUAIRA» CASTILLA

El titiritero-poeta que viaja por el mundo

EUGENIA SUELDO / desde Salta

Habla pausadamente, con cadencia salteña –como lo hacía su padre, el famoso poeta, periodista y en sus inicios titiritero Manuel J. Castilla- que no pierde ni siquiera porque venga recorriendo el mundo desde los 14 años. Gabriel *Guaira* Castilla (53) lleva como apodo la voz quechua que significa viento (*huayra*), pero adaptada fonéticamente porque «siento que se pronuncia con g». Y nunca tan bien puesto: tiene casi 30 años de titiritero, llevando sus muñecos –«sintéticos, para que se vean aún con muchos chicos»- adonde su arte lo traslade. Cuando regresa se instala en la que fuera la casa de su padre, ubicada en un pasaje céntrico, ajeno al trajín de una zona muy concurrida en Salta. Ahí, en medio de fotografías, libros y recuerdos «carga las pilas» para salir tan pronto llegue alguna invitación. Pide ser tuteado y se refiere a él en tercera persona. Tiene el reconocimiento de sus pares en América y Europa donde participó en innumerables festivales internacionales e hizo funciones en pueblos de los dos continentes. Es autor de **Cuentos y dibujos de los niños de Castilla de la Mancha** –con su hermano Teuco-, de **Telón de cielo** (ediciones del Cronopio Azul, Buenos Aires) y **La trampa** (ediciones El Soñador, Buenos Aires). El año pasado ganó un premio en Santiago de Compostela (España).

-¿Qué significado tiene para vos, en tu tarea como titiritero, llevar el apellido Castilla? Tu padre, Manuel J. Castilla, es un ícono en la poesía y el cancionero folclórico de Salta y el mundo...

-En realidad lo que nos interesa, a esta cofradía de los titiriteros, es hacer cosas de cierto nivel. En mi caso, generalmente, no hago contactos sino que me llaman y me llevan, por mi trabajo, no por mi apellido. Tengo casi 30 años como titiritero por eso conocen mi tarea, la gente cree que le gusta y a partir de ahí uno puede viajar. Siendo más joven, salíamos de gira con José García Bes, que había empezado a hacer títeres, y andábamos por el camino buscando funciones. La trashumancia se da muy bien en la Argentina porque las funciones salen pronto; en Europa no sucede lo mismo: a veces tenés que programar con 4 meses de anticipación para hacer una presentación.

-¿Cuál es el sello de origen que lleva tu trabajo? ¿Se remonta en algún aspecto a Salta?

-Creo que son los primeros años en los que uno se ha formado, y se ha formado en Salta. Mi trabajo también tiene el sello de los amigos poetas, de los amigos plásticos, de los músicos. Todo eso creo que ha contribuido. Hay

cierto respeto en el extranjero por el trabajo de los argentinos, sobre todo en el teatro, lo valoran mucho.

-Ahora volviste por Salta, ¿qué satisfacciones te traen estas visitas?

-Supongo que uno vuelve porque hay que cargar las pilas, de alguna manera, y también por los amigos. Realmente cada amigo es un mundo, es un universo, y de cada uno siempre se mama algo, se capta algo, uno se alimenta. Es muy importante charlar con los amigos, tanto como viajar, y aprendo mucho cada vez que vuelvo.

LA PANTOMIMA

-¿Qué complicaciones tiene escribir obras para títeres? ¿Cómo definirías tu estilo en la dramaturgia?

-Desde el primer librito, todas las obras –generalmente son pantomimas- están hechas para que le sirvan al titiritero paso por paso. Están marcadas escena por escena pero a la vez están escritas de manera tal que sirvan además como un relato literario, para que le gusten a la gente de otra manera. Tienen los dos códigos. Además la causa de esto se dio así como por una cuestión intuitiva, yo quería mostrar el tono que debía tener la obra: melancólico, alegre, entonces trataba de describir las mismas acciones pero con distinto tipo de escritura para que lo pueda captar el titiritero.

-La poesía está en tu trabajo, tiene una riqueza de sentimientos y vocabulario que da gusto leer...

-Sí, creo que sí. Me lo han hecho notar cuando tendría la mitad de mi edad actual. A los 25 años, alguien dijo en una nota que había poesía en mis títeres. No me había planteado hacer poesía pero seguramente todo lo que uno ha mamado y leído influye en su trabajo. La verdad es que no me he propuesto hacer las cosas así, salen como uno las siente.

-¿Has tenido oportunidad de ver cómo quedaron tus obras en la puesta en escena de distintos grupos?

-Me contaron de un chico español que llevó una obra mía a un festival internacional. Después sé de puestas en muchos lados: Cuba, Colombia, México, en Brasil se hizo un espectáculo con obras de mi autoría. Como son pantomimas se pueden adaptar a cualquier tipo de público.

-Y la elección de la pantomima ¿de dónde viene?

-Siempre me gustó la pantomima, mi padre me llevaba a ver a los mimos cuando pasaban de gira por Salta. Era un

tema que le gustaba mucho a él, incluso tiene un poema dedicado a los mimos. Yo, trabajando primero con obras que llevaban parlamento, ya de golpe me entró el fanatismo por la pantomima, de haber visto titiriteros que hacían pantomima en la Argentina, como Héctor Di Mauro. Creo que he tratado de especializarme en eso. He hecho algunas cosas que han andado bastante bien no sólo aquí sino en Polonia, Suecia, Brasil, en sitios donde tienen otro idioma. Y las entendían bastante bien, por suerte, porque necesitan una precisión y mantener una atención muy especial del público. Si alguien se distrae un segundo y quiere retomar el espectáculo a veces ya no se capta. Es una faena muy difícil de trabajar.

-El año pasado ganaste el Primer Premio Internacional Barriga Verde de textos para teatro de títeres en el Festival de Galicia (España) con *El soñador*...

-Era el primer concurso, el premio consistía en 3.000 euros, la puesta en escena de la obra y la edición del libro bilingüe, gallego-castellano. Notablemente los libritos que escribo los hago en un mes, puedo estar seco mucho tiempo pero parece que voy cargando el cartucho y salen de golpe. Estando en España, entre función y función, escribí *El soñador* en el que hay pantomima pero también hay obras con parlamento. Me pidieron que mandara algo y gané el premio con lo cual me tomé un avión y me vine a Salta, a tomar vino y conversar con los amigos. Conforme he llegado aquí me he dado con que la mujer (en alusión a su esposa) había estado haciendo una sala que es La Buhardilla, con la que estoy colaborando. Hay muy pocas salas para títeres, ésta tiene capacidad para 90 personas, especial para el género, aunque también está dispuesta para hacer teatro. Se está pensando en algún momento en largar un festival internacional para que lleguen a Salta otras cosas.

-No te gusta la diferenciación entre títeres para niños y títeres para adultos. Sin embargo en Galicia tuviste que concursar en el rubro adultos...

-En realidad parece que el origen del títere ha sido para todo público y supongo que el fenómeno de la división nace cuando se abre una puerta grande para los títeres en las escuelas, en los colegios, entonces por una manera de ganarse la vida uno apunta más a los chicos. De todas maneras los chicos se cautivan inmediatamente con los títeres aunque no estén en un retablo, aunque uno esté sentado al frente del chico con un títere en la mano ya es suficiente para que se ponga loco. Pienso que los títeres son para los grandes también, se



pueden hacer muchas cosas: se ha hecho Shakespeare, Becket, se ha hecho ópera con títeres. No hay que preocuparse por eso, sí con que el espectáculo sea una cosa digna. En Galicia habían puesto categorías: títeres para niños y para adultos y lo mío encajaba más para adultos, supongo, pero de cualquier manera si lo ve un chico también queda contento.

TÍTERES SALTEÑOS

-¿Y cómo ves la actividad titiritero en tu provincia natal?

-Desde que he llegado debo haber visto cuatro grupos, no he visto todo, y siempre lo interesante es que se siga trabajando. Este es un oficio en el que a veces hay gente que por desconocimiento trata de hacer títeres hasta que se da cuenta que es una forma de vida y lo deja. Lo importante es que se sigan haciendo títeres, si alguien ha tomado ese camino que lo siga haciendo pero hasta el final de la vida. Eso es lo que necesitan los títeres. Yo estoy dispuesto a darles una mano a todos los titiriteros, humildemente por supuesto, dentro de lo que uno sabe; y si uno sabe algo es porque ha visto mucho, nada más, no es porque sea un erudito en el tema, sino porque está seguro de que pueden salir cosas lindas. Más ojos ven más que menos ojos...

-¿Cuáles son los valores que te gusta reflejar en tus obras?

-No sólo hago cosas mías, también de otros autores como Javier Villafaña o Quique Sánchez Vera, que me gustan mucho. Lo importante, a veces, es que sea titiritero. Se pueden adaptar muchas cosas: cualquier historia se ha hecho títere pero hay una forma de estar en escena en la que asoma la esencia del títere y eso me cautiva mucho: me cautiva el engaño, la mentira, el disfraz, las cosas que salen mal. Estas temáticas tienen algo, una tensión distinta, que a veces es tensión y a veces no, entonces hay un juego que al espectador lo pone también muy alerta. El trabajo del titiritero no es sólo mover los títeres, sino además trabajar debajo de un retablo con todas las cosas que tiene, trabajar arriba y trabajar con el público, con su respuesta. No llamarlo a participar sino saber sentir ese misterio de la reacción, aunque sea el silencio. Después de tantos años se siente y es muy satisfactorio.

-¿Te ocurrió sentir el silencio y ponerte nervioso pensando que no estuvieran entendiendo la obra?

-Hay silencios y silencios. Nosotros -con José García Bes- alguna vez fuimos a hacer títeres para los indios, por Tartagal, y después de la función creíamos que habíamos fracasado porque no se oía un aplauso, pero claro, los indios no acostumbran aplaudir. Aparte de esta anécdota, hay distintos silencios: unos muy especiales en que uno sabe donde está colocado el público -inclusive sin verlo-, se sabe quién está reaccionando de una manera, quién de otra, quién está adelante, quién atrás, sin verlos. Son muchos años de oficio.

-¿Importa la cantidad de gente que vaya a las funciones o lo que prima es mantener el oficio hasta el fin?

-He trabajado para mucha gente. En México, por ejemplo, los teatros son muy grandes, inmensos, inmensos y uno está ahí, con los «titeritos» tan chiquitos que se pregunta: «¿Pero qué hago aquí?». Por suerte una buena iluminación hace que un títere se vea desde muy lejos,

cosa que no parece, pero es verdad. El hecho de que no vaya gente es un poco triste porque he visto ahora -más o menos, no me meto mucho en ningún lado, soy más bien solitario, hasta de sólo estar en Salta soy solitario- que la gente trabaja mucho y a veces la respuesta es floja y entristece un poco porque hay mucho trabajo atrás, muchas ganas de dar, de mostrar. Nosotros trabajamos años con el mismo espectáculo, a veces podemos viajar y entrar a colegios, un día podemos estar con 6 chicos y otro día con 500, como si nada. Pero en el caso de los teatreros me conmueve mucho y los admiro porque igual van al frente y siguen trabajando.

-¿Se les puede echar la culpa por la indiferencia a las pantallas, sea el televisor, el cine, la computadora?

-No sé cómo es el tema pero, lo que hay de cierto, es que ver una cosa en vivo, sobre todo títeres, es un mundo distinto. Inclusive siento que el muñeco en televisión o en cine no es igual a un títere de carne y hueso o de palo y hueso, si se quiere. No sé si meterlo dentro de esta vorágine de *interneces*, sino más bien es una cosa muy clara y que tiene su temple para sobrevivir de otra manera.

LA TÉCNICA

- Siempre trabajaste con el títere de guante, ¿por qué te volcaste por esta técnica?

-En mi caso me permite trabajar con muchos muñecos y trasladarme más fácilmente. Me desplazo prácticamente con un maletín, ni siquiera llega a ser una maleta, con tres obras de títeres y a veces he llegado a viajar con tres espectáculos, sonido, teatro y una muda de ropa sin pagar exceso de equipaje. Además la técnica de guante es realmente cautivadora, el que puede hacer guante -hacerlo bien- queda prendado para siempre. Es otra forma de interpretar hasta los movimientos, hay como una especie de simbología extraña del gesto, porque como no tiene pies, por ejemplo, hay que desarrollar un montón de cosas aparte, para poder darle credibilidad al muñeco.

-¿Y qué opinás de las nuevas tendencias en el teatro de muñecos?

-Son fabulosas todas, porque permiten explorar. Todo lo que se pueda hacer en pos de los títeres es formidable, estupendo. Siempre que se lo haga bien, con buen criterio. En mi libro *La trampa* hay cosas que no son para que las haga yo: es para mucha más gente, para teatro negro, de sombras y otras técnicas de manipulación que no uso, ahí solamente doy una idea para que los demás la desarrollen. No estoy cerrado en el títere de guante.

-¿Cómo te sentís siendo solista?

-En la Argentina hay un fenómeno notable: hay muchos titiriteros solistas. Te vas a Brasil y tenés grupos de 12 ó 15 personas haciendo títeres. Trabajando en solitario tenés que ser una especie de diosa Shiva, tener mil brazos; usar los pies, los codos, todo para lograr sacar una cosa adelante. Es realmente una faena grande ser solista, a veces la gente no se da cuenta, cree que es un espectáculo pobre porque lo hace uno solo pero es como decir que Marcel Marceau es pobre porque trabaja solo.

-¿Cuáles son tus planes futuros?

-Estoy yendo a participar en dos festivales en Buenos Aires y uno en Córdoba. Después vuelvo a Salta y ya

veremos qué pasa, entre las colaboraciones con La Buhardilla y el montaje de otras cosas que tengo pensadas. Y las pienso mucho, trabajo muy despacio pero tengo ya algún trabajo adelantado para hacer y esperar a que me llame alguien para ir a algún lado.

-¿Regresarías a España?

-La vez pasada unos amigos de un teatro que cumplía 25 años me encargaron una nota para hacer una especie de anuario. Entonces decía, en el inicio, que los hombres nunca deben decir que no van a pasar por algún sitio o que nunca más van a volver. Porque a mí me pasó en España, en una ciudad que pensaba no iba a volver más, y después de 7 años he estado yendo periódicamente a trabajar ahí. Tenemos el mundo abierto para andar y mostrar las cosas. Ahora no ha salido nada, no hay apuro tampoco...

-¿A los 53 años tus tiempos son diferentes?

-Creo que todo va sin prisa pero sin pausa, es una forma de vida. Nunca me he detenido a hacer una casa, he viajado tanto que tengo todas las casas del mundo, los lugares más hermosos del mundo, no tengo por qué elegir un lugar bonito porque en cualquier momento estoy en un lugar bonito. Entonces no lo tengo al tiempo todavía, ya más adelante seguramente me va a llegar la época de que me quede quieto y podré programarme de otra manera, pero mientras salgan funciones uno va trabajando a donde vaya.

-¿Sos feliz?


-¡Tanta felicidad me han dado los títeres, gracias a Dios! No sé qué más les puedo pedir porque soy muy agradecido de ellos, realmente me han hecho una vida feliz. Sin darme cuenta ya estoy, a esta edad, con una vida feliz, así que ya es demasiado. Ahora supongo que habrá que tratar de transmitir el oficio, poco a poco, a la gente que quiera llegarse, porque uno sería muy ingrato de llevarse a la tumba todos estos secretos que me han hecho tanto bien.

-¿Qué hiciste con los muñecos de tus obras?, ¿les diste de baja?, ¿no pensaste en hacer una especie de museo?

-Los tengo ahí guardados, nunca les doy de baja del todo. Estoy lleno de maletitas con títeres. Cada vez que vengo de viaje tengo que saludarlos, abrir la valija y mirarlos y mimarlos un poco, pero no les doy de baja porque sería como darme de baja a mí mismo. Ellos son una parte seria de uno. Cuando algún chico te insulta un títere es como si te insultara a vos. Me contaban que hay un reglamento entre los galleros -los que hacen riñas de gallos- en el que no se permite insultar al gallo porque el dueño se siente insultado. Es una cosa rara la que pasa con los títeres, también.

-¿Y te insultaron un títere alguna vez?

-Unos chicos por ahí pero no ha sido nada, son cosas que pasan en todos los espectáculos. Es que se enojan mucho a veces con los títeres. Una vez estaba dando una función de títeres en un asilo y sale el diablo y dice: «¡Cállense todos!» y se siente del fondo una voz bronca que dice: «¡No me callo un carajo!» y he seguido la función como he podido. Cuando terminé se me acercó un señor alto, blanco, grandote, un anciano, y me dijo: «Yo no le tengo miedo ni al diablo, yo tengo sangre correntina». Parece que hay que tener cuidado si uno va por esa zona...



Festival de Teatro para Niños y Jóvenes

Nueva edición de una muestra internacional

ROBERTO VEGA/ desde Córdoba

La apertura se realizó frente a la fachada del teatro San Martín y estuvo a cargo del grupo Egos. Destrezas, zancos y malabares aportaron la vitalidad necesaria para dar inicio a esta muestra internacional. El Festival presentó sus espectáculos en el teatro San Martín (salas: Mayol, Luis de Tejada y Grisolia); en el teatro Real (salas: Carlos Giménez y Azucena Carmona), en el Instituto Suizo de Cultura y en Documenta/Escénicas.

Hubo, además, distintas subseces y un área de extensión llevó espectáculos a espacios alternativos, cárceles, hospitales, plazas y parques.

En la programación internacional se presentaron elencos de:

- Rusia, con la adaptación de **Othello** de W. Shakespeare, realizada por la compañía Teatro de Juventud de San Petersburgo, recomendada a partir de 13 años.

- Suecia, con **El susurro del viento** por el grupo Masthuggs Teatern. Tres actores y tres valijas en escena: tres fábulas de Esopo preguntan qué es el poder real.

- Italia, con **Gallinas**, por el Asamblea Teatro con dramaturgia y dirección de Gianni Bissaca. La pieza está inspirada en **El patito feo**.

- Canadá, con **El ogrito** de Suzanne Lebeau, por el grupo Le Carrousel, con dirección de Gervais Gandreault. Con muy buenos recursos escenográficos y armonía entre dramaturgia y dirección Suzanne Lebeau propone, desde un contenido no habitual en el teatro para niños, explorar en nuestro interior sobre las fuerzas del bien y del mal en una permanente lucha sobre los mandatos impuestos.

- México, con **La candona o Cuando las estrellas caen**, en una coproducción de Teatro Di Piazza O D'occasione (Italia) y Promotora de Cultura para Niños. La utilización de recursos de multimedia se convierten en los protagonistas del espectáculo. Extremadamente didáctico y casi sin situaciones sostenidas por algún conflicto, es un ejemplo de artes escénicas no teatrales.

- Venezuela, con **Mr. Flint**, por el grupo Teatro Bengala, es un espectáculo resuelto con títeres y marionetas, con autoría, dirección y actuación de Roblan Piñero.

- Bolivia, con **El cambiazzo**, por el grupo Uma Jalsu («Manantial de agua» en lengua aymará). Con dirección de Sergio Ríos, este grupo oriundo de La Paz –que viajó 2.500 km. por vía terrestre (dos días y medio)–, presentó una historia sobre el poder, la corrupción, y las convicciones con las que nos vestimos todos los días.

España, presentó cuatro grupos:

Jocoserías –del grupo Micomicón– basa sus historias en distintos conflictos que escenifican seis cómicos que proceden de diferentes épocas.

Pin Pon, en **Hay amores que matan**, utiliza técnicas de clown y centra su argumento en los conflictos que genera la incomunicación en la búsqueda de convivencia.

Ultramarinos de Lucas con **Mira Mira**. Destinado a niños de 1 a 5 años, es un espectáculo visual, acentuado en los colores, las formas y el ritmo. El no contar ninguna historia y la comunicación *mecánica*, no espontánea entre los dos personajes, conspira en la atención y comprensión del público.

Organizado por la agencia Córdoba Cultura (área de teatro), se llevó a cabo en la ciudad de Córdoba –entre el 6 y el 11 de octubre– el Segundo Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes. Experiencias nacionales y extranjeras conformaron una sólida programación.



Escena de «El susurro del viento» (Suecia)

Vaivén Producciones con **Sin vergüenzas**, en un espectáculo recomendado a partir de los 14 años, logra con humor y profundidad abordar el tema del sexo. Mostrando que se puede ser pedagógico sin ser moralista, seis jóvenes, tres actrices y tres actores, lanzan interrogantes y reflexionan en situaciones representadas con frescura. Son de San Sebastián (País Vasco) según nos expresa Ana Pimenta, su directora de producción, y también nos comenta que es habitual que en España se realicen coloquios posteriores con el público. Es un espectáculo que merecerían verlo nuestros adolescentes y jóvenes.

En la programación Nacional se presentaron de la provincia de Córdoba:

Orion Teatro con **Amigos... lo que se dice amigos** con autoría y dirección de Héctor Presa. Desde distintas propuestas de juegos, utilizando adecuadamente la transfiguración de objetos se cuentan las peripecias de tres amigos inseparables.

Los Tringuitas con **La zapatanga** presentan un espectáculo cuyo soporte principal son canciones. La autoría y actuación es de Cecilia Raspo y Marcos K. Gowda.

Banda Caminantes con **Manga de payasos en una de piratas**. Trama que divierte y entretiene. Dirigió Artemia Barrionuevo.

Tañe Tein con **Lita y Lata andan a pata**, Bati Diebel es la autora y directora. Dos payasos, en un juego permanente, donde componen con eficacia distintos personajes.

Comedia Infantil Juvenil con **Hola panza** de Héctor Presa y Dora Serman fue dirigida por Marina Abufalia, también responsable de la fiesta de apertura.

Comedia Mediterránea con **Macbeth** de W. Shakespeare. Recomendada a partir de 13 años fue dirigida por Omar Viale.

De la Ciudad de Buenos Aires:

La Galera Encantada con **Los abuelos no mienten**, con dramaturgia y dirección de Héctor Presa. La producción mantiene la habitual calidad de este grupo creado en 1978



Escena de «Los abuelos no mienten» (Argentina)



Escena de «Hay amores que matan» (España)

y dedicado a la investigación y desarrollo de espectáculos para niños y jóvenes.

Buenos Aires Grupo de Teatro con **Juan Calle** de María Inés Falconi, dirigida por Carlos Urquiza. Con muy buena resolución escénica, la historia muestra cómo se genera la dependencia, en un enfoque adecuado para ser disfrutado y comprendido a partir de los seis años.

Basándose en algunos espectáculos presentados en el Festival, María Inés Falconi responde a la pregunta: ¿La puesta en escena puede reemplazar a la dramaturgia?

- Parecería existir, en algunos casos, una confusión entre el contenido y la forma, creyendo que la imagen, el movimiento o los recursos técnicos son elementos suficientes para sostener por sí solos el interés del espectador –los niños y jóvenes–, prescindiendo del soporte de la estructura dramática. Tanto en el caso de espectáculos para niños muy pequeños –en los que se presume una dificultad para la comprensión de una historia–, como en la de espectáculos para adolescentes –donde se presupone que sólo el criterio estético de la puesta en escena es suficiente para que esos espectáculos estén dirigidos a ellos– pudimos encontrarnos con esta carencia. El resultado pareciera ser el mismo en ambos casos: el interés del espectador decae y el espectáculo no deja lugar para la emoción ni para la

reflexión posterior, sino simplemente un vacío de insatisfacción. Cabe señalar que estamos hablando de espectáculos de una cuidada y muy lograda calidad estética».

ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS

Los talleres, seminarios y mesas de debate y reflexión coorganizados con el Instituto Nacional de Teatro fueron:

a) Talleres - Seminarios:

«El actor como instrumento e instrumentista» (Buenos Aires). Coordinación: Mecha Fernández y Rony Keselman.

«Escenas para Chicos» (Buenos Aires). Coordinación: Nora Lía Sormani.

«Títeres y actores. Sociedad de hecho en el teatro para niños» (Córdoba). Coordinación: Mónica Nazar.

«Realización de vestuario para teatro infantil» (Córdoba). Coordinación: Alejandro Babiazuk.

«El teatro en acción» (Buenos Aires). Coordinación: María Inés Falconi y Carlos Urquiza.

«Tratamiento de material no ficcional, una experiencia con niños» (Alemania). Coordinación: Lili Tetznen.

«El teatro en la educación formal y no formal» (Buenos Aires). Coordinación: Roberto Vega.

b) Mesas de debate y reflexión:

«Texto dramático y texto espectacular en el teatro infantil».

«El discurso visual en la representación teatral».
«La relación director-actor en el teatro infantil».
«Modos de producción según el contexto social».

ADHESIONES

En adhesión a la programación del Festival, la Comedia Cordobesa presentó **Las de Barranco** de Gregorio de Laferrère, con la dirección general de Carlos Marle.

En su propia sala y en una función para elencos y prensa el grupo Cirulaxia Contra Ataca Teatro presentó **Desastres**, un muy logrado juego de *clown*, con excelentes composiciones, que fue disfrutado por el público asistente.

En los Centros de Tratamientos a Menores (CETRAM) se presentó el grupo Primero las Damas con su espectáculo **Cuerpo docente**, creación colectiva que trata la realidad del contexto escolar con ironía y humor. Tanto en su versión teatral como en la edición del libro publicado por Comunicarte, lleva el subtítulo de **Ironía cruel en cinco cuadros, epílogo y evaluación**.

Realizar un Festival Internacional, con muchas y distintas actividades, en espacios y horarios simultáneos, es un gran desafío. Los organizadores mostraron que tienen una valiosa experiencia que les permitió gratificarse por los logros.

INSTALAR UN ESPACIO PROPIO

MARCELO PADELIN / desde Córdoba

Lo remarcó como "impostergable" esto de instalar un espacio propio para las manifestaciones teatrales para niños y jóvenes adolescentes. "Los hacedores del teatro de Córdoba vienen apostando fuertemente a producciones infantiles en los últimos años. Están motivados y defienden el rubro con fuertes fundamentos, con los cuales coincido plenamente", enfatizó el actual responsable del Área Teatro de la Agencia Córdoba Cultura, Raúl Sansica, además director del 2º Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes.

Para Sansica, el Festival Infantil tiene un sentido significativo que, seguramente irá creciendo con el paso del tiempo: fomentar la especialización de quienes se dedican a la actividad. "Motivarlos con la propuesta - dice - que incluye aspectos formativos a través de cursos, talleres de perfeccionamiento y seminarios de reflexión, además del aporte que plasma el intercambio de estéticas y contenidos de creadores de todo el mundo".

Además de intentar generar un hábito de concurrencia a los Teatros, formando nuevos públicos para la cultura en general con una propuesta que apunta a estimular un tipo de atención diferente al que ofrecen los medios masivos de comunicación, este festival permite brindar un espacio de contención y reflexión para los adolescentes -que como todos sabemos- se encuentran en una etapa de la vida en donde prevalecen los sentimientos de exclusión y la falta de inserción.

PROYECCIONES

Esta edición se extendió -además de algunas ciudades del interior de Córdoba- hacia otras provincias como Catamarca, La Rioja y Río Negro donde un par de compañías internacionales pudieron llevar sus espectáculos en el marco de una gira organizada por los productores del Festival.

"En poco tiempo hemos logrado posicionar esta fiesta, logrando con sus dos ediciones consecutivas una proyección bianual que rotará con el Festival para adultos. Además, fruto del intercambio internacional, empiezan a surgir algunos proyectos de producción, lo que redundará en beneficio de los actores y direc-

tores de Córdoba", puntualizó Raúl Sansica seguro de ser este un importante paso para lo que resta de su gestión.

Tanto el Festival Internacional para Niños y Adolescentes como el Festival Internacional del MERCOSUR se encuentran dentro de un plan de actividades más generales que incluyen: Corredores Nacionales de gira para los grupos de teatro independiente, cooperación internacional, apoyo a las producciones (con trayectoria y para jóvenes), post-producciones, apoyo a salas independientes, investigación y capacitación.

LO SOCIAL

Es interesante destacar la fuerte impronta que logró el Festival en espacios no teatrales como los hospitales infantiles y los correccionales de menores.

Una experiencia dura pero a su vez gratificante que golpea y transforma el corazón.

"Para estos ámbitos estamos elaborando un proyecto a largo plazo que permita la construcción de un lugar para todos", subrayó Sansica.



Desde Rusia, Otelo para todos

GABRIELA HALAC / desde Córdoba

La versión para adolescentes de **Otelo** de William Shakespeare —de dos horas treinta de duración— que la compañía Teatro de Juventud de San Petersburgo trajo al segundo Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes, realizado en Córdoba, se convirtió en una de las propuestas más inquietantes de la muestra.

Los 29 integrantes del grupo no hablaban español, ni inglés, y se manejaban a través de Igor, un cubano/ruso quien además fue el traductor de la entrevista realizada por *Picadero* al director artístico Semyon Spivak.

LA ESCUELA DE SAN PETERSBURGO

El teatro ruso nos seduce desde el imaginario que tenemos de él, la fuerte tradición teatral, la trayectoria de las escuelas, la impronta ligada al teatro clásico, la rigurosidad del trabajo actoral, la figura de Stanislavsky, etcétera. ¿Todos los que vienen de Rusia tienen esa herencia?, pregunto. «En general nosotros entrenamos en un teatro ruso psicológico —dice Spivak—, nuestra dirección es entre clásica y *avant gardy*, producimos desde este lugar. Todos los actores han terminado su formación en el Instituto estatal de San Petersburgo, entonces en ciudades como Moscú o San Petersburgo es imposible trabajar en teatro sin haber realizado una carrera formativa».

Me empiezo a dar cuenta de que la traducción no funciona del todo, o que Spivak no piensa contestar a mis preguntas, o que lo que le pregunto, para él no tiene tanto sentido como para mí. Yo pregunto y él pregunta sobre mi pregunta (tengo horas de ruso en mi casete). De todos modos la distancia que nos separa, el abismo territorial hace que todo lo que el director de la compañía rusa pueda decirme será nuevo para mí.

La compañía que dirige Spivak se formó en 1980, por lo que la transición de un régimen político tuvo que tener alguna resonancia. El teatro allí se apoya fuertemente en la estructura del estado y me interesaría saber qué resonancias tuvo en el teatro la llegada del nuevo orden político. «En la época de los cambios —dice Spivak—, cuando se modifica todo —los valores inclusive— estamos orientados para conservar lo que tuvimos. Los valores humanos son fundamentales para nosotros y nos proponemos seguirlos. Siempre tendrán valor la familia, palabras como 'honor', 'los niños', 'Dios', 'la muerte', entonces quisiéramos conservar esto».

Precisamente el teatro ruso es teatro de repertorio, es decir que tiene un elenco fijo, quienes tienen salario dotado por el estado. El resultado es un ensamble, un conjunto, esto es lo típico. Cuando comenzaron los cambios políticos el teatro perdió mucha de la atención que anteriormente tenía del gobierno, por eso muchos teatros desaparecieron y en su lugar aparecieron grupos de actores. «Antes teníamos electrodomésticos malos, pero nuestro teatro era perfecto. Ahora podemos comprar máquinas buenas pero el teatro está atrasado», dice el director.

¿OTELO PARA JÓVENES?

La pregunta ineludible para el director de la compañía de Teatro de Juventud de San Petersburgo es por qué **Otelo** hoy para jóvenes y cómo llevar este clásico a escena para este público. Si bien en el catálogo la obra está anunciada «a partir de los 13 años», Spivak se muestra reticente a segmentar el público: «Estamos haciendo un teatro para todos. No podemos imaginar un teatro especializado para sectores profesionales, por ejemplo para los de correo, o los de agricultura, etcétera. Nos proponemos hacer un teatro para todos». Sus palabras son coherentes con el espectáculo, que no subestima el público joven ni propone estrategias particulares para que la obra se haga más liviana.

La puesta de **Otelo** tuvo características particulares. Por un lado la traducción al castellano tuvo muchos inconvenientes y entorpeció la recepción de la obra. En la pantalla que estaba dispuesta en el foro, se proyectaba el texto. La traducción estaba realizada sobre un texto original, con didascalias y todo, con la diferencia que lo que ocurría en la escena y lo que se proyectaba en texto casi nunca eran correlativos. Entonces mientras hablaba Desdémona, se podía leer un texto de Otelo de dos escenas anteriores o posteriores. Al preguntar a la gente de la organización sobre lo ocurrido, resultó que quien hacía transcurrir el texto, estaba en un cuarto alejado del escenario, entonces le resultaba complicado saber por dónde estaba desarrollándose la obra. Este *defasaje* molestó mucho al público, que se refugió en las buenas actuaciones de estos actores formados en una tradición clásica. Sobre este tema Semyon Spivak dice: «En relación a la adaptación hubo un problema de traducción: Shakespeare es inglés, luego se lo tradujo al ruso y más tarde al castellano. Esto produce muchos problemas. Según nuestra comprensión de Shakespeare lo que estamos

representando es fiel al autor. El director del gran teatro dramático de San Petersburgo, siempre dice que hay que seguir no el texto sino su sentido y su alma. Y en este caso aparece la libertad y el sentimiento de esta obra».

Una particularidad de la puesta radica en cierta desactivación de la tragedia. En esta versión no se exaltan las virtudes del héroe, y Otelo aparece más grotesco, produciendo un corrimiento del código de la tragedia. Otra característica importante que genera el mismo efecto es la presencia de personajes que no participan originalmente de la escena. En escenas de intimidad como cuando Otelo asesina a Desdémona, está presente Yago.

Pero el sentido de la tragedia para Spivak se corre de la concepción clásica y se deposita en un lugar más psicológico. En toda la obra, Otelo está secundado por tres personajes que remiten a sus malos pensamientos, a aquello que lo perturba y que el director define como sus demonios: «Para poner afuera lo que pasa dentro de Otelo, se me ocurrió personificar a los demonios que persiguen al personaje. Como entendemos que en cada uno viven demonios, y que en un punto tienen la libertad de matarte, entonces el territorio de lucha entre el dios y el diablo es un dominio en nuestra alma. El teatro moderno es el teatro de movimientos, de una acción, y la acción es como un signo de las imágenes, más evidentes. Para nosotros es natural que Otelo se componga no sólo de sí mismo sino también de otras personas, en este caso son cuatro y resulta imposible matar a esos demonios sin matarse a sí mismo. Allí radica el sentido de nuestra tragedia. (...) Es una tragedia en un sentido moderno. Lo principal en una tragedia es cuando a una persona de bien se le despiertan los demonios y termina matando a un semejante. Él sobrevive a esta muerte y comienza a degradarse. Eso es trágico».

Semyon Spivak

UNA HISTORIA QUE RECIÉN COMIENZA

Con el Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes se reanudó la polémica sobre los modos de desarrollo, desde la dramaturgia a la posproducción de las obras, pero en realidad, hace tiempo que el sector anda en busca del camino de migas de pan que lo saque del bosque.

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

El teatro de Córdoba instala periódicamente polémicas; se habla del teatro oficial, de los grupos independientes; de la Coordinadora, de la red de salas; de los subsidios, los festivales; los concursos, la gestión cultural y la supervivencia. Desde hace un tiempo el teatro para público infantil, extensivo al preadolescente, pugna por el reconocimiento en los debates: es decir, intenta hacerse visible en toda su especificidad, sin dejar de reconocerse parte del movimiento teatral independiente.

Cada vez que hay un festival, las aguas de la polémica se agitan. El teatro para chicos ocupa un espacio en las carteleras, aunque no siempre se presta atención a las cuestiones que lo separan de la industria del entretenimiento. Teatro de domingo a la tarde, sostenido por un público que va a las salas en fecha pico: vacaciones de invierno, Día del Niño y que depende del hábito de los adultos que dedican su tiempo a los chicos y eligen una obra de teatro, dejando de lado la nutrida oferta de productos «para la familia»: el cine, el video, los parques y otras actividades relacionadas con la recreación más que con la expresión artística.

Los grupos de Córdoba se multiplican en las fechas clave y viven con zozobra el resto del año. Paralelamente a la posibilidad remota de permanecer en una sala, desarrollan la actividad en el circuito de las escuelas, espacio donde venden funciones. Allí las dificultades pasan por las exigencias de algunos directivos y docentes que creen que toda expresión debe llevar agua a la currícula escolar. El carácter instrumental de la práctica en las escuelas mata el genio creativo de quienes realizan y producen sus propias obras o buscan títulos interesantes; ambas, tareas complicadas.

Para Laura Gallo del grupo Ulularia - Señores Niños al Teatro (1) al entrar a la escuela con las obras, el teatro queda ligado a la educación porque se contribuye a la formación de futuros espectadores, pero no hay una política que relacione cultura y educación. «Debiera existir

una política conjunta; la mayoría de los niños están excluidos del arte teatral, sobre todo, los alumnos de escuelas públicas y marginales. Desde el área de Cultura se producen algunos hechos aislados, pero el Ministerio de Educación está ausente», comenta y recuerda que los lineamientos curriculares de la última reforma educativa se reducen a unos pocos objetivos sin acciones concretas. «El esfuerzo es de los independientes», dice.

Así las cosas, si la escuela no ocupa el rol de mediadora de cultura, poco se puede esperar de la familia que rara vez lleva a sus niños a la sala.

Para Julieta Daga (Tañe Tein - Señores Niños) es la continuidad lo que hace a la convocatoria. «Las salas de la Provincia y la Municipalidad no están abiertas para todos. Al no haber infraestructura adecuada, tenemos que llevar la técnica, el sonido, la iluminación. La obra no se luce en esas condiciones. Por otra parte, las salas independientes quedan en zonas alejadas y la convocatoria barrial alcanza para dos funciones. Después el público se agota», explica. Julieta considera que el teatro infantil es más alternativo que el destinado a los adultos. «Muchos quedan en el camino. Yo invento mi propio espectáculo Me gustaría hacer dos espectáculos por año, pero es imposible; invertimos nuestra creatividad en conseguir recursos. Nos ocupamos del vestuario, de la escenografía, de la estrategia para captar público, de la imagen del espectáculo, y... después... a actuar», describe, y reproduce la tarea de Lita y Lata, las payasas de la obra que interpreta.

¿DÓNDE ESTÁN LAS OBRAS?

Si de talón de Aquiles se trata, la falta de obras de teatro para chicos es el otro problema a afrontar. Muchos grupos asumen la dramaturgia y tratan de capacitarse. La tarea docente con que complementan la actividad artística permite asumir temáticas y captar inquietudes. Laura Gallo considera un error trabajar contenidos curriculares, aunque *eso vende*. «El impulso creativo tiene que surgir de uno y

coincidir con lo que al niño le gusta. Tratamos de hacer teatro desde el niño», señala. La conexión entre actor y niño-espectador es una de las especificidades sobre las que todavía falta trabajar.

Marina Abulafia (2) se considera «puestista», más que directora; tampoco le gusta escribir. La directora del grupo Egos valora las creaciones colectivas pero considera que «les falta. (...) Recién ahora se están abriendo posibilidades de dramaturgia», comenta. Para ella, encontrar una obra como **Chau señor Miedo**, de María Inés Falconi, fue una aguja en un pajar.

Abulafia señala que todo es cuestión de tiempo. «Hace apenas 25 años que dejó de considerarse al niño como un adulto pequeño», y se remonta a los genes del teatro infantil en Córdoba; concretamente, a la realidad que señala a la Escuela Provincial Roberto Arlt como el semillero de actores con esa orientación. «La Roberto fue creada por la misma gente que cerró el Seminario de Teatro en 1984. Se reabrió en la Escuela Alberdi con dinámica de profesorado y una impronta fuertemente pedagógica. Creo que la visión de Beatriz Aranda de Urañona nos transmitió esta inclinación. No sé por qué los egresados de la Roberto eligen el teatro infantil. ¿Será porque creemos que estamos más cerca de la escuela (en observaciones y práctica)? De todos modos, hay escuelas que están cerradas para el teatro. Todavía existe una estructura que considera que tenemos ideas raras».

Raúl Sansica, coordinador del área de teatro independiente de la Agencia Córdoba Cultura, piensa que el espacio se ha fortalecido, por eso se impulsó el Festival de Teatro Infantil, aunque reconoce que hay que instalar el tema. Frente a las demandas del sector, propone reciprocidad. «Cada grupo piensa en un Festival distinto; algunos grupos se negaron a concursar. Falta diálogo», comenta. Desde su lugar en la Agencia sugiere el modelo de cogestión y considera un paso adelante el sistema de contrataciones directas de los grupos para giras por la provincia y los corredores hacia países limítrofes, modalidad que está en proceso de prueba.

Por su lado, algunos grupos han decidido no golpear más puertas; no competir entre sí y hacer valer su experiencia.

(1) Señores Niños al Teatro es un colectivo teatral que funciona desde 2000, con programaciones en la sala de La Chacarita y en la sala Luis de Tejada (del Libertador). Ya han realizado dos festivales y organizan cursos de perfeccionamiento. Son La Chacarita Teatro, Ulularia Teatro, Tañe Tein, Tres Tigres Teatro, La Jauja Teatro, Grupo Piedra Papel Tijera, e Impresantables Grupo.

(2) Abulafia es docente de la Escuela Roberto Arlt y de la Maternal del Parque. Dirige el grupo Egos, uno de los más prolíficos en salas y escuelas. Este año logró mantener cuatro obras en salas y en el circuito escolar. La directora interpreta un concepto de teatro que ha tomado como referente a Héctor Presa. Los otros dos grupos asistidos por Presa son Orion (**Amigos, lo que se dice amigos**) y Ring-Raje (**Vezinas, un musical en la vereda**).

Escena de «Lita y Lana andan a pa...

«¿SE PUEDE, SE DEBE IR HACIA LOS NIÑOS

CON SITUACIONES VERDADERAS, FUERTES,
QUE ELLOS TAL VEZ NO CONOCEN?»

SUZANNE LEBEAU

En 1988 la canadiense Suzanne Lebeau llegó por primera vez a la Argentina con su compañía Le Carrousel. En Córdoba primero, y luego en Buenos Aires, dio a conocer **Una luna entre dos casas**, y con ese trabajo dejó muy en claro cómo era su relación con el público infantil. Desde entonces pasaron algunos años. Suzanne regresó a Buenos Aires en 2003 para participar de un encuentro de teatro infantil y en 2004 integró la programación del festival cordobés con **El ogrito**, una de sus últimas creaciones. De fuerte formación en Canadá y en Europa y con una vasta trayectoria sobre el escenario, esta apasionada mujer resulta ser una de las más polémicas creadoras del teatro para niños contemporáneo.

Se transcriben a continuación sólo unos pocos fragmentos de una muy extensa entrevista, realizada en Francia por Joel Jouanneau –con traducción de Cecilia Iris Fasola–, y que forma parte de la publicación **Itinerario de autor** edición del Centro Nacional de Espectáculos - La Chartreuse.

–El tuyo es un itinerario singular que se convirtió en una referencia para muchos, ya que son raros los que tienen 25 años de experiencia en la escritura para niños. Si partiera de la idea estoica de que amar su destino es escribirlo, entonces algo ha precedido a la escritura ¿Adónde vas a buscar la tinta con la que escribes? ¿Podrías darnos algunas claves biográficas para comprender lo que te lleva a escribir, y a escribir «eso»?

–Tuve la suerte de crecer bajo la mirada de una madre que ha hecho de mí un ser curioso y de un padre que ha hecho de mí una mujer libre. Ellos me abrieron a la necesidad de comprender, al deseo y la determinación de ir, más allá de la primera impresión, al corazón de las emociones que uno se calla... como ésas de la infancia. Te voy a dar el ejemplo de **Pequeña niña en la oscuridad**, un texto sobre el incesto que escribí a partir de un hecho real que me conmocionó. Me llevó un año escribirlo y otro terminarlo, y siempre me pregunté por qué estaba tan obsesionada por esa situación sórdida. De hecho, tenía necesidad de entender por qué y cómo una cosa tan horrible e inexplicable como el incesto puede suceder. Yo procedo con esa misma dinámica para comprender la infancia y sus emociones. Sé que tuve una infancia privilegiada; era la segunda de una familia con seis niños, la mayor de las mujeres, con las responsabilidades que ello implica en un medio económico relativamente modesto. Pero nuestros padres soñaban con lo mejor para nosotros, y lo mejor, como por milagro, se les volvía accesible.

–¿Lo mejor?

–No éramos ricos, pero tomábamos cursos de piano, lecciones de ballet, teníamos cantidad de libros, una casa en la que cada niño tenía su habitación. Vivíamos en una casa con un gran terreno con cerezas salvajes, ciruelos y un arroyo... Tenía un tío que, cada invierno, nos hacía una pista de hielo para patinar detrás de la casa. Estábamos adentro y afuera. Ahora, con el tiempo, me doy cuenta de que mis padres diciéndome: «Haz lo que quieras, pero hazlo bien», me dieron lo más hermoso, que es aprender a vivir sin tener miedo.

–¿Tienes libros clave que te han marcado o que te han acercado al teatro?

–No. De hecho, no conocía el teatro. Había muy poco en Quebec. Las compañías venían generalmente del exterior y antes de la adolescencia no recuerdo haberme preguntado qué era el teatro. De niña, he visto películas infantiles, estadounidenses probablemente, que no me dejaron muchos recuerdos; también ballet clásico y algunos conciertos... En cambio, recuerdo muy bien las nochecitas de verano en el patio, cuando mi madre nos contaba historias. Recuerdo también las visitas a la escuela de los misioneros en África o en Asia, que venían a hablarnos de su vida y de su trabajo. Todo eso me parecía de un exotismo fascinante. Su presencia era como puertas abiertas al mundo, a mundos tan diferentes... Encontramos eso en el teatro, ¿no? Como un choque de emociones desconocidas.

He leído mucho, pero ningún libro me ha hablado de teatro. Yo era una lectora voraz y los libros nutrieron mi infancia y mi imaginario. Tenía un permiso especial para ir a la biblioteca cada vez que terminaba uno. Leía cuentos tradicionales, los cuentos de Andersen, de Daudet, las colecciones de literatura infantil, los Trilby, Suzette... Nada de Quebec, porque en esa época no había literatura quebequense para niños.

–¿Eras una contadora de historias?

–No. Era una lectora y una solitaria. Pero antes de ser una lectora comprometida, jugué muchísimo, disputé muchísimo –otra manera de jugar– con mis hermanas y hermanos. Nosotros habíamos transformado un eslogan de esa época: «Una familia que reza, es una familia unida» en «Una familia que grita, es una familia unida».

–Mirando tu álbum de fotografías, lo que me sorprende de tu adolescencia es ver que eras actriz.

–Fue precisamente en la adolescencia que descubrí el teatro por medio de libros y de espectáculos que comenzaban a multiplicarse en Montreal. Yo nací al final de una época muy conservadora a la que se llamó la Gran Oscuridad, la era duplessista, que tomó su nombre del entonces Primer Ministro de Quebec, Maurice Duplessis. Después de su muerte, el Quebec de los años sesenta conoció una conmoción tal que a esa época se la llamó la Revolución Tranquila. Yo estaba en el colegio Regina Assumpta y aprendía piano desde hacía años sin haber jamás logrado el placer de hacerlo. Debía haber tenido unos 19 años cuando el colegio comenzó a ofrecer talleres de teatro. Para mí, fue la ocasión soñada para dejar el piano. Comencé con dos textos de Ionesco, **La cantante calva** y **La lección**. Mi amor por el teatro se debe seguramente a mi encuentro con Ionesco, uno de los autores que amo aún hoy por ese compromiso social al que él da vida a través de metáforas fuertes y directas. Decidí entonces dejar Regina Assumpta e ir al colegio Sainte-Marie, reconocido por su sección dramática. Fue allí donde terminé mi curso clásico y le tomé el gusto al teatro. Hice tres años de escuela de teatro e interpreté los clásicos, los griegos, Racine y Molière, Hugo, Musset, el repertorio contemporáneo. Y luego comencé a trabajar como actriz. Trabajaba hacía un año en diferentes compañías cuando firmé un contrato de verano

con La Roulotte de Longueuil, que llevaba un espectáculo para niños de parque en parque, en julio y agosto.

—¿Ese fue tu primer contacto con los niños?

—Sí, la relación con el público infantil fue determinante. Yo trabajaba en un espectáculo de *commedia dell'arte* que adquiría un matiz diferente cada día y estaba fascinada de ver el espectáculo renovarse por sí mismo de manera tan visible como imprevisible. El público, muy activo, nos obligaba a una concentración que hacía surgir interrogantes que quedaban muy seguidos sin respuestas. ¿Por qué tal escena era tan particularmente apreciada? ¿Por qué, en cambio, perdíamos al público en momentos dados del espectáculo? Me gustaba tanto la relación con el público como los interrogantes que ésta abría.

Comencé a ir a hablar con los niños después de cada representación. Una pregunta que anidó en mí durante todo el verano ha sido seguramente la que determinó que fuera más tarde a estudiar el movimiento de París: el Pierrot del espectáculo era mudo y los niños se dirigían automáticamente hacia él al final de la representación, como si hubieran querido descubrir el misterio del personaje; como si trataran de establecer un nexo entre el personaje y el actor... porque ellos tenían todavía dudas sobre la causa de su silencio. Por mi lado, yo trataba de entender qué es lo que los había seducido de esa manera y sentía que, si bien los más grandes sabían que el actor no era mudo, los pequeños conservaban la duda todavía por un buen rato.

Deduje de mis observaciones que, para llegar a un público de niños, hacía falta un lenguaje escénico diferente, un lenguaje creado por los cuerpos, pero que no me hubiera animado entonces a llamar «lenguaje corporal». Hoy, diría más bien «lenguaje metafórico» que permite decir cosas verdaderas, fuertes, dejando un gran margen de libertad para la aprehensión y la comprensión personales.

—¿No pensabas en la escritura?

—Para nada. Quería actuar, descubrir todos los registros posibles del cuerpo, de la mente, del espíritu, de la presencia y del juego de un actor. (...) Volví a Montreal en 1973 (luego de estudios de perfeccionamiento en Europa) y busqué una compañía con la que trabajar. Envié mi curriculum vitae, me presenté en convocatorias o audiciones y fui contratada por el Theatre Soleil para una gira de dos espectáculos por las escuelas.

—¿No pasabas las entrevistas con la perspectiva de interpretar Chéjov o Molière, sino más bien para interpretar teatro para niños?

—Por supuesto. Yo tenía en la mira las compañías para niños. Con el Theatre Soleil conocí el teatro de participación: hicimos entre diez y doce representaciones por semana durante seis meses ¡No nos faltaba con qué experimentar! Era exactamente lo que yo quería. Y es allí que encontré a Gervais Gaudreault, quien se convirtió en mi cómplice, en mi compañero de los últimos veinticinco años. ¡Llevábamos una vida de galeotes! ¡Levantados a las cinco y media de la mañana, viajábamos una hora y nos pagaban menos que nada! En *El bosque maravilloso*—el título es bastante evocador— tenía dos papeles. El primero era un personaje de bruja que hechizaba a dos niños que habían desobedecido a sus padres y que se habían perdido en el bosque. Durante más de la mitad del espectáculo, estaba detrás de la escenografía y no intervenía sino con un micrófono. El segundo era el hada de los ángeles, la que aparecía al final

para liberar a los niños de ese sortilegio y hacer que prometiesen no volver a desobedecer. Tuve la suerte de pasar mucho tiempo escuchando, escondida en las sombras de los telones. Y lo escuché una, dos veces por día, durante seis meses. Cada niño me decía: «¿Cómo se les puede contar tamañas burradas a los niños?». Entonces decidimos con los otros actores, principalmente con Gervais, ir a verlos a sus clases. Queríamos saber cómo habían recibido el espectáculo; lo que les había gustado y lo que no; lo que habían entendido y lo que no; lo que quisieran ver, etcétera. Hicimos estas actividades de animación a lo largo de toda la gira, hablando con los niños en las aulas, en los recreos, en el comedor. Fue en ese momento que decidí escribir un texto destinado al Theatre Soleil.

—¿Era la reacción frente a un trabajo que te dejaba insatisfecha?

—Totalmente. Había constatado hasta qué punto los niños eran agudos, clarividentes y sutiles, y no entendía que alguien se contentara con ofrecerles imágenes tan simplistas de la vida; mensajes de buena conducta tan pobres y reductores... En cambio, los mecanismos del teatro de participación del Theatre Soleil me fascinaban. En esta época, el teatro para niños se desplazaba por las escuelas y la representación teatral se fundaba principalmente en el calor y en la fuerza de la relación que se establecía con el público. No había nada de la magia del teatro con la negra oscuridad que hace surgir las cosas como por milagro... esa luz que brota, recorta, muestra y esconde: la ilusión.

LA ESCRITURA TEATRAL

—¿Cuando escribes escuchas las frases, su resonancia?

—Sí, escucho el texto. Probablemente a causa de mi formación de actriz. Además, durante años trabajé como intérprete de mis propios textos, a los cuales seguía haciendo evolucionar sobre el escenario.

—Una luna entre dos casas señala el paso de una escritura lineal, en la que las historias se desarrollan a la manera de un cuento, a una escritura mucho más contrastada que se nutre de tu intimidad ¿Ese cambio corresponde igualmente a un camino interior?

—Seguramente... En esos años había dejado de actuar para escribir. El trabajo cotidiano con los niños me había dado la certeza de su sensibilidad, de su inteligencia y de su disponibilidad; y me había convencido de que podía y debía partir de mi visión del mundo, coloreada por lo que soy, por lo que veo, por lo que vivo. Pero ese camino estaba también inscrito en una época.

—¿Haces siempre un trabajo previo antes de abordar la escritura?

—Voy a ver a los niños en todas las etapas del proceso de escritura y de creación... y esa tarea es determinante aunque no sabría explicarte ni por qué ni cómo. Como verás, desde que no doy más talleres para pequeñitos y que no los tengo cerca, no he podido escribir un texto para ellos. Sin embargo, después de *Una luna entre dos casas* lo he intentado varias veces, ya sea con *La rayuela*, con *Cuento del día y de la noche*, con *El ogrito*... pero al fin de cuentas esos textos terminaban siempre dirigiéndose a los más grandes. *La rayuela* y *Cuento...*, a los de más de cuatro años; *El ogrito*, a los de más de seis. Ya no recuerdo cómo son los más chicos.



Escena de «El ogrito»

–Cuando he escrito, siempre me he dirigido a los niños que tenía en escuela primaria. Fuera de esas edades, no conozco nada de nada.

–Yo tampoco; me siento en territorio desconocido con los bebés. En cambio, me encanta el público de tres a cinco años que se parece mucho al público de adolescentes. Son dos públicos sin modales. Los adolescentes porque están en plena rebelión y son contestatarios, y los pequeñitos porque todavía no aprendieron «las buenas maneras». Creo saber por qué no me siento muy atraída por los bebés. Lo que más me gusta en el teatro es la simbiosis entre el acto colectivo y el acto individual. El público está presente en la sala justo en el momento en que algo sucede, y la escucha colectiva tiene una influencia sobre el tono de la representación y sobre la percepción de todos y de cada uno. No creo que sea posible crear ese movimiento de ida y vuelta entre lo colectivo y lo individual con los bebés ya que ellos están de lleno en su propia subjetividad. El niño de tres a cinco años ya es un ser social que llega al teatro con sus amigos, padres o maestros, pero también con sus miedos y sus expectativas. ¡A veces llega tan angustiado...! La oscuridad del teatro basta para conmocionarlo; su atención es frágil, pero desde que entra en el clima, su escucha es formidable y mágica, tal vez justamente porque es imprevisible.

EL TRABAJO CON LOS NIÑOS

–Hablamos de *La rayuela* y es inevitable porque tratamos de discernir las particularidades de la escritura para la primera infancia, pero antes de *La rayuela* escribiste *Lo pequeños poderes*, en 1981, y después *Una luna entre dos casas*. En ese texto abor das directamente la relación escuela-padre-niño en diferentes momentos del día y según los puntos de vista de cuatro chicos.

–Yo abordo... ¡Son más bien los niños los que impusieron esos propósitos! Fui a ver tres grupos de niños de nueve, diez y once años sin tener una idea previa de lo que quería escribir. Llegué con una lista de cincuenta palabras y les pedí que eligieran las tres que les parecían más interesantes. Algunos volvían como un *leitmotiv*: libertad, adulto, grande, soledad, dinero, música. Comenzamos a crear relaciones entre las palabras y me di cuenta de que éstas estaban siempre ligadas a las relaciones de poder que había entre ellos y los adultos que los rodeaban. «Ahora soy pequeño, pero un día seré grande y voy a irme a vivir solo; voy a tener dinero; voy a hacer lo que quiera, cuando quiera y como quiera; voy a escuchar música si se me antoja». Las relaciones de poder eran insoslayables y empecé a trabajar con ellos sobre una temática más bien realista si la comparamos con aquellas que tengo el hábito de tratar.

–Los niños deben haber apreciado mucho ese espectáculo que interpelaba a la escuela y al espacio parental.

–Por cierto que el espectáculo funcionaba extraordinariamente bien con los niños. Pero el mejor público era el que reunía a padres e hijos. De repente, se sentía el movimiento de los padres hacia los hijos y los comentarios surgían. Dos minutos más tarde, volvía el péndulo, y los chicos reconocían el comportamiento de sus padres... Ni los niños, ni los adultos tienen el poder absoluto. Los chicos me habían descrito sus relaciones con sus padres como una negociación perpetua con el

adversario. En esa época, yo misma me preguntaba si no estaba formando un sindicalista con mi hijo a fuerza de negociar todo y de explicar todo.

INVESTIGAR / ESCRIBIR

–Es importante para ti la alianza de la escritura y de una teoría sobre el trabajo...

–La investigadora es tan activa como la escritora. Siempre. De hecho, hay en mí una investigadora, una animadora y una escritora. Me gusta interrogarme acerca de la manera de llegar a los niños; me gusta hacer animación con ellos y me gusta el cuestionamiento de los mecanismos de escritura... ¡y la escritura misma, por supuesto! No soy una pedagoga, pero siento un respeto y una ternura muy grande por los verdaderos pedagogos.

–No fuiste a buscar únicamente los útiles de los artistas, como mímica, marionetas, etcétera... También te sirves de útiles teóricos, fruto de la psicología y de la pedagogía. Hablas mucho, entre otros, de Piaget.

–He leído Jean Piaget, Alice Miller, Françoise Dolto y trato de leer a todos aquellos que se interesan en los niños buscando nuevas maneras de entrar en relación con ellos y de comprenderlos. Estoy releendo Piaget; escribo un texto para los más chicos y como sus investigaciones se ocupan sobre todo de los cinco primeros años del desarrollo del niño, tanto en la formación de lo simbólico como en el desarrollo de la inteligencia, éstas son para mí una mina de reflexiones, de cuestionamientos y de inspiración.

Creo que busco también confirmaciones *científicas* para constataciones que hago de manera intuitiva e instintiva. Por ejemplo, me conmocionó encontrar en Alice Miller relatos y análisis de la infancia de hombres que se convirtieron en celebridades, relatos que testimoniaban la idea que olvidamos muy seguido de que la infancia no es la edad de la inocencia, sino la de la formación de sí mismo. Muy seguido, me siento aislada en mi manera de sentir la infancia y debo construir un sistema de argumentación para convencer a los adultos de que los niños son más fuertes y más lúcidos de lo que uno cree. Todo lo que toca a la infancia y todos los que se interesan en la infancia me inspiran: pedagogos, psicólogos, recitadores, novelistas, poetas, cantantes, etcétera.

–¿Fue así como encontraste el texto de Howard Buten, otro teórico de la infancia?

–No. Primero encontré al artista, a través de su novela **Cuando tenía cinco años, me maté**, que Gervais Gaudreault y Alain Grégoire me habían traído de una gira. Me enamoré de ese libro, sin dudar ni un instante que esa historia implicaba a los niños, ya que el autor había adoptado el punto de vista del niño. Yo veía el niño de ocho años; veía la sociedad, el contexto a través de sus ojos; veía su vida antes y después de la institución psiquiátrica. Inocentemente, decidí adaptar esa novela para el teatro (con el nombre de **Gil**) y Gervais hizo la puesta en escena con la misma inocencia. Te puedes imaginar la violencia del choque el día del estreno, cuando encontramos un público de adultos y de niños reunidos. Ya sabía que los adultos y los niños no miran un espectáculo de la



FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

misma manera. Sabía que los adultos juzgan un espectáculo no en función de ellos mismos –humanos frente a un espectáculo– sino en función de lo que ellos quisieran mostrar del mundo a los niños... Pero nunca lo había percibido con tanta claridad como ese día.

Lo que fue extraordinario en esta aventura es que no me sentí tocada personalmente por la violencia de la reacción del público adulto y de los críticos, quienes no me cuestionaban la calidad del espectáculo, sino la pertinencia de mis propósitos. Yo estaba segura de su pertinencia y las reacciones de los niños me convencían día a día de que tenía razón. **Gil** fue un momento clave de mi escritura a causa de la distancia emotiva frente al texto. No era una autora frágil y vacilante, sino que adaptaba una novela. También las reacciones imprevistas de los adultos me sorprendían más de lo que me tocaban. Podía observar y analizar lo que sucedía en torno al espectáculo desde una cierta distancia.

El lenguaje de **Gil** era eminentemente teatral, o sea elíptico. Una de las primeras objeciones que hicieron los adultos era que los niños no podían entender y seguir las tres tramas del texto: la trama de los monólogos de los cinco años; la trama de **Gil** en la institución psiquiátrica; y la trama del pasado, y el amor de Jessica. Los periodistas que seguían a los grupos de niños antes y después de las representaciones, así como los maestros y los padres, se sorprendían al comprobar que los niños entendían muy bien. ¡Yo me sorprendía de su sorpresa!

Seguro que haciendo la adaptación tenía dudas acerca de ciertas escenas, entre otras, la escena entre los dos psiquiatras que había transcrita pegada a las frases de la novela ya que yo no dominaba el lenguaje de la psiquiatría. El espectáculo era ya bastante largo (una hora, veinte minutos) y me dije que si debía cortar una escena, sería sin duda alguna ésta. Los niños no entendían las palabras, no más que lo que yo las había entendido, y sin embargo, era una de sus escenas preferidas. Ellos comprendían todo lo que estaba en juego en esa escena, y les daba seguridad ver que dos adultos no tuvieran el mismo punto de vista con respecto a **Gil**. Se sentían aliviados al constatar que un adulto era capaz de arriesgar su empleo para defender a un niño que se encontraba en una situación injusta.

Me han hecho muy seguido el comentario siguiente: «¿Cómo puede usted presentar eso a los niños? Es una situación que ellos seguramente no conocen». Esa pregunta nunca surge en el caso del teatro para adultos. No maté a mis hijos, pero el drama de Medea me emociona, me llega, me perturba... ¿Qué padre nunca tuvo ganas de retorcerle el cuello a sus hijos? ¿Cuántos lo hicieron? Medea es un caso único y extremo en el que reconocemos, en estado germinal, la intensidad sin haber vivido la situación. Es la fuerza del teatro, la catarsis. ¡Por qué los niños no tendrían derecho a eso? Aquellos que vieron **Gil** estaban conmocionados. Aceptaban simple y fácilmente dejarse llevar por situaciones que no tenían un desenlace feliz ni definitivo. ¿Por qué obstinarse en presentarles universos artificiales e historias en colores pastel que niegan las verdaderas emociones, y sobre todo las negativas? Sus emociones se expresan con mucha más fuerza que las nuestras. La cólera de un niño de tres años es terrible... y no nos alcanza una vida, para aprender a vivir con las emociones que nos habitan. No tengo ningún pudor de tener en cuenta sus emociones y no comprendo la reticencia de los adultos.

OTRAS HISTORIAS

–*Pequeña niña en la oscuridad es un texto sobre el incesto de una gran violencia.*

–*Pequeña niña en la oscuridad* me llegó en el momento en que presentábamos **Gil** en la casa Teatro de Montreal. Escuchaba a los adultos sorprenderse de vernos presentar «eso», como ellos lo llamaban, queriendo hablar de una situación emotivamente cargada y excepcional. En el mismo momento, yo seguía en los periódicos una historia horrible cuya protagonista, y víctima, era una niña pequeña. En un pueblo, a unos treinta y cinco kilómetros de Montreal, se descubrió un caso de incesto de un horror extremo. Una niñita, cuyo padre abusaba sexualmente de ella desde hacía años, se había visto obligada durante largo tiempo a traer a su casa a unos cuarenta niños de su escuela para hacer orgías sexuales. Cada mañana, camino a la oficina, me preguntaba cómo esa niña de once años podía tomar su mochila e ir a la escuela como si nada hubiera pasado, bajo la mirada de toda la gente del pueblo que conocía su historia. ¿Cómo podía haber tenido ganas de estudiar matemáticas, inglés...? Yo estaba obsesionada por esta historia. Sentía que adoraba a esa niña, que quería tomarla entre mis brazos para consolarla... No podía hacer nada, sino escribir...

Me interesé entonces por el tema del estupro y descubrí datos que me dejaban estupefacta. Cerca del 25% de las niñas serían víctimas de estupro o incesto. Y en casi todos los casos, la violación viene acompañada de una condena al silencio que se parece a la prisión mejor custodiada. Escribir era mi manera de romper ese círculo de silencio. Y para ello, tenía que olvidar la investigación. Yo quería escribir la historia de una pequeña niña. De una y sólo una. Ese pasaje es siempre difícil; a mí me gusta la investigación que me nutre, pero para escribir tengo que aceptar sumergirme en un universo sin balizas, en una intimidad que no tiene nada más que ver con las estadísticas ni con las certezas.

Inclusive antes de pensar en escribir la pieza, organizamos lecturas para verificar su impacto. Hicimos la primera lectura frente a adultos: gente de teatro, padres, maestros y profesores, psicólogos e interventores en asociaciones de ayuda a las víctimas de estupro y de incesto. Las reacciones al texto fueron muy positivas. En cambio, las advertencias con relación al cuidado que debía tener al presentar el texto a los niños fueron unánimes:

«Deberías decir en la pieza que eso no les sucede a todos los niños, y también prever un encuadramiento del espectáculo que permita desdramatizar el impacto, etcétera». La misma cuestión volvía siempre a la superficie: ¿se puede, se debe ir hacia los niños con situaciones verdaderas, fuertes, densas, que ellos tal vez no conocen, en un lenguaje teatral que no dice todo, que no da seguridad, que no es concluyente? Ese texto no tenía como función dar un curso sobre el incesto y el estupro, ni servir como ejemplo de lo que hay que hacer cuando se es víctima de ellos. Yo quería contar, decir, el drama de una criatura.

–*¿Cuáles fueron las reacciones de los niños?*

–Unánimes y sanas. Como un verdadero público de teatro, ellos no querían saber de lo que el espectáculo hablaba, ni querían un curso sobre el incesto. Les parecía totalmente normal que se cuente una historia de incesto porque el



Escena de «El ogrido»

incesto existe; y sobre todo, nunca, pero nunca jamás, se sintieron incomodados por las caricias de sus padres como nos habían advertido los adultos que podía llegar a ocurrir. Me lo dijeron simplemente, pero de manera tan convincente: «Nosotros sabemos enseguida cuándo está bien y cuándo no lo está...».

LA CREACIÓN DE EL OGRITO

—Pasé varios meses con los niños hablando de las pulsiones del bien y del mal; explorando los extremos y los hitos que se instalan entre los extremos: el día y la noche, el negro y el blanco, lo leve y lo grave, en los personajes y en las situaciones. Me dejé acunar por sus palabras y es probablemente ese flujo de palabras que me queda en la memoria como un telón de fondo cuando escribo. En general, conservo muy pocas anécdotas precisas de las sesiones de animación que hago con los niños. Para **El ogrito**, por ejemplo, me quedaron dos ideas de fondo que volvían de manera incesante en todos los grupos: el mal anida en cada uno de nosotros y una persona definitivamente mala sólo puede odiar a los niños y tratar de hacerles mal. El ogro me pareció desde el principio el personaje más odioso: él se come a los niños. Pero me resistía porque no encontraba en ese personaje mítico las contradicciones que buscaba. En cambio, el hijo del ogro, el ogrito, me sedujo inmediatamente y de página en página descubría su drama y la profundidad de sus dudas. Escribí todo el verano.

En otoño, volví para leer el texto a dos grupos de niños: los dos polos del grupo de edades, seis y diez años, a los que creía que el espectáculo podía llegar. Además se trataba de una escuela multiétnica de un medio socioeconómico desfavorecido. Leí el texto de una vez hasta la escena cinco, escena en que el ogrito se escapa en la noche y vuelve con manchas de sangre. Y entonces trabajé con cada grupo recibiendo comentarios. En primer lugar, les pedía que imaginaran lo que iba a ocurrir y luego les leía lo que yo había escrito. A mi pregunta: «¿Qué va a pasar con el ogrito que vuelve del bosque en medio de la noche con manchas de sangre en las manos y en el rostro?», los de diez años me respondieron: «Su madre va a coger un cinturón y lo va a castigar. Y después va a tomar sus cuadernos y sus lápices, y va a quemar todo». Sabían muy bien, entonces, que al ogrito le encantaba la escuela y que la escuela lo había cambiado. Procedí de la misma manera para las tres pruebas que el personaje debía pasar. Los niños estaban contentos de que el ogrito pasara la primera y la segunda. En la tercera, el grupo de los más grandes me dijo: «El ogrito tiene que morir». Les pregunté quién iba a matarlo. Algunos respondían que la maestra lo haría, o el padre de Pamela, o los cazadores. La mitad de la clase dijo que sería la madre. Yo estaba impresionada, pero sin replicar les leí lo que había escrito. Me miraron como si hubiera traicionado su confianza y me dijeron: «Eso es un cuento de hadas».

—¿Para ellos no era posible que el ogrito triunfara?

—Para ellos, eso no estaba en el orden de las cosas. Yo estaba tan turbada por la crueldad de sus propuestas que me quedé muda. Les tuve que decir: «Ustedes saben... a mi

edad, pienso que se puede reaccionar y decidir vivir con lo que uno ha recibido y también con lo que uno quiere...». Entiendes ahora por qué no pude evitar la frase final, que los niños adoran y que los adultos generalmente detestan: «Una coma puede ser subversiva». (N. de la R.: el texto final de **El ogrito** dice: «Al dedo del pie de Pamela, al verdadero dedo, lo mastiqué, pero no me lo tragué. Lo guardo aquí, en el bolsillo, con la gotita de sangre seca que no quiere salir»).

Los niños tienen la capacidad de enfrentar sin reparos las consecuencias naturales de las situaciones, y de comprender la vida sin prejuicios, sin juicios, y en la lógica de los hechos y de las emociones. Si **El ogrito** sigue siendo un espectáculo con más consenso es probablemente porque el cuento tradicional permite una cierta crueldad al mismo tiempo que instaura una distancia con ésta, lo que, sin embargo, no hace que los propósitos sean más inocentes o menos contundentes.

LA LIBERTAD DE ESCRIBIR

—**Cuando me hablan de la dificultad de escribir para los niños, se trata simplemente de la dificultad para ser libres. Cuando siento que hay resistencia en los profesores, en los padres, en los programadores, ya sea con respecto a un tema o la manera de aprehenderlos, tengo que trabajar en mi propia persona para no ir a la carga diciéndome: «Y bueno, es justamente lo que quería», porque en esos casos ya no soy libre, respondo en lugar de pensar.**

—Tienes razón. La libertad es escribir lo que uno tiene que escribir, sin tratar de chocar, pero también sin tener miedo de chocar.

La libertad es también escribir *en* su propia lengua de autor y —en eso tienes razón— las resistencias a la forma son tan tenaces como las resistencias al fondo. Es muy raro que suceda de parte de los niños, que son flexibles y están disponibles... sino más bien de parte de los adultos que se vuelven extremadamente racionales, cartesianos y puntillosos cuando se trata de arte y de infancia. Exigen como primer criterio de apreciación que los niños comprendan. Siempre tengo las ganas de preguntarles: ¿Que comprendan qué? ¿Acaso la comprensión es la función primordial del teatro? ¿Es compatible con la riqueza de la lengua, los distintos niveles de sentido, con la libertad de entrar en un universo y perderse en sus meandros? Para que los niños comprendan en el interior de límites tan estrechos, sería necesario que el autor piense que dispone de la verdad, que acepta decirla... que cada espectador comprenda un mensaje —el mismo— y que lo explique con las mismas palabras. Yo reivindico el derecho de no tener razón, de compartir con el público, niños y adultos, un punto de vista personal, impugnado, incompleto y parcial.

Me parece simplista que, después de un espectáculo, los niños estén obligados a resumirlo. Contar una historia es el abecé del teatro. Como para un actor aprender un texto. La verdadera fuerza del teatro está en lo inefable, en lo no dicho; en los trazos que la luz, el silencio, el ritmo dejaron en el inconsciente del niño y que van a alimentarlo durante años sin que él lo sepa, lo cual es difícilmente mensurable. Como

la frontera entre lo que se puede y lo que no se puede decir a los niños se desplaza constantemente según las tendencias, las modas, las épocas y según cada adulto que se siente involucrado o que reflexiona sobre la cuestión, he elegido permanecer en un proceso de cuestionamiento permanente, y siempre muy cerca de los niños.

Gilbert Durand, en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, dijo en términos científicos lo que yo trato de expresar de una manera más simple: los niños tienen una comprensión global e instintiva de la importancia del discurso y de la calidad de la proposición teatral. Tienen una gran sensibilidad y están abiertos a todos los lenguajes de la teatralidad, sin prejuicios acerca de lo que van a ver. El problema de la libertad en la escritura para niños es un problema de negociación con el adulto... con todos los adultos, comenzando por nosotros mismos.

Hay que hacerse una pregunta muy seriamente: ¿dónde terminan la censura y la autocensura, y dónde comienza la responsabilidad del adulto?

La autocensura es la más insidiosa de las censuras. Recuerdo un taller de autores con experiencia, que afirmaban sentirse perfectamente libres cuando escribían para los niños. Decían poder expresarse con una libertad que no les estaba permitida cuando trabajaban para adultos. Analizando las catorce proposiciones de textos, aparte de un proyecto para adolescentes que presentaban personajes reales con emociones y problemas reales, todos los otros se limitaban a unas pocas metáforas que en lugar de multiplicar el sentido, demolian la vitalidad. Cuando trece de catorce proyectos se zambullen en el animismo y en situaciones sin compromiso, hay un problema real de autocensura que no tiene nada que ver con los intermediarios, sino con los creadores mismos.

—La censura es aún bien real y está todavía muy arraigada.

—Sí, pero es menos viciosa, menos perniciosa que la autocensura. Desde el momento en que el autor toma conciencia de la autocensura, combatir la censura y encontrar los argumentos para convencer y tranquilizar a los adultos se convierte en una tarea fácil. Estoy segura de ello. Sé también por experiencia que en un espectáculo que presenta algo doloroso, algo grave, no debe mostrar ninguna falla por la que la crítica pueda internarse para destruir la vida del espectáculo.

—Se trata de apuestas formidables.

—E inhumanas. Cada detalle se convierte en objeto de crítica. Mientras que frente a *productos artísticos* aparentemente sin consecuencias, los adultos pierden toda capacidad de análisis... De la misma manera, se borran, enmudecen, frente a las imágenes más duras, más groseras, más violentas que el comercio ofrece a los niños sin discernimiento y sin permitirles una distancia crítica. El cine, la televisión, la publicidad a los cuales los niños están expuestos todos los días, así como la industria del entretenimiento y de los juguetes están muy lejos de la inocencia. ¿De dónde viene entonces esta hipersensibilidad cuando se trata de algo relacionado con el arte?



Escena de «La gripe»

Del 16 de septiembre al 2 de octubre tuvo lugar en Trelew el primer festival dedicado al teatro de humor. Ocho elencos hicieron reír a todos durante tres fines de semana. La excelente respuesta del público y el interés que el encuentro despertó en grupos del resto del país estimularon a los organizadores a pensar en la continuidad.

Temporada de humor en Trelew

SILVIA SOTO / desde CHUBUT

En coincidencia con la apertura oficial de la temporada turística de ballenas en Chubut, se realizó el 1er. Festival de Teatro de Humor Patagonia 2004, una interesante propuesta organizada por la Asociación Metateatro. La iniciativa del activo grupo teatral local convocó a elencos de Río Negro, Neuquén y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, los cuales conformaron una variada programación que tuvo al humor como *leit motiv*.

Durante tres fines de semana el público local y los ocasionales visitantes que arribaban a la zona tuvieron la oportunidad de disfrutar ocho producciones de una gran calidad técnica y estética. La apertura de la programación estuvo a cargo de los anfitriones con **La gripe**, su último estreno.

Cabe mencionar que el festival incluyó además un ciclo de charlas de intercambio con los elencos que participaron del encuentro y un seminario destinado a periodistas y a estudiantes de comunicación social relacionado con la crítica teatral.

Una vez más, Metateatro trabajó apostando a consolidar los aspectos turístico y cultural de Trelew y a estimular a sus habitantes a ver teatro, según comentó Pedro Araneda, integrante de ese grupo: «Los turistas, y sobre todo los extranjeros, muestran muchísimo interés por conocer lo original, lo que se hace en la zona. En el caso de las manifestaciones artísticas es igual: nosotros nos damos cuenta de que para ellos es una experiencia muy rica ir a una sala de teatro independiente a ver una producción local», comentó el actor.

Araneda mencionó que «el espíritu de la iniciativa fue promover un festival que no existía, dedicado únicamente al humor, que a la vez generara interés a nivel nacional. Aprovechando, además, que estamos ubicados en un lugar central de la Patagonia, a mitad de camino de todos los puntos». Cabe agregar que Trelew fue, dos veces, sede de la Fiesta Regional de Teatro.

EL HUMOR COMO VEDETTE

«A través de los distintos públicos que pasan por la sala comprobamos que el humor es convocante por sí mismo —explicó Araneda y agregó:— La gente tiene prejuicios respecto del teatro porque considera que es una actividad *intelectual*. Tiene miedo de asistir porque piensa que no va a entender. Entonces al ofrecerle teatro de humor le eliminamos un miedo».

Las propuestas del festival abarcaron desde el *stand up*, el varieté, pasando por las obras de autor, el grotesco, las técnicas de mimo y *clown* hasta llegar a actores emitiendo únicamente onomatopeyas: «El humorismo es un territorio que nos parecía interesante mostrar al espectador y, a su vez, dar cuenta de la variedad estética y de subgéneros que existen a la hora de ponerlo en práctica sobre el escenario —indicó el actor—. Esto se relaciona con el rol que nos hemos impuesto de fomentar el teatro en todas sus formas, porque creemos que somos formadores de público».

EL SALUDABLE EJERCICIO DE REÍR

«Esto es producto de los tiempos que estamos viviendo. En los últimos años nuestro país ha sido sacudido por acontecimientos políticos y sociales fuertes y creo que la gente tiene ganas de pasarla bien, de entretenerse, y de sentirse bien tratada», destacó por otra parte Pedro Araneda, en torno a la elección del tema excluyente del festival.

«De todas maneras la programación que se ofreció en el encuentro no fue sobre cualquier humor y ahí es donde nosotros tuvimos activa participación. Los espectáculos tenían contenido. El criterio de selección de las propuestas no sólo se basó en que el espectador venga, se siente y disfrute, sino que también buscamos que la obra le deje algo y que la persona se vaya reflexionando», aclaró.

LOS VISITANTES

La preinscripción del festival atrajo un total de ochenta y seis grupos, incluidos elencos de Venezuela, Perú, Chile, Colombia, Uruguay y España, pero las posibilidades de financiación del encuentro no permitieron su selección.

De jueves a sábado, durante tres semanas, se realizaron diecisiete funciones abiertas en la sala Metateatro más otras dos destinadas al público infantil y juvenil en escuelas de Trelew.

De la Ciudad Autónoma de Buenos Aires participaron Libertables, con el estreno nacional de **De sepia y color**, dirigido por Sergio Rower y La Paparruchada con **A escenario!**, dirigida por Alejandro Robino. Sergio Prieto presentó **No digan ni pío**, un unipersonal creado por él, y Las Miss Mas la obra homónima, dirigida por Ricardo Lago Olivera.

Por otra parte Acorralados (General Roca - Río Negro) presentó **La moribunda**, obra que fue seleccionada en representación de la Región Patagónica en 2003 y en el Festival Triple Frontera 2004. La dirección estuvo a cargo de Lili Presti.

Un ángel de nariz roja, dirigido por Hugo Aristimuño, fue presentado por Purogrupo-Proyecto Kaleu (Viedma-Río Negro), elenco seleccionado en el Festival Internacional de Oriente de Venezuela. Completaron la programación El Equipo (Neuquén) con **Enamodiándonos**, dirigido por Susana Mezzelani y Metateatro con **La gripe**, dirigida por Alejandro Robino. La obra fue seleccionada para representar a Chubut en la V Fiesta Regional del Teatro Patagónica que se realizará en Neuquén.

CONTINUARÁ...

Siguiendo la idea original, los organizadores ya están hablando de la segunda edición del evento. El proyecto incluye ampliar la sede del festival a localidades vecinas como Puerto Madryn, Rawson o Gaiman y reducir la extensión del encuentro, permitiendo que los grupos den funciones durante toda la semana en varias ciudades. «Esto les daría otro interés a los elencos que participen y permitiría que otro público pueda acceder a la propuesta», destacó Araneda.

En este sentido es fundamental el cumplimiento del compromiso gubernamental de financiar los costos de la organización que tiene cualquier encuentro cultural de nivel provincial. «Desde las estructuras oficiales se habla mucho de la necesidad de que se realice este tipo de eventos en nuestra zona, pero a la hora de llevar esas intenciones a la práctica parece que son sólo palabras. Como organizadores nos fue bastante difícil hacerles ver a los funcionarios la importancia de esta iniciativa», indicó Araneda.

Invertir en cultura, construyendo importantes símbolos que estimulan y manifiestan no es un derroche, por razón alguna: por el contrario, es la mayor forma de capitalizar las energías del espíritu y la creatividad humana, reclamaba una frase incluida en el tríptico con la programación del festival.



TEATRO A LO GRANDE

Del 3 al 6 de noviembre se realizó, en San Juan, el I Festival Regional de Teatro Infantil, en el cual artistas locales, mendocinos y puntanos lograron seducir a chicos y a grandes.

NORMA VELARDITA / desde San Juan

Todo festival ofrece la posibilidad de encontrarse, de debatir, de intercambiar y de disfrutar. Y no sólo entre elencos, que aprovechan la oportunidad para enriquecerse mutuamente, sino también con el público. Mucho más, si estamos hablando de teatro infantil, donde los niños no tienen ningún reparo y expresan abiertamente lo que les gustó y aquello que no tanto. Así sucedió con el I Festival Regional de Teatro Infantil, que se realizó en la provincia de San Juan, del 3 al 6 de noviembre y contó con la presencia de los elencos mendocinos La Libélula y Cajamarca, el grupo puntano Lalo y Cía. y los locales Expresión Contemporánea y Luna Lunera (lamentablemente, según informaron los organizadores, por decisión de una escuela este grupo no pudo concretar su actuación que estaba programada)

En una provincia como la de San Juan donde el género infantil no posee un desarrollo progresivo, es muy propicio este tipo de acontecimientos que generan espacios para la reflexión. La iniciativa, desde lo organizativo, fue del elenco sanjuanino Expresión Contemporánea, conjuntamente con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro. Las funciones se llevaron a cabo en diferentes salas independientes de la provincia (Teatro de Arte y El avispero) como así también en diferentes establecimientos escolares de departamentos: Capital, Chimbás, San Martín y Zonda.

En tan sólo cuatro días se le brindó al público una diversidad de propuestas, donde quizás lo más interesante para rescatar fue el acercamiento de estos elencos a chicos de departamentos alejados de la capital sanjuanina, en las funciones realizadas en las escuelas. En las salas independientes más de 500 chicos tuvieron la posibilidad de encontrarse con diferentes poéticas y técnicas.

El elenco mendocino Cajamarca dio el presente con su último infantil, **El soplador de estrellas**, protagonizado por David Maya y Verónica Nonni, con la dirección de Víctor Arrojo. Este espectáculo, estrenado en junio de 2003, es una de las obras más representadas del dramaturgo Ricardo Talento, también director del grupo Los Calandracas de la ciudad de Buenos Aires.

El soplador... es la historia de un científico, Bornolio, que desea que terminen las injusticias en el mundo y para ello construye un aparato que apaga las estrellas. De esta

manera, todas las noches pide un deseo y con ello borra una estrella. Cibelina, su secretaria-ayudante, intenta que él renuncie a sus planes, ya que cree que ningún deseo es tan importante como para que las estrellas dejen de brillar.

La bella resolución plástica de la escena, sumada a la riqueza del texto, son los fuertes de la propuesta de Cajamarca. Es de destacar la transformación y polivalencia del espacio de la puesta, a través de un preciso juego de luces y con sólo algunos elementos escénicos. Muy buenas las actuaciones, especialmente la de David Maya, con una visión no didáctica ni estereotipada de los personajes.

Por su parte, el inquieto elenco La Libélula ofreció dos propuestas infantiles: **Diversiones inventadas** y la premiada **Máquina de jugar**. De la mano de sus directores Adriana Gigena y Claudio Martínez, este grupo ha recorrido todo el país tanto con sus espectáculos para niños como para adultos. Con **Diversiones...** se realiza una travesía por diferentes inventos de la historia de la humanidad, imprimiéndole a cada uno de ellos la cuota necesaria de diversión. En **Máquina de jugar** La Libélula le rinde un homenaje al niño que todos tenemos dentro, a quien definen como «una verdadera máquina de jugar».

Aunque en **Diversiones...** hay poco riesgo en la búsqueda de una dramaturgia más simbólica y poética, el trabajo preciso y ajustado de los actores en el espacio, con un

buen manejo de la energía grupal, potencia notablemente a la obra. La gran cantidad de saltos, movimientos y desplazamientos de los protagonistas van dictando el clima y el ritmo, con canciones muy apropiadas que entusiasman a niños y grandes.

Desde San Luis llegó **Historias con pañales**, obra interpretada por el elenco de Lalo y Cía. Este espectáculo fue creado por el grupo y relata una historia de amor entre un hombre y un bebé abandonado en la puerta de su casa. Con una clara apelación a la solidaridad, **Historia...** combina la técnica del mimo con la de los títeres, aunque originariamente fue estrenada, presentada y realizada en el formato de mimo. «A través del tiempo y el contacto con los niños, le incorporé la fusión del *mimo* con *títeres* y muy especialmente la *palabra* como incentivo a la participación de los espectadores en la toma de decisiones conflictivas dentro de las diferentes situaciones», explica Santiago Chade, protagonista y director. Actúan además de Chade, Stella Maris García y Fadi y Yamile Chade.

Esta puesta tiene un logro y es la carencia de elementos con que se resuelve y da cabida a la acción. Se contenta con poco para engendrar climas, situaciones y conflictos; pero esto no quita que la propuesta de luces mereciera una mayor elaboración. Sin duda alguna, la combinación de técnicas les gustó a los niños y los mantuvo expectantes y participativos durante toda la obra, siempre atentos a los momentos cargados de humor y ternura.

El elenco Expresión Contemporánea presentó **Chocolate con churros**, una creación colectiva dirigida por María Helena Hierrezuelo. A través de la imaginación, los juegos y las canciones, dos pequeños buscan respuestas a todos los porqués de las cosas que hacen los mayores, y atraviesan temas tan disímiles como el nacimiento de un hermanito hasta el deseo de tener una mascota. Así, la dramaturgia intenta abarcar más de lo que puede, la obra se dispersa y pierde la fuerza inicial, se debilita la fábula a narrar.

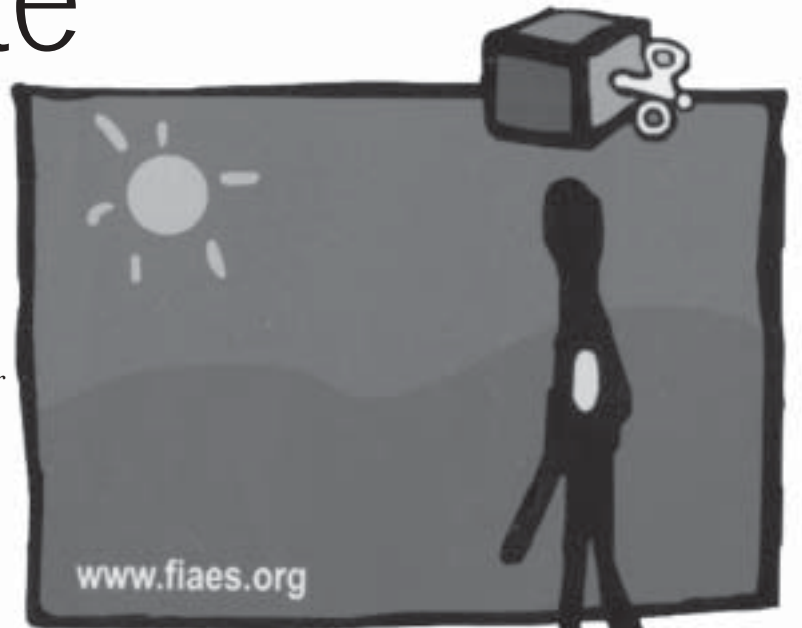
En cuanto a la puesta, se destaca una escenografía bien concebida donde el uso de un dispositivo permite ir cambiando de escena e imprimiéndole ritmo. Un buen manejo del espacio entre los protagonistas y una buena conexión con el público se constituyeron como los puntos fuertes de la propuesta sanjuanina.

En pocos días los artistas lograron seducir a pequeños y no tanto, valiéndose de variadas estéticas y técnicas, garantizando sus principales objetivos: divertir y promover la fantasía en el espectador. Ese espectador que, lamentablemente, no tiene una continuidad en presentaciones de este tipo, pero cuando tiene la oportunidad no deja de aprovecharla. En este sentido, sería importante que en futuras ediciones del festival se amplíe la convocatoria a público en general y no sólo se delimite al ámbito educativo. De esta manera, progresivamente, se estaría llenando el vacío que hay con respecto a este género en la provincia. Los chicos, agradecidos.



Ahora, itinerante

Del 26 al 28 de noviembre, y del 3 al 5 de diciembre, se realizó en Mendoza la segunda edición del Festival Internacional de Arte del Extremo Sur. A diferencia del año anterior, las actividades que comprendieron este importante acontecimiento artístico tuvieron un carácter itinerante. ¿Los objetivos?, iguales a los de la pasada edición: combinar arte y naturaleza en dosis generosas.



PATRICIA SLUKICH / desde Mendoza

La idea fue del actor Lucas Taboada luego de haber transitado por diferentes festivales europeos, y pensó en Colonia las Rosas: un territorio de cascadas cristalinas, pastizales tiernos, y verdes exuberantes enmarcados entre colosos de la roca magnífica del Cordón del Plata. En ese paraíso agreste, del que forma parte una extensa finca de la que es propietario junto a su familia, Lucas soñó enclavar la multiculturalidad que traen aparejadas las expresiones artísticas de diversas partes del mundo. Y lo logró: apeló a los años de trabajo en el circuito de festivales europeos, a los amigos que allá dejó, y plantó la sede —a fines del 2003— del Festival Internacional de Arte del Extremo Sur en Colonia Las Rosas, del departamento de Tunuyán (Mendoza). Nada más y nada menos.

El objetivo no fue fácil. Se trataba no sólo de lidiar con la inercia provinciana y tradicional que todavía se agita en Mendoza, sino también con los elevadísimos costos, que supone invitar a artistas de diferentes latitudes, para presentar sus obras en un pedazo de territorio bellissimo, sí; pero desconocido para el mundo. Y, repetimos, lo logró; aún a costa de sus ahorros, que se escurrieron como el agua de esas purísimas cascadas que riegan Colonia Las Rosas; o de los agoreros pronósticos que se emiten desde el mullido sillón de un despacho, alejado del riesgo. Y no sólo consiguió realizar su acariciado sueño, sino que éste se convirtió en un genuino espacio de exhibición para la calidad artística y las búsquedas divergentes. Con ese saldo en su haber, Lucas y su equipo de producción volvieron por más: la segunda edición de este festival que tuvo lugar del 26 al 28 de noviembre y continuó del 3 al 5 de diciembre. Aquí, una pequeña charla con el mentor de esta proeza, que explica las particularidades de este acontecimiento en su segunda versión.

Según cuenta Lucas Taboada, este año el Festival «superó nuestras expectativas, porque la idea se ha ido expandiendo. Fue declarado de interés turístico y cultural por el Senado de la provincia, participó la Secretaría de Turismo de la Nación (que ayudó con los pasajes de algunos artistas que vinieron). El Parlamento Cultural del Mercosur otorgó un reconocimiento a los artistas mendocinos que hayan trascendido la frontera argentina. Este año la Municipalidad de Tunuyán (que conduce el departamento donde se realiza el festival) mejoró su apoyo, también el Ministerio de Turismo y Cultura de la provincia, a través de Mariana Juri».

-A pesar de los números en rojo, ¿qué cantidad de público asistió el año pasado al festival?

-Mucho. Fueron unas dos mil personas.

-¿Cuáles fueron las particularidades de este año?

-En principio, tuvimos curadores por área. Esta metodología ha servido para delegar un poco de tareas en la selección y reproducción. En música estuvo Nicolás Pauls; en teatro, Fernando Rubio; en cine, Claudio Lauría (que es el director del Festival Internacional de Cine de Medio Ambiente de Sant Feliu de Guixols, en España); en comunicación, Pablo Molinengo. Luz Novillo Corvalán y Daniel Martínez, de Córdoba, presentaron una multipropuesta (en un bosque de la zona) integrada por artistas de nivel internacional, premiados por la Unesco. Además, este año no hubo tantas visitas internacionales como el año pasado, por una cuestión de costos de producción; pero siempre estuvo garantizada la alta calidad artística del festival. Otro cambio importante fue el carácter itinerante de las muestras: en la finca Armendáriz se presentaron las actividades paralelas, mientras que en el anfiteatro donde se realiza la Fiesta de la Tonada de Tunuyán, se hicieron los

recitales de las bandas de música. El teatro se presentó en distintos espacios de los tres departamentos de Valle de Uco, y el cinemóvil exhibió los films en forma gratuita. Algo interesante es que hemos traído las películas del Festival Internacional de Cine de Medio Ambiente de Barcelona, que se presentaron en las plazas de Tupungato, Tunuyán y San Carlos. Los espectáculos de danza se realizaron en las bodegas de la zona, y las muestras plásticas y actividades paralelas, como te dije, en la finca.

-¿Ésta es la forma definitiva que adquirirá el festival?

-Ahora nos parece interesante probar de este modo. Para el año que viene proyectamos un anclaje más fuerte con el exterior: estamos trabajando para que los artistas extranjeros quieran participar del festival a través del Parlamento del Mercosur. Se trata de una especie de intercambio: los artistas mendocinos viajarán afuera, y otros de distintos países vendrán a Mendoza. Ya estamos resolviendo las inscripciones del 2005.

EL CRONOGRAMA COMPLETO

El II Festival Internacional de Arte del Extremo Sur tiene como objetivos principales integrar los circuitos turísticos de las rutas del vino de Mendoza, atraer públicos de diversas latitudes del país y del mundo, y posicionar la marca Valle de Uco dentro de Mendoza y de la Argentina. Por ello es que, al abultado cronograma de presentaciones en distintas áreas artísticas (danza, teatro, cine, plástica, literatura, música, etcétera) se adicionan actividades relacionadas con el turismo; como degustaciones gastronómicas y de vinos, visitas a bodegas, y *trekkingy* cabalgatas por montañas y lugares de la zona. Aquí presentamos un exhaustivo recorrido por la actividad que desplegó el Festival, durante su desarrollo:

El barco de los sueños elenco Mentitas (Mendoza). Teatro Infantil.

Emergencia clown (Mendoza) elenco El Trasto, Escuela Río Negro. Teatro Infantil.

La realidad y el delirio dirige Marcelo Bertuccio, Teatro de la Escuela de Artes y Diseño, UNCuyo.

Muestra artistas plásticos: Carmen Piaggio y Jorge Mingo (Buenos Aires).

Intervención en el Bosque (Córdoba) Juan Sorrentino – Dolores Esteve - Laura del Barco - Zoe di Renzo - Curadores : Luz Novillo Corvalán- Daniel Martínez

Intervención en Parque de la Lombardía: Laura del Barco (Córdoba). Íntimo Teatro Itinerante (Buenos Aires).

La realidad y el delirio, con Marcelo Bertuccio (Buenos Aires) en San Carlos.

Fiesta entre los Árboles. Con: Dj Magda (Córdoba), Dj Juan Cacciutolo (Chile), Vj Cecilia Rosso (Córdoba). Videoarte: Gregorio Funes (Córdoba).

Música: 4espacio (Buenos Aires), Coki the Killers and Burritos (Rosario), Grasa e Moto (Mendoza), Marisa Mere (Buenos Aires). Muestra del Festival Internacional de Cine de Medio Ambiente de Barcelona (España).

Danzas : **Tango y vino.** Carina Calderón (Buenos Aires).

Fiesta del Buen Aire: Música Electrónica. Dj San Jay Gandhi (India). Performances en vivo.

Música: Hilda Lizarazu (Buenos Aires), Mulam (Buenos Aires), Lisandro Aristimuño (Río Negro), Sol de Noche (Mendoza).

Programación extraoficial FIAES 2004

Los días 25, 26 y 27 de noviembre Marcelo Bertuccio desarrolló un Taller de Dramaturgia en el *teatrino* de la Subsecretaría de Turismo de la provincia de Mendoza.



Grupos de Brasil, Paraguay, Bolivia y Argentina se encontraron en Paraná para mostrar sus propuestas en la cuarta edición del Festival de Otoño. Entre el 4 y el 7 de noviembre, organizado por Teatro del Bardo en el Centro Cultural La Hendija.

Caravana de teatro, música y danza

Escena de «Cándido» (Brasil)

CARLOS MARÍN / desde Paraná

del MERCOSUR en ENTRE RÍOS

Si una década atrás, alguien hubiese planteado, en Paraná, la posibilidad de concretar un encuentro con elencos de Paraguay, Bolivia, Brasil e Italia, además de la participación, como invitados, de grupos de distintos puntos de La Argentina, es muy probable que su propuesta hubiese sido tomada quizá con hilaridad, cierta incredulidad y algo de escepticismo.

Sin embargo, en estos diez años –a tono con lo que ocurrió en el país– mucho ha pasado en el teatro entrerriano y en particular paranaense. De a poco, y retomando una tradición que supo brillar en las décadas del 50 y el 60 (interrumpida por el proceso militar que se vivió en los 70) y merced al trabajo de entusiastas pioneros de la actividad que lo impulsaron contra viento y marea en la década del 80, durante los 90 se fue conformando en esta ciudad un público específico para esta actividad.

Con aciertos y errores, marchas y contramarchas, decenas de elencos (algunos pasajeros, otros perdurables) lograron otorgar una dinámica a esta comunidad que roza los 250 habitantes, en la que cada año se presentan alrededor de 30 puestas.

Con el apoyo puntual de la esfera oficial, a través de la organización de festivales de teatro infantil y de encuentros departamentales de carácter anual que ayudaron a la difusión y promoción de la actividad, el teatro ha logrado consolidar su lugar. Un hecho que no es menor en una capital de provincia donde a comienzos de los 90 pensar que una serie de funciones se extendiese por más de un mes era una conquista titánica.

Pero algo faltaba en esta avanzada. Y era un festival que permitiese al público local apreciar puestas de carácter independiente, que no circularan por los circuitos oficiales. Y ese vacío vino a llenar el Festival de Otoño.

GÉNESIS

Como en tantos lugares, cada otoño, Paraná estrena colores particulares. Para muchos los más bellos del año. Y algo de esto debe haber resonado en el interior de Valeria Folini y Gustavo Bendersky, fundadores del grupo Teatro del Bardo cuando, en 2000, comenzaron a pensar en un festival que reuniese a elencos de distintos puntos de la región para compartir eso que los hermanaba: la actividad actoral y dramática.

Ambos habían llegado para radicarse en la capital de Entre Ríos luego de transitar un derrotero que los llevó por un camino que comenzaron a recorrer juntos en Buenos Aires.

«Formábamos parte de Viajeros, un grupo que a partir de la actividad autodidacta y encuentros con maestros como Eugenio Barba, César Brie o Franco Ruffini –que nos hicieron ver una forma de trabajo no sólo relacionada con la

formación actoral y una ética, sino también con la posibilidad de construir circuitos alternativos– nos llevó luego, en una alianza de grupos que se denominó El séptimo, a vivir en Humahuaca por varios años», cuenta Valeria Folini. La escala siguiente fue México y luego Entre Ríos.

Con base en el Centro Cultural La Hendija –un espacio autogestivo de carácter independiente de Paraná desde el cual fueron convocados por Armando Salzman, responsable del lugar para implementar un proyecto pedagógico– comenzaron a trabajar desde el Laboratorio Teatral el Puro Error, al cual está ligado el nacimiento del Festival de Otoño.

En ese laboratorio, un ámbito inaugurado en 2001, la idea era que los participantes tuviesen un espacio de formación. Lo interesante de la propuesta fue que en un contexto de crisis, en un país con una economía desquiciada y una provincia pauperizada, Folini y Bendersky pensaron en una alternativa para suplantar al pago en efectivo de cursos y seminarios. Y así surgió la idea del trueque por trabajo.

«La gente que participaba no abonaba una cuota mensual o algo por el estilo, como puede pensarse tradicionalmente, sino que retribuía la formación que recibía con alguna actividad específica», recuerda Valeria Folini.

«Cuando los coordinadores nos pusimos a considerar qué tarea proponíamos a los participantes, se nos ocurrió que lo más adecuado era pedirles algo que estuviese íntimamente relacionado con su decisión de ser actores». De allí al equipo inicial de trabajo con el que contaron para organizar la primera edición del festival hubo sólo un paso.

MOTIVACIONES Y OBJETIVOS

«A mediados de 2001 no existía en Paraná una circulación de espectáculos teatrales de carácter independiente. Sí podía verse mucha producción local y también propuestas que llegaban contratadas desde Capital Federal, enroladas en lo *comercial*», recuerda Gustavo Bendersky. De allí la necesidad de generar en la ciudad un proyecto que llenara ese espacio vacío.

Para este actor y director paranaense «faltaba, sobre todo pensando en una cuestión formativa, la posibilidad de acceder a espectáculos de tipo independiente, de grupos con mucha trayectoria que no pertenecen a los circuitos comerciales ni *oficiales* de la cultura, pero que demuestran un enorme rigor estético y una creativa honestidad intelectual. Y no llegaban hasta acá por una cuestión económica o de tipo organizativa».

Así, con esa intención y mucho coraje, se animaron. Y en junio de 2001 nació el Festival de Otoño. En esa oportunidad los organizadores reunieron a grupos como La Cochera, de Córdoba; El rayo misterioso, de Rosario; El Muererío

Teatro, de Diego Strota, Buenos Aires. También llegó un espectáculo de Tony Lestingi.

La repercusión fue positiva y esto los animó a redoblar la apuesta. Al año siguiente, además de la presentación de los grupos como Diablolmundo y El Muererío Teatro, se agregaron seminarios de formación a cargo de Tony Lestingi y de un mimo cordobés.

PUNTO DE INFLEXIÓN

Al finalizar la fiesta, a mediados de 2002, el Centro Cultural La Hendija fue invitado a formar parte de la Red Cultural del Mercosur. El hecho marcó un punto de inflexión y permitió vislumbrar otro panorama para el proyecto.

Folini y Bendersky viajaron hasta Londrina, ciudad del sur de Brasil, para intervenir en el momento fundacional de una iniciativa que enlazaría, culturalmente, a los países de la región a partir de la incorporación de actores del sector público y privado, que trabajen dentro del ámbito oficial o de manera independiente. Desde instituciones, pasando por funcionarios del área de Cultura hasta pequeñas experiencias artísticas.

Uno de los ejes fue «partir del concepto de red asociado a la idea de poner en circulación lo que se tiene, de conectar lo que cada miembro ya tenía en marcha», explica Valeria Folini.

«Entonces, en función de que en un momento del año contábamos con este festival, que era independiente, manifestamos el interés en constituirnos como nodo y participar de la red desde ese lugar».

A fines de 2003, se concretó la tercera edición del festival y primera experiencia internacional. Grupos de Brasil y Paraguay llegaron hasta La Hendija para ofrecer sus propuestas.

Pero algo se sumó en el camino. «Mientras organizábamos el encuentro, se nos ocurrió pensar que era a todas luces ilógico que elencos invitados que viajaban desde tanta distancia, lo hicieran nada más que para presentarse sólo en una función en el marco del festival y luego regresar. Era un derroche de recursos, de energía y tiempo. Así que decidimos proponer a la ciudad de Santa Fe un festival *espejo*. De ese modo, el año pasado se concretó lo que en Paraná fue el Festival de Otoño y en Santa Fe el Encuentro de Orillas. En 2003, todos los espectáculos que llegaron a la capital de Entre Ríos, cruzaron el río Paraná para presentarse en la ciudad vecina. También se concretaron seminarios, mesas redondas, proyecciones de videos y paneles de debate y reflexión.

LOS CORREDORES

El saldo, para los organizadores dejó nuevamente la balanza inclinada hacia el lado del haber. Y fue el disparador



Escena de «Psicosis» (Bolivia)



Escenas de «Mujeres, éxodo y resistencia» (Paraguay)



para comenzar a pensar en construir otro concepto: el de los corredores culturales, una idea que el mes pasado (noviembre) dio su primer paso –tanto a nivel de la red Mercosur como en la Argentina– en el marco del Festival– «y que estamos viendo hasta dónde podemos sostener», advierten los organizadores.

La idea, básicamente, era la misma que había estado en juego el año anterior. Ampliar el circuito para que los grupos que viajaban desde otros países mostraran sus propuestas en un mayor número de ciudades y no quedaran sólo en Paraná y Santa Fe.

¿Por qué no hacer que circulen y que públicos de otras localidades de la región puedan acceder al trabajo de elencos de mucha calidad? La respuesta fue: «Intentémoslo».

¿Cómo convencer a otras ciudades de la región para recibir estos elencos? «Se trata de espectáculos de primer nivel –baste citar que en el caso de los grupos de Brasil, la curación está hecha por Nitis Jacon, directora del Festival de Londrina– a los que difícilmente de otro modo podría accederse porque vienen en condiciones muy beneficiosas para los organizadores, básicamente porque estamos todos comprometidos con este proyecto de la red y los corredores», argumenta Valeria Folini.

De ese modo, desde Paraná, y con epicentro en La HENDIJA, Teatro del Bardo gestó el Corredor Geográfico Cultural Mesopotámico, «que es el primero que comienza a funcionar en todo el marco de la red».

Este año, como primer paso, intervinieron Victoria, Rosario del Tala y Diamante (en Entre Ríos), Santa Fe y Paraná.

Para el año próximo, adelantan desde Teatro del Bardo «ya existe el compromiso por parte de los municipios de Rafaela, Sunchales y Esperanza (en Santa Fe), de incorporarse. Y nos queda, también para 2005, el trabajo de sumar a Corrientes, Resistencia y más al norte».

-Pensando a futuro, y en función de la Red del Mercosur ¿la intención es que el recorrido de los grupos que llegan al país pueda coordinarse por circuitos distintos, pasando de uno a otro?

«Eso ya comenzó a ponerse en práctica. Los elencos que pasaron a comienzos de noviembre por el corredor mesopotámico, se presentaron después en un corredor bonaerense, que este año estuvo integrado por Tandil (como centro), Olavarría, Azul, Tapalqué y La Plata.

Lógicamente la idea es buscar una coordinación que permita a los grupos que viajen desde Brasil y Paraguay que puedan, por ejemplo, tener un mes de recorrido por distintos puntos de la Argentina. Como contrapartida, los grupos argentinos, viajarán a presentarse en corredores similares establecidos en aquellos países.

EVALUACIÓN

-¿Qué evaluación realizan desde Teatro del Bardo de esta cuarta edición del Festival de Otoño, que llegó con atraso (o se adelantó)?

«Bueno, a estas alturas el nombre es casi un hecho anecdótico. Para nosotros lo importante es que el encuentro dejó un saldo muy positivo. Recibimos 62 videos que nos enviaron grupos de todo el país con deseos de participar. Esto significa una gran responsabilidad y un enorme orgullo porque indica que hemos trabajado bien. La elección fue un trabajo arduo. Lamentablemente, por una cuestión presupuestaria y por un recorte en el subsidio que nos dio el INT, en vez de seleccionar cuatro obras nacionales pudimos incluir sólo dos. Nos hubiese encantado que participaran seis. Para nosotros, este año el festival explotó. Llegaron espectáculos de Bolivia, Paraguay y Brasil, también, en el marco de una gira por distintos puntos del país, el grupo Via Rosse, desde Italia. Y nacionales de Rosario, Buenos Aires y Paraná.

Esto significó, ni más ni menos, que duplicarlo con relación a la edición anterior en cuanto a la cantidad de gente y espectáculos que recibimos. Y una duda que teníamos era qué pasaría con el público, porque era mucha oferta para muy pocos días. Lo cierto es que la respuesta fue buena y justificó el esfuerzo realizado.

Por otra parte, y en interior del festival existieron momentos de charla, de encuentro e intercambio muy interesantes. Se dio la posibilidad de confrontar realidades. Esto es lo que nos parece más enriquecedor y fue

una de las facetas más interesantes, ya que si bien todos somos latinoamericanos, nos dimos cuenta que venimos de realidades muy distintas, tanto culturales como socioeconómicas. Por ejemplo, entre Brasil y Argentina existen diferencias muy grandes en lo organizativo, lo económico y lo cultural. Y lógicamente las posibilidades son diferentes.

LO QUE VENDRÁ

En estos cuatro años, el Festival de Otoño es una criatura que ha ido creciendo acunada amorosamente por el grupo que la gestó y ha impulsado a desarrollarse. Y en un punto, los padres del proyecto no dejan de tener aspiraciones para el futuro.

«Me gustaría –reflexiona Valeria Folini– que se despierten algunos políticos. Que gente que tiene la capacidad organizativa y económica de apoyar esta iniciativa, se dé cuenta de la importancia que esto tiene para la ciudad y la provincia. Me hubiese gustado, por ejemplo, que algunos funcionarios abriesen los ojos y vieran lo que pasó en estos días de noviembre en Paraná. Y me hubiese encantado verlos como público en alguna función. Aunque sé, por supuesto, que es sólo un sueño».

Un anhelo que se enlaza con otra esperanza: que esta fiesta se reproduzca. «Que la idea del corredor tenga efecto y que en cada una de las ciudades que la integran y las que se sumen haya experiencias de cuatro o cinco días en las que la ciudad se junte a festejar en una caravana de teatro, danza y música».

LO QUE SE VIO, LOS QUE LLEGARON

- * **Mujeres, éxodo y resistencia** (teatro – danza): Hara Teatro (Paraguay)
- * **4.48 Psicosis** de Sara Kane (teatro): Kikinteatro (Bolivia).
- * **Cándido ou o otimismo** (teatro): Brasil.
- * **Mujeres oscuras** (teatro); Punto Cero Teatro (Rosario, Argentina).
- * **Ditado no oscuro** (danza): Brasil
- * **El hombre acecha**: Teatro del Bardo (Paraná).
- * **Il beniamino delle farfalle** (El predilecto de los Lepidópteros, Teatro): Via Rosse (Italia).
- * **Punto perdido** (Teatro – Danza); Buenos Aires.
- * **MPB** (Cabaret – musical): Brasil.
- * **Raíces da música braileira** (música); Caixa Prego (Curitiba, Brasil).



RADIOTEATRO EN CATAMARCA

La escena en el dial

El radioteatro de la familia, es la propuesta que hace llegar a la audiencia el grupo Los Itinerantes, por Radio Municipal. Se trata de un trabajo que cuida el lenguaje y rinde culto a los dramaturgos de la escena nacional y local, entregado en capítulos semanales. El ciclo fue declarado de interés cultural municipal.

MYRIAM MOHADED / desde Catamarca

Son las dos de la tarde y en los pasillos de la radio hay un movimiento inusual que amaga y esquivo al letargo que impone la siesta catamarqueña. Por aquí se traman historias de amores, reproches y desengaños; de celos y traiciones; de cobijo y desamparo. El conventillo, la falta de dinero, los hijos ingratos, las madres solteras. Un mundo real tomado de la vida de los inmigrantes que llegaron al país durante inicios del siglo pasado, un mundo imaginado que daba cuenta de historias de los sectores marginales y puesto en escena a través de las ondas de la radio.

¿Cómo reivindicar al clásico radioteatro y recrear formas para la audiencia actual? ¿De qué manera mantener la espontaneidad y el ingenio de los radioteatros de otrora? ¿Qué hacer para otorgarle un cariz más educativo a las radiodramatizaciones? Éstas son algunas de las inquietudes que se plantea el grupo Los itinerantes, quien se encarga de llevar su experiencia radioteatral por la FM Municipal, todos los viernes a las 14 horas.

Los Itinerantes es un grupo que se empeña e ingenia para transmitir y revivir el género que despertaba pasión y magia en la audiencia. Blanca Gaete, directora, junto a Miguel Chanampa y Nicolás Gaete como actores, son los responsables de llevar adelante la iniciativa.

“Con respecto al radioteatro de décadas anteriores, nosotros tratamos de reivindicarlo, de hacerle un homenaje, pero, por supuesto, no poseemos ni la gracia ni la espontaneidad que antes se tenía. Intentamos realizar los cuadros sonoros caseros con elementos que improvisamos ahí mismo o en la grabación y una musicalización más moderna. Quizá ésta sea otra forma de ser teatreros...”, reflexiona Blanca Gaete, *alma mater* de Los itinerantes y directora, docente y actriz de teatro.

SIN FRONTERAS URBANAS

El **Radioteatro de la familia** se llama esta experiencia que se difunde, en fragmentos breves, desde inicios de año, todos los viernes después del mediodía, por la frecuencia municipal. La entrega de los capítulos posee una duración de entre quince y veinte minutos.

“Hablamos de teatro argentino con frecuencia, sin precisar el concepto. Y, es usual que se confunda una parte con

el todo, generalmente tomando al teatro de Buenos Aires como referencia e ignorando el país. Sin embargo, más allá de las fronteras urbanas hubo y hay una actividad teatral que debe ser conocida para entender nuestra cultura dramática en su pluralidad.

Las compañías itinerantes de circo criollo y radioteatro han llevado, en el siglo XX, el teatro argentino por todos los caminos, hasta los lugares más apartados donde ningún otro espectáculo accedió. Y en su quehacer se encuentran datos clave de nuestra identidad: la historia, la leyenda, el lenguaje, las costumbres, los mitos, las músicas y danzas, la gestualidad que expresan y definen a nuestras expresiones culturales. Lejos de los entendidos y más bien cerca de las raíces desarrollaron modalidades originales y propias que pueden caracterizar con orgullo a nuestra escena nacional. Este teatro popular miró siempre hacia dentro, estuvo cerca del pueblo, y ha sido despreciado o desconocido por las elites que suelen mirar afuera”, fundamenta Blanca Gaete.

PASAPORTE A LA NOSTALGIA

Desde marzo de este año, la propuesta presentada por Los Itinerantes a la radio, se articuló en dos instancias. En una primera etapa, se realizó un homenaje al radioteatro nacional, con capítulos estrenados desde 1930, que incluyen escenas que fueron recopiladas en el archivo de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y se estructuraron en catorce fragmentos. Y, una segunda parte, con los clásicos de la dramaturgia catamarqueña y del noroeste argentino.

Algunas de las obras que se escucharon por el dial son **Tijereta vizcacha, el terror de las muchachas**, de Nélida de Mendoza y Adolfo Marzonrani; **El hormiga negra** de Roberto Valentini y Nicolás Olivares; **Un hombre llamado Juan**, sobre la historia del popular Juan Bautista Bairoletto, de Jorge Edelmari y Mara Gailli.

Además se adaptaron las obras de los dramaturgos catamarqueños Ezequiel Soria - **Justicia criolla** -, Julio Sánchez Gardel - **La montaña de las brujas** - y **El carnaval del diablo**, de Juan Oscar Ponferrada. La propuesta se extiende a escritores teatrales del noroeste, como por ejemplo, Oscar Quiroga, de Tucumán, con su obra **El guiso calien-**

te; se está estudiando la posibilidad de hacer **Venecia**, de Jorge Accame –porteño afincado en Jujuy-, y se incorporarán obras para público adolescente. También está en la mira adaptar la obra de títeres **El panadero y el diablo**, de Javier Villafaña.

“La propuesta surgió a través de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad y de la Dirección de Radio Municipal. De lo que se trata es de reivindicar el lenguaje del teatro a través de las representaciones. En lo personal, me motivó la gran admiración y respeto que tuve por los grandes radioteatros y ese lenguaje que llega a todo el mundo, y que en nuestra provincia está tan pobre. La radio es un medio interesante para comunicarse y hacer sentir que lo que pasa nos pertenece, y el radioteatro tiene por esencia un esquema dramático que gusta”, dice Gaete.

La puesta al aire de Los Itinerantes significó repartir esfuerzos en las actividades de los integrantes del grupo, para lograr potenciar las condiciones de producción general de las obras. “Si bien es cierto que los efectos especiales se resuelven con compactos, todo está hecho a pulmón y con mucho esfuerzo. Por ejemplo, se viajó a Buenos Aires a buscar las obras, se las adaptó al lenguaje y al tiempo, y luego se las grabó. Pero no nos quejamos porque todo fue realizado con gusto, en pro de mejorar el lenguaje de lo que se dice”, señala la directora.

TIEMPO DE RADIOTEATRO

“Señoras, señores, como todos los viernes FM Municipal presenta: **El radioteatro de la familia**. A continuación... **Justicia Criolla**, obra del dramaturgo catamarqueño, Ezequiel Soria...”, afirma una voz femenina que, con cadencia, anuncia lo que se va a escuchar. De inmediato, una breve reseña, con un marcado carácter pedagógico, del dramaturgo y autor célebre catamarqueño que escribiera para los hermanos Podestá. De allí en más, la escena transcurre en un conventillo donde, separados por un patio, viven Graziana y Gregorio.

Una parte didáctica, en la introducción a cada radioteatro, comerciales con anuncios de auspiciantes de aquellos tiempos, como por ejemplo Ciudadela u Odol, le dan una tónica particular a los nuevos radioteatros. “Realizar estos *insert* significó una búsqueda en los archivos de LW7, y entrevistarnos con personas que nos asesoraron”, comenta la creadora teatral.

Varias experiencias esporádicas cuentan en su haber Los Itinerantes, antes de que pudieran sistematizar su trabajo, y que desde fines de octubre, buscan nuevos derroteros tendientes a revalorizar la dramaturgia catamarqueña.

Actualmente, el grupo realiza un trabajo inédito para el mundo teatral local, que está basado en textos de los dramaturgos catamarqueños. **La montaña de las brujas**, de Julio Sánchez Gardel y **Justicia Criolla**, de Ezequiel Soria, son las primeras obras que se pusieron en el aire. “Ambos eran parientes. Se fueron a estudiar a Buenos Aires, a seguir una profesión que no era el teatro, pero pudieron romper con ese conservadurismo de la época. Por entonces, hace más de cien años, se dedicaron a escribir obras y representarlas. Por ejemplo, Ezequiel Soria dejó la abogacía por filosofía y letras y allí comenzó a escribir y dirigir teatro. Él fue maestro y director de los hermanos Podestá”, expresa la actriz que cumple el múltiple rol de productora, actriz, musicalizadora y directora.

NUEVOS DERROTOS

La difusión y promoción de las obras en radioteatro está vinculada directamente al alcance de la frecuencia radiofónica, que incluye no sólo el área del centro de la capital catamarqueña, sino también las populares barriadas de La Tablada y Choya, y los departamentos Valle Viejo y Fray Marmerto Esquiú. También se debe a los esfuerzos por llevar al radioteatro en obra a distintos puntos de la capital e interior provincial. Cabe aclarar que este año, **El radioteatro de la familia** fue declarado de interés cultural municipal.

“La respuesta de la gente es imponderable. Nos llaman para preguntarnos cuándo se va a repetir la obra y no tienen escrúpulos en expresar cuáles son las favoritas. En este sentido, generalmente son las escenas tradicionales que tienen divertimento, las comedias y hasta diría una especie de melodramas. Entre las preferidas se destacan las obras que tienen aspectos cómicos, jocosos; las sátiras y farsas donde llega el tema del amor. Y, también, aunque cueste creerlo, a principios del siglo pasado ya había escritos, dramaturgias para radioteatro de hechos sociales y políticos como por ejemplo Malvinas, o de los personajes populares como Bairoletto o Juan Moreyra, que siempre despiertan interés”.

Los Itinerantes viajaron al interior de la provincia representando el radioteatro. Bañado de Ovanta, Alijilán, Piedra Blanca, fueron algunos de los escenarios elegidos. “Tenemos una obra donde representamos aquellas escenas de los años 50 y 60 del siglo pasado, con autoría de Silvio Rivas y propias para promocionar este lenguaje. Lo hacemos actuando, pero la ambientación es de radioteatro, con un micrófono antiguo, vestidos como teatreros y con un musical. Esa experiencia para nosotros fue fabulosa puesto que se recibió con mucha nostalgia y emoción. Justamente en la dramatización que hacemos ponemos en *off*, fuera del espacio de la escena, pero en vivo para el público, una vecina que sufre y llora. Esto despierta nostalgia y, por supuesto, la gente se acuerda y nos da datos e informaciones que estamos recopilando y grabando”, dice Gaete.

La experiencia se llevó también a escuelas públicas, como por ejemplo la Escuela Municipal Altos de Choya, donde participaron padres y alumnos, y también privadas, y con alumnos del Instituto de Arte y Comunicación de Teatro se realizó una práctica y se puso al aire. “El radioteatro es un género que vincula la educación y la expresión popular. Creo que tendría que girar más en las escuelas, en el nivel Polimodal, y para eso se necesita empuje y continuidad. De todas formas, hay algunas experiencias alentadoras, tales como las que hicimos con estudiantes de comunicación social. Con ellos realizamos experiencias grabadas de técnicas de voz que incluso fueron emitidas en la misma radio”.

Llevar el radioteatro como obra a las diferentes escuelas polimodales de la provincia, es una meta, y, para ello, afirman los teatreros, se están haciendo las gestiones necesarias desde la dirección de la emisora. “Si bien nosotros hacemos tratativas por nuestra cuenta, no para ser héroes sino con la intención de que le llegue a la gente, nos gustaría tener apoyo y salir a cuanto lugar del interior sea posible”, expresan Los Itinerantes.

La hora del radioteatro, como anuncian antes de iniciar cada capítulo, le otorga un aire fresco a la dramaturgia local y se consolida como un espacio no sólo apto para nostálgicos, sino también para curiosos e inquietos que quieran revivir el género.

Vía libre a la nostalgia

En los años 50, por la frecuencia de la tradicional LW7 Radio Nacional Catamarca, se pasaban los radioteatros que llegaban desde Buenos Aires. Eran tiempos de *Palmolive en el aire* y *Glostora*. Las obras venían grabadas en cintas con las voces de los actores, mientras que la emisora recibía las instrucciones precisas para el locutor y el operador de turno que improvisaban y agudizaban su ingenio para recrear los efectos especiales. Por entonces, el disco de pasta era impensable, y la emisora corría la suerte de una auténtica sala de experimentos. Los radioteatros grabados en la capital catamarqueña incluso se enviaban a las provincias del Chaco, Salta y Tucumán. “Se tiene nostalgias de esa época. Muchísimas personas lo recuerdan y añoran, así que es justo y digno poder reivindicarlo hoy como lenguaje”, afirma Gaete.

La actriz recuerda que Catamarca fue una de las provincias pioneras de este lenguaje popular que se inició en Buenos Aires, con galanes y *galancitas* y modos de vida de inmigrantes europeos. “En esa época esta zona era famosa por las sequías y la gente un poco arisca reflejaba ese paisaje. Entonces el radioteatro tenía la característica de cómico, pintoresco y costumbrista, escucharlo era una manera de recrearse”, apunta Gaete.

El anuncio por altoparlantes de la llegada de las compañías que se escuchaban en el dial, generaba gran expectativa en la población. Las sociedades de fomento, y los clubes Villa Cubas, Hindú, Defensores del Norte, Estudiantes de la Tablada, Sarmiento, se organizaban y armaban sus plateas ante cada presentación. Desde allí, durante el desarrollo de cada obra, los más ansiosos podían aplacar su ansiedad conociendo con anticipación el desarrollo de los últimos capítulos, y los fieles adeptos, mostrar el apoyo incondicional a los héroes y condenar a los perversos con desafíos e improperios que hacían arremangar puños de camisas hasta a los mismísimos actores.

Las opiniones y las cartas que se enviaban a las compañías ayudaban a éstas a perfilar el final de los capítulos y adaptarlos en función de las repercusiones de los personajes y situaciones.

Los departamentos de Belén, Tinogasta, La Paz, Ancasti, Andalgalá, eran visitados por las compañías teatrales. **El zapatero y la millonaria** del cordobés Jaime Kloner, **Creo en Dios y El galleguillo de la cara sucia** de José Jabiff, se recuerdan con especial ahínco.

DANZA TEATRO

CON HUMOR CORDOBÉS



Escena de «Nocau técnico»

Con *¿No me besabas?* hicieron su ingreso a Buenos Aires y en esa ciudad se quedaron. El grupo Krapp –que dirigen Luis Biasotto y Luciana Acuña– continuó su trabajo con *Mendiolaza* y *Nocau técnico* y han logrado extender sus presentaciones a otros países. Una rica historia de cordobeses en la gran ciudad.

ALEJANDRO CRUZ / desde Buenos Aires

¿Cómo definirías al grupo Krapp?

–Como un grupo de danza, teatro y música. Es una compañía que trabaja de manera conjunta a nivel creativo. Pero es difícil la pregunta...

Luis Biasotto es el que habla, el que titubea y el que se ríe también de su propia dificultad cuando se topa ante una de esas preguntas básicas. Él es, junto a Luciana Acuña, uno de los directores de este grupo que, en apenas cinco años, ganó un merecido lugar en la escena alternativa porteña a fuerza de desparpajo, energía y talento escénico.

«Para empezar –el director toma aire y continúa–, tuvimos la idea de involucrar a la teatralidad como un elemento que no jodiera a un espectáculo de danza. Allá, en Córdoba, veíamos que todo lo que estaba atado a lo teatral era mucho más débil que lo que era danzado. Lo teatral era como muy ingenuo. En contraposición, queríamos que la teatralidad también tuviera su peso. Tomando como ejemplo a *Mendiolaza*, lo teatral nos sirve como *vestido* para el movimiento puro. Una vez trabajado ese movimiento le sumamos el entorno teatral o lo que uno puede actuar mientras baila».

En ese contexto, para él el personaje es una consecuencia. «No trabajamos la psicología del personaje porque no nos interesa –aclara–, ni estamos formados para eso. Generalmente los personajes se van configurando a medida que crece la escena. Una vez que están dibujados se empiezan a vestir. Claro que a veces, el movimiento o la misma iniciativa física, te llevan a construir al personaje. Pero para el armado de algo pensamos en situaciones; a partir de ahí se filtra lo coreográfico».

Para algunos observadores locales, la producción del grupo Krapp remite a los primeros trabajos de otro grupo, los porteños de El Descueve. Para Luis Biasotto la referencia es casi inmediata. «Cuando vi en Córdoba *Todos contenidos* me interesó lo que pasaba, me llamaba la atención la potencia con la que trabajaban, me transmitían cosas, me divertía y me gustaba cómo armaban las situaciones».

Tanto en *Mendiolaza* como en *Nocau técnico* (sic), la potencia, el humor y la energía de esos cuerpos tan disimiles entre sí se convirtieron en signos definitorios del grupo. Signos que, con enorme fluidez, vacilan entre lo teatral y lo coreográfico. Las razones de esa fluidez quizás estén en la misma formación de este bailarín de 32 años.

Biasotto, oriundo de Unquillo (la tierra de David Nalbandian), comenzó estudiando teatro en su Córdoba natal. Cuando estaba cursando tercer año de la licenciatura en Artes Plásticas, comenzó a estudiar danza. «En ese momento hacía mucho deporte –cuenta el creador–, jugaba mucho al fútbol y quería hacer algo con el cuerpo. Después estudié letras. Pero nunca tuve la sensación de estar formándome para algo en especial, era por necesidad personal. Estudiando danza me di cuenta de que me iba gustando, que me resultaba fácil».

¿Y largaste el fútbol?

–El fútbol, el boxeo... Todo.

Una vez instalado en Buenos Aires junto a Luciana, al resto de los integrantes del grupo los conoció en el estudio de Ricardo Bartis, donde tomaba clases. Pero ya antes de eso, había estudiado dramaturgia, durante dos años, con Daniel Veronese y hasta actuó en *Fractal*, espectáculo de Rafael Spregelburd.

¿Reconocés esa formación en Mendiolaza, por ejemplo?


–Sí. Pero, cómo decirlo... creo que ahí aparecen cosas personales, de mi infancia. Hay algo de lo que aprendí o de lo que soy. Sí, prefiero decir de lo que soy.

¿Y el humor?

–Eso es cosa de cordobeses (se ríe). El humor surge de la afinidad que tenemos entre nosotros. Nos juntamos y nos cagamos de risa de cualquier cosa. El humor es algo medio innato, no está pensado a priori. Me interesa divertirme durante el proceso creativo. Si no me divierto no hago nada.

DE LAS SIERRAS AL IMPERIO

Mendiolaza, nombre también de una pequeña localidad próxima a Unquillo, fue como la carta de presentación del grupo más allá del barrio de la danza porteña. «Pasaron muchas cosas con ese montaje –cuenta Luis Biasotto–. Por ejemplo, luego de ese espectáculo tenemos la idea de hacer algo bien diferente, la cosa es no repetiros. Ahora empezamos un próximo trabajo con los mismos integrantes del grupo y tenemos ganas de afianzar la estética. No es cuestión de hacer *Mendiolaza II* sino afianzar la ideología de nuestra estética. O sea, esa combinatoria entre el hu-



Escena de «Nocau técnico»

mor, el tema de la música, la teatralidad dando vueltas, una estructura entendible y la forma de moverse. Queremos aclarar esas cosas. Pero sí es cierto que **Mendiolaza** se transformó como en nuestra marca».

En la marca del grupo, en el nombre, aparece Beckett casi casualmente o como resabio de un chiste cordobés. La cosa es así: hace unos cinco años Luis estaba haciendo su tesis para la facultad analizando la producción de Samuel Beckett. Sigue él: «Al mismo tiempo, necesitábamos plata para hacer **¿No me besabas?** y, faltando tres días para presentar la solicitud para obtener un subsidio del Instituto Nacional del Teatro, no teníamos nombre como grupo. Hicimos una votación secreta y entre algunos nombres quedó Krapp». Presentaron el proyecto al INT, lo ganaron pero tuvieron que rechazar esos tres mil pesos que iban a ser salvadores. ¿Por qué? Es que, en el mientras tanto, Luis se ganó dos becas (a falta de una) para estudiar en Buenos Aires y no podían estrenar la obra en el plazo estipulado. De todos modos, redoblaron la apuesta: Luis tomó las clases y estrenó **¿No me besabas?** en el Teatro del Sur, en Capital.

«Al principio teníamos funciones con siete espectadores. Un bajón. Pero justo entramos en una ola de muchos programadores extranjeros, que visitaban Buenos Aires, y al poco tiempo terminamos haciendo una gira de un mes por los Estados Unidos. La pegamos al toque. En medio del *tour* seguimos preparando **Mendiolaza**, obra en la que confiaba mucho. La estrenamos en el marco del II Festival Buenos Aires Danza Contemporánea y me parece que funcionó, hasta tuvimos una crítica impresionante en el diario *La Nación* que nos encantó (se vuelve a reír). Con el tiempo la obra se transformó en algo casi popular. No los podíamos creer. Venía mucha gente joven... Será, como dicen en los Estados Unidos, que somos 'como exóticos'. Ahí sí que nos va bien. En realidad, la afinidad con el gusto norteamericano nos da un poco de miedo, incomoda un poco. Pero ellos se engancharon con el espectáculo de una manera increíble; seguro que volvemos el año próximo».

A partir del impacto que generó ese trabajo, los llamaron del Centro de Experimentación del Teatro Colón. En el sótano del primer coliseo estrenaron **Nocau técnico**. «Ahí quisimos probar otras cosas, pero esa obra no tuvo el mismo proceso que **Mendiolaza**. Nos faltó afianzarla. El único motor que teníamos era el público siguiendo las escenas, pero nos faltó tiempo», reconoce.

También destaca que tiene en su imaginario hacer algo como aquellos espectáculos del grupo La pista 4 –de Buenos Aires– que tuvo la posibilidad de ver en Córdoba. Le llama la atención que un tipo como José María Muscari lo esté llamando para que le haga las coreografías de su espectáculo y que, de buenas a primeras, se encuentre trabajando en un ámbito próximo al circuito comercial («por que Muscari es comercial, ¿no?»). Reconoce además que, en su vínculo artístico con Luciana, «yo soy el que se va al carajo, el que se pone a delirar y ella es la que me baja. O sea, es un complemento bárbaro».

Así es la ruta de este bailarín, ex jugador de fútbol, estudiante de letras, actor, director y ex boxeador que, desde hace cinco años está radicado en Buenos Aires y que, apenas llegó, la pegó.

LOS PASOS

El grupo Krapp nació en 1999 en la ciudad de Córdoba bajo la dirección de Luis Biasotto y Luciana Acuña. Los integrantes son músicos, bailarines y actores que hicieron de esa diversidad una marca. El mismo año presentaron **Domingo 3.07 PM**, un *work in progress* de **¿No me besabas?** Aquello era un trabajo de 10 minutos que, con el tiempo, fue tomando forma.

En octubre del 2000 estrenaron **¿No me besabas?** en Buenos Aires. Al poco tiempo salieron de gira por los Estados Unidos en donde el diario *Los Angeles Times*, por ejemplo, sostuvo que se trataba de un montaje que «combina una atlética agresividad postmodernista con una enfatizada visión de la comedia y la crueldad». **Río Seco** fue el *work in progress* de **Mendiolaza**, espectáculo estrenado en el 2002 en el marco del II Festival Buenos Aires Danza Contemporánea. «Aunque la base es la violencia máxima, en la pieza se insertan constantes *gags* que provocan una carcajada continua. Tan bien lograda está la sincronización de agresividad-humor que no hay lugar para los golpes bajos ni la tragedia. El drama es el aburrimiento y la manera en la que tratan de deshacerse de él. Una obra con imaginación, que utiliza una técnica en la que los intérpretes deben estar muy entrenados, no sólo como excelentes bailarines, sino asimismo como actores», sostuvo la crítica del diario *La Nación*, de Buenos Aires.

La obra paseó por el Festival Internacional de Buenos Aires, por encuentros escénicos del Brasil y de Europa. Este año, 2004, el grupo fue invitado por el American Dance para hacer unas presentaciones en los Estados Unidos. Allí la vio el crítico de *The New York Times* para quien la obra expone «un teatro sofisticado que consigue también ser espontáneo y salvajemente alocado».

En 2003, fueron invitados por el Centro de Experimentación del teatro Colón en donde presentaron **Nocau técnico**, con música en vivo del cordobés José Halac. El mismo espectáculo, con algunas variaciones, se presentó también en Festival Verano Porteño, organizado por la Fundación Konex. «Este nuevo montaje del grupo Krapp tiene todos los elementos para convertirse en un espectáculo de culto. Luego de **Mendiolaza**, la expectativa era mucha. Lejos de *apichonarse*, Biasotti y Acuña –junto a los excelentes bailarines y la música de José Halac– pusieron todo en un espectáculo sencillamente noqueador», dijo otro medio.



XX Fiesta Nacional del Teatro

EL TEATRO DEL PAÍS SE REUNIRÁ EN RÍO NEGRO

Durante la primera quincena de abril de 2005, se realizará en el Alto Valle de Río Negro la XX Fiesta Nacional del Teatro. Las funciones se concretarán en el corredor cultural que conforman las ciudades de General Roca, Villa Regina y Cipolletti.

Como sucede anualmente, participarán de la Fiesta grupos de las distintas provincias argentinas que, después de atravesar instancias como las Fiestas Provinciales y Regionales de Teatro, resultan los más representativos de cada región.

La nueva edición propone una fuerte celebración. Estos 20 años de actividad demuestran una continuada intención, la de promover la escena argentina y a la vez posibilitar la confrontación entre los realizadores del país.

Desde su inicio en 1985, la Fiesta Nacional del Teatro se fue desarrollando en diferentes marcos ciudadanos. También fue variando el perfil de los grupos asistentes y, por supuesto, sus estéticas.

20 AÑOS DIFUNDIENDO EL TEATRO NACIONAL

La recuperación democrática en 1983 trajo aparejada una serie de importantes cambios en materia cultural. Se creó la Dirección Nacional de Teatro y Danza –dentro de la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación–, y uno de sus máximos proyectos fue la organización de la Fiesta Nacional del Teatro, un encuentro anual de teatristas argentinos que posibilitara la difusión y el intercambio de experiencias creativas.

Entre 1985 y 1990 la Fiesta se llevó a cabo en la sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes. Los participantes eran seleccionados por cada Secretaría de Cultura provincial, por eso también era común ver a elencos oficiales durante la muestra. Por entonces, el máximo encuentro teatral de la Argentina, posibilitaba a los creadores del interior ofrecer sus trabajos en la Capital Federal y en el Teatro Nacional; en tanto que los espectadores y periodistas locales, comenzaron a tomar contacto directo con unos procesos creativos, en general, muy diferentes a los porteños.

Por esos años, 1985/86/87, era muy común ver espectáculos –muchos de ellos creaciones colectivas– que rescataban fuertes temas regionales como **Pioneros** de Neuquén, **Chaque al agua** de Chaco, **Mari Mari Huinca**, **Buscando raíces, buscando petróleo** de Río Negro, así como también reconocer a algunos de los dramaturgos y directores más valiosos de cada región. Entre los primeros se puede citar a Oscar Quiroga, Carlos Alsina (Tucumán), Hugo Sacoccia, Alejandro Finzi (Neuquén), Raúl Dargoltz (Santiago del Estero), Rafael Bruza, Jorge Ricci (Santa Fe), entre los segundos: Carlos Canto (Chaco), Hugo Aristimuño (Río Negro), Oscar Kumel (San Juan), Ramón Abdala (Mendoza), Alejo Sosa (San Luis), Antonio Germano (Santa Fe), Claudio García Bes (Salta), Norberto Campos (Rosario), entre muchos otros.

El cierre de la primera Fiesta Nacional lo realizó la Comedia Cordobesa con una inquietante versión de **Fuenteovejuna** de Lope de Vega, con dirección de Jorge Petraglia. La segunda Fiesta, en 1986, culminó con la presentación de **El maratonista** de Marcos Salcedo, interpretado por la entonces recién creada Comedia Federal, integrada por actores de diferentes provincias. La dirección estuvo a cargo de Antonio Germano.

Esta verdadera movilización de teatristas también tuvo su proyección en el Congreso Nacional argentino. El 18 de septiembre de 1985, según destaca el diario porteño *Tiempo Argentino*: «El Senado aprobó la Ley de creación de un ente de promoción del teatro». Se trataba del proyecto de Ley de Teatro de la senadora justicialista Olijela del Valle Rivas, que proponía la creación del Instituto Nacional del Teatro. El proyecto pasó a la Cámara de Diputados y no terminó de aprobarse.

Con el correr de las ediciones de la Fiesta Nacional del Teatro los grupos comenzaron a discutir la competencia de las secretarías de cultura provinciales en la selección de los participantes de las Fiestas. Así comenzó a tener una fuerte influencia un verdadero entramado de delegados provinciales.

LA FIESTA EN LAS PROVINCIAS

En 1991 la Fiesta Nacional del Teatro dejó de realizarse en Buenos Aires. La ciudad de Santa Fe recibió el proyecto y durante nueve días la comunidad local se movilizó en torno de la actividad teatral.

A partir de entonces fueron sedes de la Fiesta las ciudades de Mar del Plata (1992), Mendoza (1993), Tucumán (1994), La Pampa (1995), Entre Ríos (1996), Catamarca (1997), Rosario (1998), Córdoba (1999), Salta (2000). En 2001 la Fiesta no se concretó por cuestiones presupuestarias lo que provocó una fuerte movilización de la comunidad teatral argentina. Dicha movilización terminó con la denominada Marcha de la Cultura, frente al Congreso Nacional, donde hablaron, entre otros: Norma Aleandro, Alfredo Alcón, Alejandra Boero y Norman Briski.

En 2002 la sede volvió a ser la ciudad de Mar del Plata. En 2003, nuevamente Mendoza.

En 2004 la Fiesta Nacional del Teatro modificó una vez más su escenario. Dejó las ciudades capitales de provincias para trasladarse a lo que denominamos «el interior del interior». La ciudad elegida entonces fue Rafaela (Santa Fe): 21.000 espectadores asistieron al encuentro que se desarrolló en cinco salas. En tanto que 2005 tendrá como escenarios las ciudades de General Roca, Villa Regina y Cipolletti.

UNA NUEVA REALIDAD TEATRAL

Los años 90 fueron muy determinantes en el desarrollo del teatro nacional. Con la creación del Instituto Nacional





Conferencia de prensa de Lanzamiento de la XX Fiesta Nacional del Teatro



del Teatro, en 1997, a partir de la sanción de la Ley de Teatro 24.800, se produce un fuerte desarrollo en la actividad a lo largo y ancho del país. Se fortalecen los vínculos regionales y hasta comienzan a realizarse cruces creativos interprovinciales.

En 1993 las autoridades de la entonces Dirección Nacional de Teatro adoptaron como criterio entregar premios a los más destacados participantes. La selección la realizaba un jurado integrado por reconocidos teatristas del país. Esa modalidad se mantuvo hasta 1997.

En estos tiempos también desaparecen las creaciones colectivas con temáticas regionales. Un interés por la nueva dramaturgia porteña (Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanián, Marcelo Bertuccio), comienza a asomar en los escenarios y a mezclarse con dramaturgos clásicos universales y de las generaciones de argentinos de los años 70 y 80. Se producen verdaderos cruces de información. Fue muy común ver puestas en escena de las mismas obras, realizadas por elencos de diferentes provincias. A la vez, una nueva camada de directores ocupa su espacio. Entre otros: Walter Neira (Mendoza), Juan Carlos Carta (San Juan), Daniel Vitale (Santa Fe), Juan Carlos Moisés, Carlos Massolo (Chubut) Marcelo Padelín (Chaco), Rody Bertol (Rosario), Marcelo Allasino (Santa Fe), Susana Bernardi (Corrientes).

El 2000 amplía el marco de desarrollo y ya comienzan a asomar jóvenes autores en diferentes provincias, la mayoría de ellos a la vez dirigen sus propios textos: Santiago Loza, Gonzalo Marull (Córdoba), Martín Giner (Tucumán), Leonel Giacometto (Rosario), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Daniel Sasovsky (Chaco).

ACTIVA PARTICIPACIÓN DE CREADORES ARGENTINOS

Al cabo de estos 20 años aproximadamente 600 espectáculos se vieron en las distintas ediciones de las Fiestas nacionales, recreados por reconocidos o nuevos grupos

teatrales. Entre los directores de las Fiestas se destacan: entre 1985/87 Osvaldo Bonet, entre 1988/89 Alfredo Zema, en 1990 Víctor Laplace, entre 1991/92 Emilio Alfaro, en 1993 Néstor Zapata, en 1994 Víctor Laplace, entre 1995/99 Oscar Lito Cruz, en 2000 Rubens Correa, entre 2002/2003 José María Paolantonio. Desde principios de 2004, Raúl Brambilla.

Entre algunos de los creadores que se destacaron como jurados de las Fiestas: Víctor Proncet, Héctor Gióvine, Julio Ardiles Gray, Patricio Esteve, Duilio Marzio, Miguel Iriarte, Luis Sampedro, Rafael Spregelburd. Entre los periodistas: Nina Cortese, Leonor Soria, Alejandro Cruz.

Entre quienes dictaron talleres, seminarios o hicieron devoluciones en las Fiestas: Roberto Cossa, Manuel Iedvabni, Ricardo Monti, Bernardo Carey, Laura Yusem, Carlos Gandolfo, Alberto Ure, Augusto Fernández, Adhemar Bianchi, Paco Giménez, Susana Tambutti, Alejandro Tantanián, Viviana Tellas, Jorge Díaz, Cristina Moreira, Roberto Plate, Sergio Aschero, Daniel Veronese, Gerardo Fernández.

Desde 2001 las devoluciones están a cargo de integrantes de CRITEA, Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina.



/PICADERO

it
inteatro
EDITORIAL

Instituto Nacional del Teatro

TRABAJANDO EN EL FOMENTO Y LA DIFUSIÓN DEL TEATRO

- SUBSIDIOS

Para grupos, salas, publicaciones, etcétera.

- EDITORIAL

Libros, cuadernos y otras publicaciones.

- VIDEOCONFERENCIAS

Dramaturgia, Crítica Teatral, Teatro Nacional, etc.

- VIDEOS DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Espacio Escénico, Producción Teatral, Cooperativas y más.

- REVISTA PICADERO

Notas, reportajes, personajes y mucho más.

- FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

Las obras y grupos más representativos del país teatral



*Dramaturgia en banda
Nueva dramaturgia Latinoamericana*

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

it
inteatro
EDITORIAL

 **INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO**

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