



/ *PICADERO*



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

13



Producir en grupo



en la

Argentina



EDITORIAL INTEATRO

Luis Ordaz, Eli Sirlin,
Jorge Holovatuck / Débora Astrosky
Nueva Dramaturgia Latinoamericana

AUTORES

Patricia Suárez / Lautaro Vilo

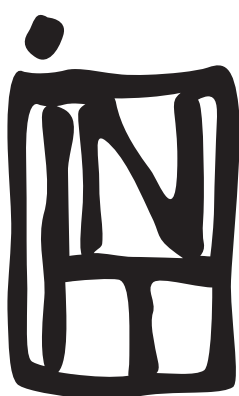
HOMENAJES

Julio Ardiles Gray / Carlos Gorostiza

TENDENCIAS

La Gloriosa Niní (Mendoza)
Fuerzabruta (Buenos Aires)

03 /	Editorial	28 /	"Lo que vale es la prepotencia de trabajo"
05 /	PRODUCIR EN GRUPÒS Una historia que se repite	30 /	"Los artistas deberíamos ser más claros en nuestra repulsa"
12 /	"Al sentir la persecución necesitás estar acompañado"	32 /	Fuerza bruta, la nueva compañía de Diqui James
14 /	Renovación y Vitalidad Escénica en la creación grupal Iberoamericana	34 /	Nueva edición del Festival infantil
16 /	El actor en el centro de la escena	36 /	Murphy, una ciudad que rinde homenaje al teatro independiente
18 /	Cuando la luz revela la forma	38 /	Monólogos a La Tigra
20 /	Un manual que aspira a rescatar el juego	40 /	Fenómeno Patricios
22 /	Reflejar un mundo en crisis	42 /	"Antes de saber leer y escribir ya inventaba historias"
24 /	Luis Ordaz, un fundador vigente	45 /	El merodeador de la Historia
26 /	"La escritura es un modo de autoconocimiento"		



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

staff

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Lic. Daniel Scioli

Dr. José Nun

Dr. José María Paolantonio

Sr. Raúl Brambilla

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

AÑO II - N° 13
ENERO / ABRIL 2005

REVISTA PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes, Paula Laneri

Corrección
Elena del Yerro

Fotografías
Magdalena Viggiani, Silvia Davanzo,
Complejo Teatral de Buenos Aires.

Dibujos
Oscar "Grillo" Ortiz

Secretaría:
Raquel Weksler

Distribución
Teresa Calero

Colaboran en este número

Fausto Alfonso, Diego Altabas, Olga Cosentino, Alejandro Cruz, Jorge Dubatti, Ana Durán, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Gabriela Halac, Guillermo Heras, Federico Irazábal, David Jacob, Magdalena Millán, Marcelo Padelín, María Ana Rago, Edith Scher, Ana Seoane, Nora Lía Sormani, Mauricio Tossi, Roberto Vega

Redacción

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

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión

Gráfica San Lorenzo S.A.
Quilmes 282/4 (1437)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel. (54) 11 4911-4303

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.

EDITORIAL

Hace algún tiempo, decíamos que el Instituto Nacional del Teatro es una entidad muy joven que, sin embargo, está en la hora de comenzar a madurar después de los primeros pasos. Muchos puntos de vista pueden ser aplicados a la hora de ensayar un análisis de su breve pero intensa y ajetreada marcha. Nació por el impulso de los teatristas que durante muchos años pugnaron por la existencia de una Ley Nacional de Teatro y su instrumento. Fue el resultado de un anhelo, la concreción de un sueño; como muchas veces sucede, cuando los sueños se hacen realidad, pasan a ocupar otro lugar de convivencia y responsabilidad. Los teatristas argentinos tuvimos nuestra Ley y nuestro instrumento: ¿Y qué fue lo que sucedió? Siempre habrá distintas opiniones al respecto, se verá de un modo desde afuera y de otro modo desde adentro y habrá disparidad de pareceres, no solo entre esas dos miradas sino dentro de ellas mismas. Muchas criterios y dictámenes. Pero más allá de las palabras, hubo quienes se propusieron y fueron elegidos para poner en marcha la institución (otros se propusieron y no fueron elegidos y otros no consideraron proponerse): ¿cómo se puso en marcha la Institución? La historia del teatro argentino juzgará, con el suficiente tiempo para otorgar la objetividad necesaria, el tenor de esa gestión.

Desde adentro, -y tiempo después- puede vislumbrarse que el asunto no fue fácil, que la historia comenzó entre lagunas administrativas y legales, probablemente porque la constitución de este nuevo organismo no fue -ni es- sencilla de encuadrar; por una razón u otra, que va más allá de la voluntad y la dedicación, el Instituto no parece haber nacido con la sólida estructura que le corresponde tener. Se puso en marcha por entusiasmo de gestión, por prepotencia de trabajo, con muchos aspectos técnicos sin definir; probablemente haya hecho falta un mayor y más profundo asesoramiento que pudiera conducir a formar una institución ordenada y eficiente. Sin embargo, creo que es muy importante reconocer el enorme esfuerzo y la enorme dedicación puestas al servicio de la conformación de la institución más cara a los teatristas argentinos; si hubo errores, estoy seguro que nacieron de la buena voluntad y hay que disculparlos, tratar de corregirlos, con la plena conciencia de que nuestros errores necesitarán también ser disculpados en un futuro próximo, porque nadie está exento de equivocarse y porque cuando el tiempo pasa, las miradas cambian, las circunstancias y las perspectivas son distintas y lo que en un momento parecía un acierto indiscutible, poco tiempo después puede llegar a verse como una pifia. Porque aunque las miradas sean muchas y muchas las opiniones, es una la decisión que hay que tomar cuando se tiene la responsabilidad de hacerlo y por más seguro que esté aquel que la tome, tiempo después puede verse sujeta a nuevos análisis que la reportan como una decisión no del todo feliz; la gestión es una constante toma de decisiones. Personalmente, me siento agradecido con aquellos que tomaron la posta de fundar el Instituto y lo hicieron; me consta del esfuerzo, la dedicación, la sabiduría y el cariño de muchos de ellos. Los que no estuvimos en aquel grupo inicial esperamos que lo conformaran para poder disfrutar de sus beneficios. A la distancia, hay, sin duda, más aciertos que yerros y sobre esos aciertos hay que decir que el Instituto tuvo una continuidad digna de mencionar, tanto más cuando la continuidad no es precisamente una de las características de las cuales podamos enorgullecernos en nuestro país; continuidad sobre los aciertos y trabajo sobre los intentos fallidos; pero si técnicamente hubo quizás zonas grises, políticamente se trabajó con gran profundidad; con el resultado puesto, uno puede estar de acuerdo o no con la aplicación de esas políticas, pero de ningún modo estuvieron ausentes; aún no coincidiendo con algunas, hay que -nuevamente- reconocer que la labor pionera y fundacional es sumamente dificultosa, pero son los fundamentos sobre los cuales se trabajará después; podemos tomar cualquier punto de la Ley y los reglamentos y discutir arduamente durante mucho tiempo cuál es la interpretación más adecuada para cada artículo, pero se utilizó la Ley y se conformó un Instituto; queda claro que las políticas que se aplicaron desde el inicio, tuvieron en cuenta dos aspectos: atender la demanda (por un lado) y fomentar (por el otro). Seguramente, sobre esa base, hubo que ir corrigiendo sobre la marcha muchas decisiones y afirmando otras. ¿Después hubo que pulir? Sin duda; pero hubo que pulir, porque había algo que pulir, porque la materia prima ya había sido aportada.

A una primera instancia fundacional, sucedió una segunda instancia, donde comenzó a regularse la actividad, -sobre todo porque comenzaron a ordenarse las provincias- y parecieron estrecharse ciertos márgenes de acción, aparecieron nuevos requerimientos en un proceso totalmente lógico: cuando un organismo va creciendo, va aprendiendo reglas que lo respaldarán para vivir en sociedad, para crecer y para desarrollarse en comunidad. Cada una de esas reglas puede tomarse o como un cercenamiento de una "libertad original" o como un instrumento que le servirá para actuar mejor, para cumplir mejor sus objetivos humanos. No es posible pensar en una institución anárquica, una institución que no tenga sus regulaciones, flexibles pero firmes, para que las reglas de juego estén claras y no condicionadas al voluntarismo o el poder personal. Las reglas -como las leyes- se deciden votándolas, como lo hace el Consejo de Dirección, donde doce miembros dirimen una decisión destinada a perfilar una política determinada. Se podrá estar de acuerdo o no con

esa política, como sucede con todo gobierno, pero en el juego democrático esas políticas se enuncian, deben ser claras y quien las ejecuta no puede perder de vista el verdadero objetivo: el bien del teatro argentino. Otros pueden pensar que ese no es el camino y será siempre una opinión respetable. Todos sabemos que el INT tiene un sistema de elección por jurado de sus Representantes Provinciales y sus Representantes del Quehacer Teatral Nacional, de modo que cualquier teatrista del país puede presentarse, si considera que quiere y puede ser una futura autoridad, quien también deberá tomar decisiones y someterse a esa constante exposición que es el ejercicio de una gestión, en la cual es necesario encontrar un equilibrio que permita absorber críticas, depurarlas, digerirlas, pero al mismo tiempo no detener la marcha de la institución, solicitar el flujo presupuestario necesario, promover políticas para ejecutar ese presupuesto del mejor modo posible, saber pensar aún sin tener todo el tiempo para hacerlo, encontrar respuestas en el momento adecuado, etc. Gestionar, en una palabra.

El Instituto tiene una base importante de su accionar en los subsidios; si no se subsidia, no existe Instituto y todos queremos que se genere más y más actividad, una actividad que no se cierra en sí mismo, sino que tiene un destinatario, el público, la gente, que acompañará este crecimiento en la medida en que se identifique, se reconozca y será quien ejerza también el inevitable y necesario control de calidad; mientras mejor se ejecute su presupuesto, mayor crédito tendrá la institución. En eso estamos comprometidos: en ejecutar su presupuesto con políticas claras, coherentes, y en realizar el seguimiento de esta inversión cultural tan importante, analizando los logros y los fracasos. Sí, hoy nos toca a los que estamos en el Consejo de Dirección el deber de trazar esa política para el INT. Y lo estamos haciendo, trabajando desde un año a esta parte, en una etapa que, coincidimos, puede iniciar un período que marque ciertas diferencias importantes con la dinámica ejercida hasta ahora. Hay un cambio de dinámica, porque hay un cambio de enfoque tendiente a la madurez institucional. Puede ser aburrido pasar lista a lo realizado hasta el momento, pero creemos que es necesario comunicarlo:

Pusimos especial atención en la reestructuración administrativa para darle mayor fluidez al importante movimiento de expedientes que se procesan diariamente; concluyeron los concursos para las áreas sustantivas -Fomento y Fiscalización- y el área de apoyo -Administración- de modo que sus directores, elegidos por concurso, permanecerán en sus cargos un período mínimo de cinco años que les permitirá un ordenamiento de sus áreas, que dada la fluctuación y exagerada alternancia en esos cargos, nunca pudieron tener; va por el mismo camino la Asesoría Legal. Es decir, en cierto modo, hay una reformulación institucional en lo que hace a la organización; atendimos también con prioridad los señalamientos de Auditoría Interna y pusimos en funciones el Comité de Auditoría -conformado por INT, UAI y SIGEN- para trabajar con la seguridad y transparencia que necesita toda gestión. Falta aún mucho por hacer, fundamentalmente con respecto a la estructura del INT y sus delegaciones. Gestionamos y obtuvimos un incremento de crédito que se ejecutó en su totalidad en 2004, saldando una deuda histórica -de subsidios atrasados- y para este año se proyectaron aumentos en los subsidios que van del 30% al 50%, con la base de un esquema de ejecución presupuestaria perfectamente claro; el Consejo Editorial, por su parte, puso al día muchas publicaciones que estaban pendientes y elaboró una política editorial con fondos propios claramente determinados.

Ahora bien, más allá de estas generalidades importantes, ¿cuál ha sido la impronta para rediseñar esta dinámica de la que hablaba antes? Partimos del convencimiento de que en esta etapa inicial, el Instituto había puesto mayor acento en lo asistencial que en el desarrollo, porque hubo que salir a fomentar, a proponer, a expandir la esfera de acción en pos de mayor movimiento. Esto dio buenos resultados en algunas regiones y magros resultados en otras; lo cierto es que hoy, a aquella etapa en la que una suerte de paternalismo bienintencionado fue la marca registrada del accionar del INT, la consideramos superada. El Instituto nació para apoyar la autogestión, de ningún modo para reemplazarla, porque si lo hiciera, el objeto subsidiado perdería su razón de ser (que es ser independiente).

Hoy estamos desarrollando una política de calidad e inclusión: estamos seguros de que éstas no pueden ser contenidas en un solo subsidio; por ello hemos elaborado un esquema concatenado de subsidios que se complementen unos a otros, para que el panorama teatral quede cubierto. Por cierto que mantenemos la mayoría de los que ya estaban, agregando particularidades a cada uno. No todos pueden ni tienen por qué aspirar a recibir el mismo subsidio. Para clarificar y ayudarnos a comprender el difícil y disperso panorama teatral nacional, modificamos las planillas de solicitud, -no sólo estéticamente- con algunos requerimientos que tienden a sincerar el pedido y permitir un mejor seguimiento del mismo, una vez otorgado. Para ello, implementamos una medida extremadamente simple: evaluar mirando hacia atrás. ¿Por qué? Porque somos conscientes de la realidad teatral del país; una sala, por ejemplo, para acceder al subsidio, debía presentar un proyecto casi

perfectamente diagramado, organigrama incluido, de espectáculos a programar en el año. Esto de algún modo obligaba a los responsables a describir la programación que tenían asegurada e imaginar el resto. Porque es muy difícil, para una sala independiente, saber a ciencia cierta, en octubre-noviembre del año anterior, qué es lo que va a programar en el año siguiente. Y aún sabiéndolo, esa proyección puede fracasar por múltiples razones: el espectáculo no se estrenó (por otras múltiples razones), se estrenó pero debe bajar de cartel antes de que pueda estrenar la próxima producción programada, el espectáculo programado está recibiendo el beneplácito del público y resulta necesario y recomendable que permanezca en cartel más allá de lo que diga el organigrama, etc., etc. ¿Entonces? Entonces, para solicitar el subsidio la sala debe comprometerse a realizar un número determinado de funciones (proyecto) sin especificar cuáles o de qué espectáculo determinado; para ello, ¿qué se tendrá en cuenta? La actitud responsable de la sala en el año (de octubre a octubre) inmediato anterior. Esa actitud le dará crédito -por así decirlo- para el año siguiente, para que pueda desarrollar su actividad; si baja, se verá reflejada en el período anual siguiente; si sube, también. Esto es, evaluar con un proyecto hacia delante, pero mirando hacia atrás. Al INT le interesa que la sala esté abierta al público, funcionando. Cómo programe o qué programe es facultad y decisión de sus responsables. El público será quien, finalmente, elija una sala por la calidad de su programación o no. Esa es, entonces, una línea fundamental: Subsidiar infraestructura, sin infraestructura no hay desarrollo posible: recibimos los reclamos y las demandas y la opinión generalizada de que la categorización que rigió hasta diciembre 2004 necesitaba una revisión; a partir del mes de mayo se implementará el nuevo Programa de Subsidios de Actividad para Espacios Escénicos, en reemplazo del antiguo Funcionamiento de Salas, para lo cual se está llevando a cabo un Peritaje en 119 ciudades del país; las salas inscriptas en el INT son visitadas por personal idóneo a los fines de lograr una recategorización basada en una evaluación presencial; se están reglamentando nuevamente los Programas de Subsidios para Equipamiento (tanto para Espacios Escénicos como para Grupos) para un mayor y mejor seguimiento de toda la inversión de infraestructura que se ha realizado hasta la fecha y gran parte de la nueva reglamentación tiende a facilitar este seguimiento para un aprovechamiento cabal de los recursos. La recategorización de salas se efectúa teniendo en cuenta al espectador y al artista, con un criterio escenoarquitectónico único para todo el país, puesto que no pueden existir distinciones para espectadores ni artistas de distintos puntos del país; quienes utilizarán los servicios de esa sala tienen los mismos derechos de comodidad y accesibilidad. Es posible que alguna sala no esté en condiciones edilicio-técnicas de recibir este Subsidio. Puede, entonces, apelar a otra línea de subsidios, que es lo que se está Reglamentando nuevamente: puede mejorar su infraestructura para llegar a categorizar, para lo cual tendrá el apoyo del INT.

La otra línea fundamental -en lo que subsidios refiere- son los subsidios a la actividad de grupos y a la producción: creemos que, por razones muy distintas -algunas de ellas muy claras- el colectivo teatral, el "grupo" como tal, es una unidad de producción fundamental para el desarrollo teatral, más que nada en un país como el nuestro, tan amplio y tan difícil de recorrer; los colectivos teatrales pueden garantizar una constante dinámica en la actividad y son los que probablemente puedan ser la parte más activa de una futura -y ojalá que próxima- red de circuitos teatrales regionales, nacionales e internacionales. Resultan necesarios colectivos teatrales sólidos y permanentes, de calidad indiscutible, que puedan ser el tejido básico de esa red. Ahora bien, en este punto estamos tocando una cuerda muy sensible y tengo que hacer un amplio paréntesis para referirme al jurado. Hace dos años se puso en práctica un nuevo sistema de jurados: dieciocho miembros repartidos de a tres en las seis regiones teatrales. Una modalidad que tenía fundamentalmente a una mayor presencia y a criterios más profundos a la hora de decidir una evaluación; se estima que un jurado regional tiene mayor conocimiento que un jurado muy alejado de esa región, aunque también se corre el riesgo de perder cierta objetividad. Un reclamo muy sensible de ese primer jurado -casi unánime- fue la ausencia de directivas claras y pautas evaluativas de parte del Consejo de Dirección; puestos a corregir esa ausencia, implementamos para esta Convocatoria 2005 un sistema de evaluación, un instrumento para que el jurado pueda trabajar en base a pautas claras; el anterior sistema se basaba casi exclusivamente en el buen criterio subjetivo del jurado. En esta nueva modalidad también hay un importante porcentual de subjetividad pero tendiente a impedir que la evaluación sea una simple operación matemática, intentando equilibrar lo objetivo y lo subjetivo. Se aplica un criterio que tiende a que los grupos que tengan un trabajo continuo y una actividad destacada, sean favorecidos o ayudados con este subsidio, apuntando a la mayor calidad e intensidad laboral posible. Es necesario que estos subsidios -en la medida en que el presupuesto colabore- crezcan considerablemente en un futuro próximo. Para efectuar una evaluación que arroje resultados fidedignos, se aplica lo mismo que a las salas: una evaluación retrospectiva que le abra crédito al grupo, quien deberá sostener su categorización y su subsidio futuro en el año venidero. Esto es: un proyecto general para 2005 está respaldado por la actividad 2004 y el subsidio que reciba en 2006 tendrá el respaldo de la actividad

llevada a cabo en este año. De este modo, el grupo autorregula el subsidio que puede llegar a recibir. Esto tiende a mejorar la calidad de la prestación de los que ameriten recibir este subsidio. La mirada hacia atrás arrojó ya resultados que implicarán un mejoramiento de la calidad de ese subsidio. Como ese mínimo de rigor debe ir acompañado de una correcta fiscalización de la solicitud, el Instituto -atendiendo a la demanda y a su naturaleza misma- aplica ahora un sistema informático de cruzamiento de datos que actualiza toda posible incompatibilidad o incumplimiento: de este modo, grupos inhabilitados o que incurran en alguna incompatibilidad no pueden acceder al subsidio. ¿Esto es nuevo? De ningún modo, las regulaciones no son nuevas, lo que ocurre es que se están observando. El Reglamento de Inhabilitaciones y las reglas de incompatibilidad están a disposición de quien solicita el subsidio en el mismo momento de hacerlo. Como todo subsidio de actividad, este también tiene sus requerimientos: si un grupo cree que no puede cubrir esos requerimientos, no debe solicitar este subsidio. ¿Entonces, queda fuera del sistema de subsidios? De ninguna manera, puede solicitar otros subsidios. No se puede solicitar un subsidio que tenga determinados requerimientos y luego de recibido, argumentar que no es posible cumplir con esos requerimientos; seguramente, no será el subsidio de actividad el que convenga a ese grupo en particular. Si no se le otorga el subsidio de Actividad o porque el grupo incurre en una incompatibilidad o porque de la evaluación del Jurado surge que no puede acceder al mismo, ¿qué alternativa le queda? Varias y con un condimento fundamental, que se aplica por primera vez: pueden solicitar un Subsidio de Producción de Obras. ¿Cuándo? Cuando quieran. La Convocatoria para producción es abierta, no cierra, es un nuevo aporte del INT en materia de subsidios y sólo se solicita un tiempo prudencial de anticipación, para que se pueda evaluar el proyecto. El proyecto y la trayectoria de los integrantes es lo que se evalúa en este caso. Grupos consolidados que no tengan acceso o no quieran el subsidio de Actividad tienen ahora esta posibilidad, al igual que todos aquellos que deseen llevar a cabo una producción, sin tener un grupo. Del mismo modo, se pueden solicitar subsidios para giras, para equipamiento (en proceso de reorganización, pronto a abrirse) y para asistencia técnica. De este modo, creemos aportar un mejoramiento en la calidad artística de lo que el INT subsidie. Subsidios más altos y convocatorias abiertas, además de las anuales que se abrirán en octubre-noviembre de cada año. Todo esto en lo que hace a la línea de subsidios.

Los antiguos planes de fomento, que ya cumplieron su cometido y su ciclo, están siendo reestructurados, para ser aplicados no de modo uniforme, sino por separado. Habrá un plan de inclusión social (donde se podrá incluir todo aquello que pase por lo asistencial, pero que no debe confundirse necesariamente con objetivos profesionales) y planes de desarrollo, planes de perfeccionamiento y un circuito nacional de fomento teatral -que se está diseñando y se dará a conocer pronto. Todo ello pasará también por el tamiz del Jurado Nacional de Evaluación. La práctica común de apelar al Director Ejecutivo para solicitar tal o cual favor, o solicitarle directamente al representante provincial o regional un subsidio sin pasar por una convocatoria, es una actitud que no respaldamos: por ello, salvo los eventos en los cuales el INT tiene interés en tener co-participación directa (como los Festivales), todos los pedidos pasan ahora, sin excepción, por la red de Convocatorias. Esto legitima, transparenta y legaliza los pedidos y los otorgamientos; hay regulaciones precisas y debemos respetarlas. Si hacemos una excepción, deberíamos darles a todos la misma posibilidad, lo cual convertiría la Convocatoria en una farsa para los que tengan la voluntad y el compromiso de acercar su solicitud en tiempo y forma, por un simple ordenamiento institucional y una justa distribución de los subsidios.

Tal vez esté demás decirlo, pero vale la pena: tanto el actual sistema de evaluación como los diferentes programas de subsidios no han llegado a un punto final. Se aplican en este momento y se revisarán en su momento, de acuerdo a los resultados que vayan arrojando; pretenden abarcar la compleja masa de actividad teatral y pretenden prever del mejor modo posible las alternativas que pudieran surgir. No son simples, porque la compleja realidad tampoco lo es; subsidiar y evaluar con un criterio simplista puede ser más sencillo, pero a la larga fortalecería injusticias. Estas normas seguramente no son perfectas, pero hay algo para pulir. Un nuevo jurado comienza en estos días a trabajar con las evaluaciones, -y le deseamos éxito y claridad de conceptos, porque si el jurado evalúa mal, el INT subsidia mal- los peritajes se están llevando a cabo, existe una buena perspectiva presupuestaria, hay sistemas de ordenamiento que están comenzando a aplicarse, el sistema de fiestas tendrá que perfeccionarse, hay nuevos programas en estudio y planificación que se anunciarán a lo largo del año. No pretendemos que nuestras medidas y nuestras propuestas logren un consenso unánime; pretendemos que puedan ser comunicadas con la seriedad con que han sido trazadas, con la mejor voluntad e intenciones, tratando de ser justos. No es sencillo lograr un equilibrio ni es posible conformar a todo el mundo: sí es posible trabajar con honestidad, perseverancia, paciencia y tolerancia, con una mirada de conjunto.

Raúl Brambilla
Director Ejecutivo
Instituto Nacional del Teatro

Una historia que se repite



EDITH SCHER / desde Buenos Aires

De arriba abajo y de izquierda a derecha:

- Grupo de Teatro Catalinas Sur (Cdad. Buenos Aires)
- Grupo La Noche en Vela (Cdad. Buenos Aires)
- Grupo Cirulaxia (Córdoba)
- Grupo Cajamarca (Mendoza)

*En esta temporada muchos son los grupos que, a lo largo y ancho de la Argentina, conmemoran 10, 15 ó 20 años de actividad. **Picadero** intentó hacer un relevamiento de ellos. La tarea no fue sencilla y muchos no respondieron nuestro cuestionario de preguntas. A través de esta nota intentamos mostrar algunos aspectos de la realidad grupal actual.*

¿Agruparse?, ¿por qué?

Parecía que la década menemista los había aniquilado, que la necesidad de juntarse no había sobrevivido a la sociedad atomizada, al mazazo del escepticismo, casi nihilismo de aquellos años. Sin embargo, una mirada minuciosa revela que hay muchos grupos de teatro en la Argentina. No hablaremos aquí de los nuevos, de aquellos que florecieron luego de la crisis institucional de 2001 y cuya aparición, sin duda, podría ser objeto de otra nota, sino de algunos de los que nacieron mucho antes, a comienzos de los noventa, durante los ochenta y hasta en los setenta.

Los hay de lo más variados: de muchos o pocos integrantes, abiertos, cerrados, comunitarios, con directores invitados, callejeros y de sala.

Cada zona propone otras reglas, otro contexto, pero hay algunas coincidencias en el mar de la diversidad.

¿Y para qué permanecer juntos?

La respuesta no es simple ni unívoca.

Lo que sigue es un intento de crear un mosaico, una suerte de hipotético y sin duda fragmentario intercambio de experiencias, en virtud de que es imposible reunirlos a todos cara a cara. Unos cuantos grupos longevos, no todos, contestan algunos interrogantes.

A continuación algunas reflexiones de los protagonistas de estas historias.

Las historias, los contextos

El periférico de objetos, ciudad de Buenos Aires

«Nacimos en 1989, en el contexto de la hiperinflación y el primer cambio de mando en la democracia post dictadura. En esos años había una movida importante de teatro *under* y callejero. También de las artes teatrales no vinculadas al teatro de texto. El movimiento teatral seguía siendo de fuerte participación política y pensamiento asociado con esta mirada». **Ana Alvarado.**

La cochera, Córdoba

«El acto fundacional de La cochera se produjo cuando regresé de Méjico en noviembre de 1983. En ese momento me citó un ex compañero de un grupo al que había pertenecido, que se llamaba La chispa, y así conocí a algunos actores de Córdoba que habían empezado a trabajar en los años en que estuve ausente. A este grupo se integraron dos chicas que luego formaron el teatro La luna, que todavía existe. En marzo del 84 empezaron a entrar alumnos. Así comenzaron a armarse camadas de actores. Luego se incluyeron aquellos que después fueron Los delincuentes, es decir el grupo que primero estrenó en La cochera. Tomamos como referencia mediados del 85 para contar los años de existencia, ya que esa es la fecha en que tuvimos por primera vez la sala. Nunca hubo un único grupo. Desde hace mucho tiempo hay tres: 1- el de todos los que fueron mis alumnos en el teatro La cochera desde hace veintipico de años, que se llama así, La cochera; 2- el grupo Los delincuentes, algunos de los cuales son compañeros míos desde antes de que me fuera a Méjico; 3- un grupo de alumnos más nuevo que empezó hace 5 años y que se llama Los que dijeron ¡OH!». **Paco Giménez.**

Cajamarca, Mendoza

«Cajamarca surge en 1984 como un desprendimiento del joven teatro Goethe, en el contexto del regreso a la democracia. En ese entonces, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos nos propone apoyar un espacio abierto, que era una derivación de Teatro Abierto en una versión multimedia y pensamos que ese marco era una buena oportunidad para presentar el grupo en sociedad.

Con tal motivo preparamos una adaptación de **El Proceso de Lucullus**, de Bertolt Brecht. Nuestro nombre devino de la obra de teatro **Cajamarca**, que no podíamos producir en ese momento, pero cuya fábula nos motivó a bautizarnos así, ya que ésta había sido la ciudad donde se enfrentaron por última vez el Inca Atahualpa y Francisco Pizarro, es decir, el espacio de la confrontación de dos culturas. Llevar ese nombre era una forma de sentirnos identificados con lo latinoamericano y con la lucha por lo alternativo al *establishment*». **Víctor Arrojo; Sandra Viggiani.**

Grupo de Teatro Catalinas Sur, La Boca, ciudad de Buenos Aires

«El Grupo de Teatro Catalinas surge sobre fines de 1983, en los últimos tiempos de la dictadura militar. Nacimos en un barrio que por su edificación tiene una tendencia a lo comunitario ya que urbanísticamente está planteado hacia adentro. Por eso nosotros, en relación a eso, siempre hablamos de Catalinas como el patio del conventillo. La sabiduría arquitectónica que tiene es la de reproducir ese espacio con plazas y espacios centrales y una forma de circulación que interrelaciona, con una escuela en el medio y una iglesia para los que gusten. En ese contexto, en la época de la dictadura, en un barrio golpeado y con muchos desaparecidos, la escuela tenía una comisión de padres muy participativa, que había sido expulsada durante el tiempo en que Cacciatore había sido intendente. El grupo de teatro nace dentro de esa comisión de padres, que al ser apartados habían creado la Mutual Catalinas, y en el marco de la plaza, el espacio público. Ese nacimiento marcó una estética y una ética. Marcó la necesidad de comunicarnos con los vecinos de un patio de conventillo lo suficientemente grande como para desarrollar técnicas casi callejeras. El grupo surgió protegido por un contexto social de pertenencia barrial que fue determinante para su desarrollo posterior». **Adhemar Bianchi.**

La hormiga circular, Villa Regina, Río Negro

La Cooperativa de trabajo artístico La Hormiga Circular, nace en 1987. El grupo más antiguo de la cooperativa es Nuestramérica, cuyo origen se remonta unos años atrás, al final de la dictadura, cuando treinta o cuarenta personas se habían reunido a raíz de una convocatoria del ya fallecido maestro de la zona Norman Tornini. El contexto de aquellos años era el de la euforia de participación. La particularidad de La hormiga es su forma de organización cooperativa, una manera que elige como modo de persistencia en el tiempo, de que la institución trascienda a las personas.

En 1995, surge el segundo grupo de la cooperativa: Los nosotros.



Grupo La Runfla (Cdad. de Buenos Aires)

Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata

«El grupo se funda en 1986, cuando había en La Plata un gran fervor por reafirmar los valores de la nueva democracia y de la vida como valor inalienable después de tantos años de dictadura y muerte. Norberto Barruti, abrió un espacio de investigación y producción teatral en la Universidad de La Plata que faltaba desde los tiempos en que lo había hecho Juan Carlos Gené, espacio que había durado hasta la llegada de la dictadura de Onganía, quien cerró definitivamente la actividad teatral en el ámbito de la Universidad de La Plata. Con ese fervor entonces, sobre todo juvenil, se acercaron a la convocatoria 389 personas de distintos sectores de la comunidad, ya que el taller que se proponía era extensivo a ella y no sólo para estudiantes, aunque el marco de fundación era ése. En ese mismo año después de idas y venidas por distintos espacios, el secretario de Extensión Universitaria de aquel momento, Marcelo Rastelli, le dio un espacio a Barruti y al grupo de futuros actores para que pudieran seguir adelante con su proyecto; una casa vieja en muy malas condiciones. Desde ese momento hasta la fecha todavía estamos en ese espacio, hoy totalmente refaccionado y funcionando con dos salas y de enero a enero». **Pablo Pawlowicz.**



Punto T (Rafaela, Santa Fe)

La Vorágine, Tucumán

«Nuestro grupo nació en 1991. Nosotros, sus fundadores, éramos compañeros en un taller de teatro callejero en 1989 y en la carrera de teatro y danza contemporánea al siguiente, a ambos nos gustaba el rock, componíamos y estábamos enganchados con la estética de los video clips. Mientras tomábamos clases trabajábamos por separado y en conjunto para grupos y proyectos de otros teatristas y coreógrafos y grupos de rock. En 1991 comenzamos junto a un compañero a realizar trabajos callejeros de clown y humor donde adquirimos gran experiencia en dominio del espacio, improvisación y manejo y relación con el público, constituyéndonos en uno de los únicos grupos tucumanos que se encargaban de la tarea. En 1992, en el marco de un examen final de la carrera de teatro, realizamos la primera obra de sala creada y dirigida por nosotros y desde entonces comenzamos a trabajar en equipo junto a Claudio Gigena, que se encargaba de la parte técnica. En síntesis: ya trabajábamos juntos desde antes, pero el nombre y la constitución formal del grupo surgió después. Víctor Martínez, cineasta y videasta se sumó hace cuatro años.

El contexto en el que surgimos es el de una primera excitación por la salida de la dictadura militar y la desesperanza ante la corrupción democrática, al advertir que con la democracia no se comía, ni se curaba, ni se educaba. Teníamos, como muchos jóvenes, inclinaciones políticas de izquierda y militábamos. Odiábamos todo lo que tuviera que ver con lo *careta* y la ciudad aún no se bancaba lo diferente ni siquiera en el vestir, ni en los cortes de pelo y mucho menos en propuestas artísticas de vanguardia. Entrábamos en la era menemista y ya se perfilaba el nihilismo de saber que el peronismo, en sus más nefastas versiones, ya estaba instalado para siempre». **Pablo Gigena y Noé Andrade.**

La Trastienda, Corrientes

«El grupo de teatro La Trastienda surge el 2 de mayo de 1995 por iniciativa de Victoria Beatriz Mecca, Adriana Covalova, Ana Teresa Amil de Asuad y Oscar Cáceres. En 1996 se suman Elvira Estrada, Alicia Fernández y Tuqui González Villán, y se convoca al maestro Dante Cena como director artístico. Este grupo tiene la particularidad de haberse conformado por actores que cuentan con una trayectoria ya conocida en el medio y provenientes de otros grupos de esta capital.

En un contexto que estaba enmarcado por un proceso de globalización y un modelo neoliberal que comenzaba a repercutir en el país y en nuestra provincia marcando demandas sociales, pérdida de la identidad nacional y achicamiento del presupuesto para la actividad cultural en desmedro de la sociedad, este grupo fundacional define un proyecto cultural con el objetivo de desarrollar una actividad cultural recreativa, creativa, formativa, estética y de denuncia». **Alicia Fernández**

El Baldío Teatro, El Palomar, Pcia. de Buenos Aires

«El Baldío Teatro surge hacia 1985 como escuela de teatro periférica, es decir situada en el oeste del conurbano bonaerense, más precisamente en la localidad de Caseros. La dirección de la misma, a cargo de Antonio Célico, le otorgó un carácter no formal que introdujo elementos del teatro callejero, técnicas circenses y un riguroso entrenamiento para permitir de esta manera a los egresados, contar con un bagaje multicultural a la hora de formar sus propios grupos o emprendimientos particulares. La relación de esta teatralidad con movimientos musicales, plásticos y cinematográficos catapultó a una buena camada de gente hacia el profesionalismo y la investigación estética en general.

A partir de 1991 la Escuela se desintegra como tal para dar paso a un largo período de investigación que sentaría las bases para la conformación grupal. La materialización de espectáculos y la edición de la revista culminarían por definir el perfil de nuestro trabajo y la forma de establecer relaciones con otros grupos e investigadores». **Pablo Urruti.**

Las sillas, Mendoza

«El elenco Las Sillas surgió como tal en 1986 por la reunión de otros tres elencos en forma de cooperativa de trabajo. Teníamos en aquel momento una sala ubicada en la calle Las Heras de la ciudad, en pleno centro, donde además funcionaban talleres de danza, teatro y cine. Era la época del regreso a la democracia donde toda la gente sentía mucha necesidad de participar de estos espacios de encuentro y expresión que el teatro ofrece». **Pinty Saba.**

Cirulaxia, Córdoba

«En 1989 surgimos como grupo en el marco de una de las crisis más difíciles que atravesó el país: la de la hiperinflación. Era un momento complejo porque teníamos pocos referentes en los cuales mirarnos y sentirnos interpretados en lo que en ese momento eran nuestras inquietudes y nuestra manera de ver el teatro. Había un montón de grupos que se disolvían y pensar en la profesionalización era una utopía, sobre todo desde el interior del país y sin más ganas y recursos que los nuestros». **José Luis de la Fuente**



Grupo de Teatro Catalinas Sur (Cdad. de Buenos Aires)

La Runfla, ciudad de Buenos Aires

«Entre el 26 y el 30 de enero de 1989 se realizaba en la localidad de Tigre, provincia de Buenos Aires, en el club de Gas del Estado, un encuentro intergrupar del MO.TE.PO. – Movimiento de Teatro Popular–, formado por más de 12 grupos. Durante cuatro días intercambiaron sus experiencias, mostraron sus producciones y hablaron de formas de producción y dinámica interna para sus funcionamientos. Mientras tanto el dólar se disparaba y lo que había sido la primavera democrática con todas sus ilusiones ya era historia. Poco tiempo después el MO.TE.PO. se disolvía como organización, fueron pocos los grupos que continuaron funcionando, y otros se fusionaron. Tal es el caso del grupo de teatro callejero La Runfla (gente de una misma especie en busca de un objetivo común) que se formó con integrantes de los grupos La obra y El encuentro para seguir realizando teatro callejero hasta nuestros días». **Héctor Alvarellos**

Punto T, Rafaela, Santa Fe

«Punto T surgió en 1989, conformado por cuatro jóvenes actores de entre 16 y 20 años: Romina Mazzadi Arró, Carlos Cuello, Gustavo Poggi y Marcelo Allasino, quien asumió la dirección. El contexto local estaba signado por la trayectoria de un par de grupos que respondían a instituciones (culturales o educativas) con un perfil conservador en cuanto a los criterios de selección de obras y los modos de puesta en escena. En general bajo la dirección de personas con experiencia, que generaban un teatro –desde nuestro punto de vista– aburrido y sin riesgo.

Desde el inicio nuestro grupo se destacó por su total libertad frente a las modas artísticas convencionales y los mandatos del mercado cultural, siempre a través de puestas que priorizaron la calidad y reflejaron un compromiso renovador y personalizado hacia el teatro. El abordaje de materiales escénicos desacostumbrados, signados por la búsqueda y la experimentación, fue reconocido en el ámbito teatral independiente desde el comienzo.

A partir de los primeros años, los integrantes de Punto T sentimos también la necesidad de diversificación en otras propuestas artísticas, de atender otras inquietudes que circulaban entre nosotros y nuestros allegados, y que iban más allá de la producción teatral. Para materializarlas fue necesario constituir un centro cultural que albergara al grupo, pero que también convocara a nueva gente, cultores de diversas manifestaciones que no tuvieran identificación con instituciones locales preexistentes, y que tuvieran hacia el arte, cualquiera sea su forma, un compromiso coincidente con los ideales de la nueva Institución. Así, a partir de Punto T, nació La Máscara, casi como una consecuencia natural. Funcionó en diversos lugares, prestados o alquilados, más acotados que el actual, hasta definirse en la asociación civil que es hoy, con su sala propia. Resulta imposible trazar cualquier esbozo de nuestra trayectoria, sin tener en cuenta a Punto T: este grupo, junto con el del Taller de Teatro de La Máscara, son una sola fibra primordial e inseparable de nuestro Centro Cultural». **Marcelo Allasino.**

Terrafirme, Moreno, Pcia. de Buenos Aires

«Terrafirme surge en 1995. Durante tres años el grupo estudia y ensaya en un garaje. En 1998 alquila un edificio en el que había funcionado una antigua panadería con horno de leña, y con el esfuerzo y el trabajo personal de sus integrantes se monta finalmente la sala principal. El horno se convierte en una sala auxiliar para exposiciones plásticas y se inaugura la biblioteca teatral Jorge W. Lascalea en homenaje al escultor morenense.

El contexto en el que nace y crece Terrafirme, de anomia, vacío cultural, disgregación e indiferencia social causados por explícitas políticas de Estado, constituye la paradoja histórica de la persistencia subterránea del arte en medio de las etapas más oscuras de los pueblos». **Claudio Bellomo.**



Grupo «Los Calandracas» (Cdad. de Buenos Aires)

Las historias, los contextos

Diablolomundo, Temperley, Pcia. de Buenos Aires

«Diablolomundo nace en 1985 en el inicio de la democracia y ya habiendo transitado previamente experiencias grupales en el Gran Buenos Aires durante la dictadura. Podríamos decir que el ambiente social y político era más propicio para el desarrollo de nuestra experiencia y ya veníamos fogueados en peores condiciones». **Roberto Uriona, Mirian González.**

Marfil verde, Tucumán

«El grupo se forma en 1991. La mayoría de las fundadoras son de la generación del 70, y forman parte de la resistencia o supervivencia a los años genocidas (de facto o por voto), herederas de grupos laboratorio de los «democráticos 80» como Tinkazo, Teatro del puente, La medallita, formadas adentro y afuera de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán (1984-1988), con el aporte de maestros de diversas latitudes como los del Odin, además de las teorías y las prácticas de Stanislavsky, Meyerhold, Grotowski, transmitidas por docentes de la Facultad y la participación en las ISTAS de Londrina (94) y Alemania(2000).

El grupo Marfil Verde se constituye en un referente del teatro alternativo, primero con producciones propias y luego, paulatinamente, generando espacios como La Sodería casa de teatro, que desde 1995 funciona como centro cultural alternativo, auspiciado por la Facultad de Artes de la UNT. Por otra parte, el grupo, como generador de espacios de encuentro, identificación y fortalecimiento, organiza desde el 2000 el Festival de Teatro Experimental Víctor García, con el propósito de dar difusión a la obra de los creadores que trabajan con una línea de investigación y experimentación, además de homenajear al director tucumano reconocido mundialmente, cuyo nombre lleva el festival». **Yesica Migliori**

Los calandracas, ciudad de Buenos Aires

«El grupo de teatreros ambulantes Los calandracas se forma en 1987, un momento que está marcado por el fin de la dictadura y los primeros años en democracia. Hay en la mayoría de los grupos que se forman una necesidad de encuentro y comunicación con la gente en los espacios públicos. Los calandracas nace como grupo callejero, y comparte espacios e ideología de trabajo con numerosos grupos que se dedican a esta práctica teatral, que nacen en el 80, es decir, en la post dictadura. Con ellos funda el MO.TE.PO. Movimiento de Teatro Popular». **Ricardo Talento**

Equipo Llanura, Santa Fe

«El Equipo Llanura nació en 1973, en uno de los momentos de euforia cultural (retorno a la democracia, retorno de Perón envejecido)». **Jorge Ricci**

La noche en vela, ciudad de Buenos Aires

«El grupo se conformó hace 15 años, 1990, cuando Paco Giménez comenzó a dar un Taller en el CCR Rojas, y después un grupo mas pequeño lo convocó en el IFT. De ahí surgió la primera obra que dio el nombre al grupo, que pone como fecha el momento en que empezó a trabajar y no el del estreno de su primer espectáculo». **Mariana Tognetti.**

Taller de Teatro El Guarán, Corrientes

«El taller de teatro El Guarán se conformó como grupo de teatro independiente paradójicamente en los momentos más difíciles de la historia nacional reciente, fines de la década de los 70. En diciembre de 1979, tiempos difíciles si los hubo, un grupo de jóvenes inconscientes decidió volcar sus vidas hacia una actividad no muy bien vista y digamos hasta considerada peligrosa, motivados por la realización de un curso de formación actoral organizado y patrocinado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Corrientes.

Mucho tuvieron que ver con este logro el profesor Marcelo Daniel Fernández, subsecretario de Cultura, Dante Cena, jefe del Departamento de Teatro y el maestro Carlos Swchaderer, que colaboraba con talleres de formación actoral y estimulaba mucho a los alumnos hacia la profesionalización, entendida ésta como la búsqueda constante de perfeccionamiento, así como también el respeto por la actividad y el público.

Visto a la distancia hoy podemos decir que en ese momento, en Corrientes, los espacios culturales se transformaron en espacios de resistencia silenciosa pero efectiva para ejercer la libertad». **Gustavo Benítez, María Esther Aguirre.**

«Nadie sabe más que

Para algunos lo grupal constituye una marca de la riqueza de lo creativo. «Nadie sabe más que todos juntos», aseveran Los nosotros, de Villa Regina. Pues, ¿cuál o cuáles son las características de las que se impregna la tarea artística, cuando de grupos de mucho tiempo se trata? Pínty Saba del grupo Las Sillas, de Mendoza, asegura que «no se crece teatralmente si no se desarrolla la actividad en un contexto realmente grupal y no accidentalmente grupal». Héctor Alvarellos, director de La Runfla, afirma que «...el intercambio grupal siempre favorece la realización artística. Por un lado, trabajar entre gente que se conoce, con un mismo objetivo y en un clima de confianza es más placentero y genera mejores resultados creativos, hay menos presión ante el error. Por el otro, si los integrantes toman roles extra artísticos en la producción, ésta se asegura y se facilita, aunque ello genere cierto peso extra».

Algunos otros rasgos que asoman de otras respuestas, tienen que ver con el modo en que se asumen los roles y el tiempo que se le da a cada trabajo. Cuando la totalidad la realizan varios, cuando la dirección es colectiva, como ocurre en El periférico de objetos, «hay una dinámica más intensa en el debate, crítica de ideas, productos que sorprenden a cada uno de los que lo crearon, los procesos en el tiempo son más largos y muy profundos», reflexiona Ana Alvarado, una de sus directoras.

«En La cochera no hay derechos de roles que valgan – describe Paco Giménez, su director–. Eso le da a la tarea características de una experiencia que podría expresar de esta manera: promovemos un gran desorden para justificar el orden. Los materiales elegidos, la edad de la gente, que va creciendo, los conflictos o no de ésta se suman en cada oportunidad. Para mí es muy importante el hecho de no tomar a las personas nada más que en su aspecto profesional, su talento o lo que sea. Y a esto se suma mi modo de encarar la cuestión, que sí es distinto, porque tengo más experiencias teatrales que los actores, ya que hago más obras y por lo tanto mi proceso está en otra fase. Entonces, hasta que logro hacer entender lo que pretendo pasa un tiempo. Se produce un caos grande y luego nos toca ordenarlo estéticamente y hacer teatro, lo cual implica acordar en cosas, crear territorios comunes. Por eso siempre nos lleva mucho tiempo».



Punto T (Rafaela, Santa Fe)

todos juntos»



Grupo La Runfla (Cdad. de Buenos Aires)

«La comunidad como hacedora del hecho artístico, genera una impronta singular en lo grupal. Así lo explica Adhemar Bianchi, director de Catalinas Sur: «Siempre hubo una manifestación artística de la comunidad, que podía ser religiosa o no, ligada a los ritos de la fertilidad o bien vinculada al carnaval. Eso ha ido nutriendo un arte popular. Cuando nosotros hablamos del arte desde lo grupal, nos referimos a su democratización, como una forma de manifestación y sensibilización de la gente, más allá de arte de los artistas. Por otra parte, mientras que lo individual en el arte es la reflexión de alguien que puede ser inteligente, culto, formado, muy abierto o muy cerrado, pero una singularidad al fin, la estructura grupal del tipo que nosotros proponemos, donde uno se encuentra con heterogeneidad desde el punto de vista de la edad, la extracción social, etc., es más rica como cantera de elementos. En alguna medida es una elaboración colectiva que representa no a uno sino a varios. Creo que eso es más rico como posibilidad de interpretación de la realidad. Ya no se trata de la obsesión de un tipo al que le interesa tal o cual tema, sino que no hay más remedio que comprender lo que les interesa a varios. Ese ecumenismo me parece interesante».

Ese deseo de lograr una combinación de varias voces aparece, aunque en este caso con actores profesionales y en un entorno diferente, en Pablo Gigena y Noé Andrade de La Vorágine: «El grupo es una sumatoria de posibilidades y visiones infinitas que alivia la tarea de mover el mundo real, en función de poner en juego el mundo ficticio del teatro.

Esta multiplicidad de visiones puede traducirse hacia el caos o hacia el orden, tener una búsqueda de apertura hacia una pregunta total y sin fin o hacia la canalización de una mirada sobre el mundo. Nosotros creemos que el mundo no tiene sentido, por lo que elegimos el ordenamiento, el dar sentido o mejor dicho el crear sentido. Ésa es nuestra forma de intentar mejorar la vida nuestra y la de los demás. Lo grupal permite el encuentro, el aprendizaje, el intercambio y aunque los aportes no sean ni iguales ni equitativos, el espectáculo es un poco la mirada y la voluntad de todos. Hay voluntades más fuertes o ideas mejor concebidas que van limpiando el camino y le dan vida y personalidad a un trabajo».

Esta suerte de polifonía es celebrada también por los integrantes de Punto T: «Lo grupal imprime a la tarea artística una marca estética ideológicamente definida y particular, enriquecida con la visión, las posturas y opiniones de los integrantes del grupo, muchos de los cuales son especialistas de otros lenguajes (plástica, literatura, comunicación, música). Esta convergencia de saberes promueve una integración fértil, nutrida por el aporte de todos».

Las obras de autoría de Marcelo Allasino evidencian una impronta grupal muy marcada. El autor-director genera sus trabajos a partir de los actores con los que decide trabajar en cada puesta, propiciando un intercambio creativo con el elenco, un proceso muy fructífero de ida y vuelta entre actores y director».

Para Marfil Verde «actualmente la actividad grupal está fuertemente consolidada. El hecho de que el grupo no sólo se dedique a producir obras, sino que además maneje una sala y genere eventos, hace que se produzca una mayor especialización y conciencia del trabajo en grupo. La transversalidad es una de las matrices que constituyen su identidad, en la idea de fortalecer las potencialidades diferentes».

¿Cómo se plantan los grupos ante la creación? ¿Estar juntos mucho tiempo implica un estancamiento estructural, una inmovilidad estética o, por el contrario, la posibilidad de conocerse en profundidad amplía los límites? ¿Es posible pensarse cada vez? Hay una estética del nosotros? Y si es así: ¿cómo la autodefinen sus hacedores? «Creemos que iniciar cada espectáculo es como estar ante una hoja en blanco —reflexiona José Luis de la Fuente, de Cirulaxia—. De todas maneras hay elementos que se repiten en todas las obras y que tienen una evolución desde nuestra primera experiencia, **Ladran Sancho**, hasta la última, que se llama **A pesar de todo los árboles siguen dando ropa**. Como escribimos nuestros textos, un punto de partida ha sido siempre pensar desde dónde vamos a contar nuestra historia. Otro de los puntapiés iniciales tiene que ver con qué nos parece más fácil decir a través del humor, así que nuestros espectáculos tienen esa impronta. Lo visual y el espacio, son elementos importantes para nosotros. Trabajamos en un escenario despojado y con un sólo elemento escenográfico. Los personajes por lo general permanecen en escena toda la obra, la música es compuesta para cada espectáculo por un músico que trabaja en el proceso. Muchas veces las escenas surgen desde lo textual, otras desde una imagen, una música, una idea de vestuario o de movimiento, etc. Cualquier recurso es bueno para destabar, destabicar esa obra que todos tenemos dentro nuestro».

Para Mariana Tognetti, actriz de La noche en Vela, «cada actor aporta su manera creativa de representar el tema que estamos trabajando. Cada espectáculo es distinto porque nos encuentra a cada uno en una situación creativa nueva».

A la gente del Taller de Teatro de la UNLP no le parece que sus propuestas estén inscriptas en alguna estética singular: «Cada espectáculo impone un particular método de trabajo práctico y también una específica investigación previa. Para nosotros la estética es el estudio del objeto de arte una vez terminado, en ese momento recién, podemos obtener tal vez, un aprendizaje estético para el futuro», analiza Pablo Pawlowicz. Tampoco a La vorágine: «Trabajamos todas las líneas estéticas que nos gustan o constituyen un desafío o de las cuales echamos mano en un momento específico, a veces por razones mundanas y las más por necesidades o inquietudes espirituales o intelectuales. No tenemos prejuicios respecto a géneros ni estilos. Hacemos tanto teatro infantil, callejero, en escuelas o encuentros populares, como funciones de teatro danza con video en nuestra sala, obras de humor sexual y político bizarro en verso, dramas sociales, así como video clips para grupos de rock, fiestas performáticas, de todo», explican Andrade y Gigena.

Desde el Interior santafesino, Punto T también asegura no trabajar dentro de un perfil estético predeterminado. Sin embargo detecta algunos lineamientos: «...Tendencia al no-realismo, a la narración no-lineal, a reflexionar sobre el hecho teatral a través de procedimientos metadiscursivos. Tendencia a intentar movilizar al espectador desde algún lugar. Y también a

hablar de ciertos tópicos, como las relaciones de dominación y sometimiento, la soledad y el desamparo del hombre, la necesidad de apostar por la fantasía, y por el arte como medio de salvación. El grupo ha abordado distintas estéticas en el transcurso de estos años, hasta llegar a formular sus propias creaciones, en las que el director asume el rol de dramaturgo y se compromete con un lenguaje más personal. Cada proyecto puede llegar a demandar años de pruebas y ensayos, enriquecidos con cursos de formación y entrenamiento constante de los actores».

Resulta espinoso mirarse y describirse: «Siempre hemos trabajado o profundizado en un teatro que desde el punto de vista del contenido tuviera una crítica de lo que nos toca vivir». Tal afirmación le pertenece a Pinty Saba, quien al reflexionar alrededor del trabajo de Las sillas a lo largo del tiempo, afirma también que «en lo estético específicamente, nuestras puestas han sido en general muy cinematográficas (alteración de espacio y tiempo- elisión, flash back. etc). Al mismo tiempo, siempre nos interesó y ahora aún mas, un actor que tuviera un profundo sentido de verdad en su actuación. Si la puesta estaba llena de teatralidad, a veces sin embargo el actor debía parecerse cada vez mas a la realidad. Un actor veraz y no teatral. Esto ha hecho que en los últimos dos años estemos investigando sobre la posibilidad de una representación cada vez con menos teatralidad y casi sin línea de separación entre espectador y actor. Como una búsqueda de un hiperrealismo en el actor, no en la puesta en escena. Al contrario, la puesta en escena es cada vez más una suma».

¿Quién da la impronta, la marca, el sello en un grupo de teatro comunitario? ¿En qué medida los vecinos que se integran al proyecto reciben y en qué medida impregnan el resultado estético? Alrededor de esta cuestión intenta dar luz Ricardo Talento al decir que «...es difícil autodefinir la propia estética. Yo podría decir cosas sueltas, como que cuando empezamos con Los calandracas queríamos expresarnos a partir del payaso y no recurrimos al tan de moda en ese momento clown, sino al criollo, recuerdo de mi niñez, payaso decidor y sobre todo opinador. Podría afirmar también que nuestro grotesco tiene que ver con la mirada que hacemos de nuestra gente y que siempre en ese punto de vista está el afecto. Trabajamos con vestuario usado y objetos que en sí mismos cuentan. Creo que esta estética tiene mucho que ver con la historia y la forma de ser de cada uno de Los calandracas, que no tan casualmente se amalgaman con la de los vecinos que vienen al Circuito Cultural Barracas. Siempre me pregunto por qué se acerca a este proyecto cierto tipo de gente y no otra y me respondo que esto no tiene que ver con lo territorial sino, con cómo somos como personas. Medio en broma medio en serio solemos tomar la máxima del maestro Omar Gasparini 'Mucho feo hace lindo'».

También en la línea del teatro comunitario, pero desde otro barrio del sur, La Boca, Bianchi considera que «Catalinas no es una escuela que dice 'el arte es esto'. Depende de lo que queramos decir, utilizamos el lenguaje necesario. Obvia-



Punto T (Rafaela, Santa Fe)



Grupo «La Runfla» (Cdad. de Buenos Aires)

mente nuestra estética tiene que ver con lo popular, que no es un teatro psicológico sino épico y por lo tanto abrevamos en los clásicos, en los griegos, en el teatro isabelino, el Siglo de Oro, pero también en la murga, la revista, el candombe, los ritos, es decir en todos los productos colectivos de la sociedad y no tanto de un artista individual. Si alguien puede reconocer, por ejemplo, rasgos brechtianos en nuestro trabajo, esto es porque Brecht usó algunas técnicas corales o de distanciamiento. Si alguien afirma que lo nuestro es murga, tiene que ver con que el canto comunitario y el hablar de temáticas de la sociedad inmediata es algo que la murga trae desde las tunas españolas y todo lo que ha sido el carnaval como mundo trasgresor. No planteamos una estética cerrada, sino una viva, elaborada a partir de las técnicas y del pensamiento de búsqueda que ha habido en los lenguajes populares».

Víctor Arrojo prefiere no delimitar la estética de Cajamarca: «...Debería definirla el público o algún teórico de la recepción. Nosotros hablamos de poética, o sea, de procedimientos para. En este sentido no repetimos procedimientos específicos en cada montaje. Si hay criterios generales en relación al teatro que se repiten y pasan a ser parte de una poética de base, como por ejemplo, entender que el teatro pasa básicamente por el actor, que el texto es un elemento importantísimo (aunque no hacemos un teatro textocéntrico), que la palabra es acción, que la imagen es palabra, que sólo podemos conocer desde el tránsito constante entre el hacer y el pensar». Del mismo modo, para Roberto Uriona y Mirian González es trabajoso determinar esta cuestión: «Como todo proceso artístico, la estética de Diablolomundo fue y sigue el curso de la búsqueda constante. Es difícil definimos, pero la característica general es la fusión de diversas disciplinas dentro de nuestros relatos teatrales. La música, los objetos, la danza, las técnicas circenses, las técnicas taoístas, el clown son verbos en acción jugando en las metáforas soñadas».

Jorge Ricci reconoce en el Equipo Llanura «una línea que se ha ido trazando con el tiempo. La primera etapa con un repertorio ecléctico, arbitrario; la segunda, adaptando a ciertos narradores que nos expresaban vivamente y la tercera y última, en la que ya somos dueños de nuestras historias».

Paco Giménez, desenfadado y echando mano a una metáfora culinaria, declara no estar muy interesado en lo estético: «No sé cómo explicarlo en palabras teatrales. Si puedo expresarlo en términos de cocina.. ¿Viste que hoy en día se utiliza un plato de presentación, que suele ser grande, en cuyo centro se chorrea la salsa con unos hilos? Bien: eso no tiene nada que ver con lo nuestro. A mí lo que me atrae es que mis espectáculos provoquen aquello que provoca una comida casera, la comida de una señora que cocina sustancioso, pero que jamás se ha ocupado de que la salsa esté puesta de determinada manera., aquellos que se ven como un sancocho, pero que los disfrutás». También aparece en Paco, la idea de que determinada mezcla, ésa y sólo ésa, constituye el sello único e irrepetible de lenguaje propio de un grupo. «Creo que el resultado estético —remata— tiene que ver con la suma de las partes. Es algo casi químico».

Lo que sigue es un compilado de declaraciones, en general coincidentes en su evaluación de la dificultad de no sucumbir ante las dificultades económicas. Casi va de

suyo concluir en que se hace imprescindible contar con actividades adicionales que, de alguna manera, solventen la fiebre de hacer teatro. En el torbellino de los obstáculos, la existencia de subsidios resulta fundamental. De todas maneras no es una novedad para nadie admitir que el arduo tema del dinero y su distribución genera controversias.

«Claudio trabaja contratado de técnico en una sala de la provincia. Víctor trabaja de editor en una productora de videos. Noé y yo básicamente dando talleres y de premios y de las pocas funciones vendidas. O sea no tenemos un mango». Pablo Gigena, La Vorágine.

«Subsistimos porque tuvimos atracción para productores extranjeros que nos ayudaron complementando los subsidios de acá y porque todos hacemos además otras actividades adicionales, relacionadas con el teatro». Ana Alvarado, El periférico de objetos.

«Subsistimos dificultosamente, en ocasiones mal. Lo contrario sería demasiado sospechoso. En el aspecto puramente práctico: con las obras teatrales, la publicación de una revista propia, el trabajo de los integrantes de Terra firme impartiendo clases de teatro o de su director dirigiendo otras comedias, con una agenda anual que incluye conciertos, charlas, muestras. Por supuesto subsistimos también por el apoyo del Instituto Nacional del Teatro». Claudio Bellomo, Terra firme.

«El delicado equilibrio de la subsistencia es una técnica particular desarrollada a partir de la desesperación y la inconciencia que en ciertos momentos críticos permiten salir adelante a pesar de la dificultad sobre todo material. La experiencia acumulada en giras, encuentros, festivales, temporadas e instancias de transmisión pedagógica, nos permite hoy en día diseñar un cronograma de actividades extendido con variables económicas sujetas a la rentabilidad y a la gestión de nuevas alternativas». Pablo Urruty, El Baldío Teatro.

«Subsistimos a través de la comercialización de los espectáculos, giras, talleres, y subsidios para proyectos y para la actividad en general. El más relevante es el que recibimos del Instituto Nacional del Teatro». Roberto Uriona, Mirian González, Diablolomundo.

«Por un lado realizamos funciones dentro del proyecto C.C.C que iniciamos hace 15 años y que tiene que ver con la formación de nuevos espectadores, por otro lado realizamos giras al interior de Córdoba y Argentina. Estas funciones se realizan en forma totalmente independiente. También hacemos funciones para público en general en nuestra sala y nos presentamos a las convocatorias que realiza el Instituto Nacional del Teatro, la provincia y la Municipalidad de Córdoba, pero desde que el Estado fue dejando de apoyar los emprendimientos independientes, hemos tenido que redoblar nuestros esfuerzos para mantener el grupo y la sala. Cada vez son menos los recursos y creemos que la política, desde que empezamos hasta la fecha, consistió en igualar para abajo, en repartir un poco para cada uno y dejar a todos contentos. Siempre hemos sostenido que es preferible apoyar los mejores proyectos. Esa idea nos entusiasma, nos hace creer que con esfuerzo y tiempo vamos a llegar a tener una estabilidad y que todos los años no estaremos empezando de nuevo». José Luis de la Fuente, Cirulaxia.

«A nivel financiero», siempre desde la autogestión como base sólida. Una vez que los actores argentinos logramos concretar la existencia del INT nuestra gestión se ve enri-

quecida y proyectada en gran medida por este apoyo, pero no ha pasado a ser un condicionante para nuestra capacidad de producción, por suerte y esperamos que nunca lo sea. La subsistencia económica individual de los integrantes del grupo se basa en la docencia teatral formal y no formal y un porcentaje menor por ingresos genuinos por taquilla, cuando las finanzas del grupo lo permiten». Víctor Arrojo, Cajamarca.

¿Qué tiene que ver un país que sale de una dictadura con unos cuantas salas-sótano, con el varieté o con el estallido del clown? ¿Y con el término *under*? ¿La discusión con las tradiciones teatrales dominantes? ¿Qué tiene que ver? ¿Habrá alguna relación con las palabras utopía, derrota, genocidio, caída del muro?

¿Qué tienen que ver el salarizado, el argentinazo, el uno a uno, el japonés Fukuyama? ¿Qué tienen que ver? ¿Qué tienen que ver diciembre, septiembre, la cifra 2001, el olor a goma quemada, la inundación?

No es nueva la pregunta por la relación entre historia y cultura. Y es obvio que producto de esta dialéctica relación, no ha sido lo mismo agruparse en los 80, en los 90 o ahora.

Tampoco es lo mismo habitar cualquier punto cardinal. Desde el noreste Alicia Fernández de La trastienda analiza: «A pesar de que el grupo se creó en 1995, todos los integrantes fundadores acumularon experiencia previa en diversos grupos de nuestra comunidad. Ser trabajador del teatro en la década del 80 significaba estar interesado y preocupado por aquella impronta de gestión y producción mediante la modalidad del accionar colectivo. Sin embargo no incursionamos en ello, pero manteníamos la actividad en nuestro medio aportando un teatro de faz crítica, por suerte exentos de la presión y competencia que en las grandes urbes comenzó a tener preeminencia. En los 90 empezamos a sufrir las consecuencias de un gobierno neoliberal implementado por la dirigencia nacional y visualizamos la corrosión de los valores de nuestra cultura. Así se inició la etapa donde acentuamos, mediante la postura de resistencia, aquel concepto que desde nuestra cohesión nos motorizó, situación que perdura hasta la actualidad».

También desde Corrientes, María Esther Aguirre y Gustavo Benítez de El Guarán, analizan la situación en su provincia: «En la primer etapa de los 80 el teatro fue una tribuna y un espacio de resistencia a tanta sinrazón reinante. En ese entonces también el público concurría masivamente a ver teatro. Luego, con la bienvenida democracia, vino el «destape», la televisión se impuso, los temas de actualidad empezaron a ser muy discutidos y casi finalizando los 80 y en los 90, cuando lo económico se volvió fundamental en la vida de todo argentino, empezaron las deserciones (en el 84/85/86 El Guarán había realizado obras con 23 actores). Los jóvenes se volcaron a estudiar carreras con salida laboral y los no tan jóvenes buscaron trabajar más tiempo en contraturno o en lo que fuere, para subsistir. La creación del Instituto Nacional del Teatro trajo mucha expectativa en cuanto al desarrollo de la profesión. A nosotros nos ayudó a resolver algunas cuestiones como el tema de la sala. Hoy no tenemos que juntar peso tras peso para pagar el alquiler como lo hicimos durante 10 años. Hoy tenemos sala y ayuda para los proyectos, pero vivir de la profesión artística en esta provincia sigue siendo una utopía. Si bien la actividad y el actor son respetados y reconocidos por la sociedad, los vecinos no concurren masivamente al teatro. En cuanto



Grupo «Los Calandracas» (Cdad. de Buenos Aires)



Grupo «Los Calandracas» (Cdad. de Buenos Aires)

a la actividad, se impone mayor necesidad de capacitación y de experimentación de distintas técnicas y el afianzamiento del conocimiento teórico».

Asimismo hay quienes piensan el devenir desde una perspectiva de crecimiento artístico: «Pasa el tiempo, estamos mas reflexivos, estamos mas críticos. Nos interesa no volver a repetirnos como actores en los trabajos que hacemos», asegura Mariana Tognetti, al mirar el trabajo hecho a lo largo de los años con *La noche en vela*. Pero la mayoría de los entrevistados analiza el modo en que se retroalimentaron el afuera y el adentro del grupo, de acuerdo al movimiento del mundo y el país en los últimos veinte años: «En los 80 fuimos un grupo, teníamos afinidad ideológica, artística y afectiva- recuerdan Víctor Arrojo y Sandra Viggiani, de Cajamarca. En los noventa, luego de una importante ruptura, pasamos a ser un equipo de trabajo donde el vínculo más fuerte era la producción y ahora estamos tratando de refundar un grupo a partir de nuestra experiencia y de encontrar vínculos afectivos e ideológicos que fortalezcan la necesidad de producción y crecimiento individual y grupal. En los 80 era fácil juntarse, era lógico, en los 90 nos destruyeron y nos destruimos, era muy difícil ser grupo y creo que hoy se puede ser grupo, si se logra transmitir la experiencia sin soberbia, sin modelos rígidos. Nosotros estamos volviendo a necesidades setentistas en lo ideológico y en lo social».

¿Volver?... ¿Se puede volver? ¿Veinte años no es nada? Algunos consideran que aquello que parecía muerto, en realidad late agazapado y que obedece a otras reglas más abarcadoras que las que parecían evidentes.

«El grupo original —destaca Bianchi al hablar de Catalinas— aquel que venía de utopías pedidas, la gente que hoy tiene alrededor de cincuenta años tenía un denominador común en términos ideológicos. Había en la época una preocupación ideológico-política más evidente que en las generaciones que vinieron después. Una de las huellas de lo que dejó el terror en las generaciones más jóvenes, es una desconfianza muy grande a lo colectivo y a lo político. Pero más allá de esos elementos, en el terreno del arte hay una zona que tiene que ver con la emoción. Si se trabaja sobre ella, sobre lo colectivo y se abre la posibilidad de que cada uno pueda expresar algo artísticamente, van a aparecer modos de asociarse. En lo interior, el grupo mantiene determinadas místicas que a veces parecen dormidas. En los momentos de incertidumbre, cuando el grupo se siente amenazado, uno puede advertir que en el fondo sigue estando esa misma sangre que parecía hija de la ideología y que en realidad es hija de la solidaridad, de la necesidad de la gente de hacer cosas junta y de proteger lo colectivo. Parece que no, pero sigue siendo igual».

Los integrantes de *El Baldío* arriesgan un análisis del complejo tejido que se armó entre la historia de los últimos años y su producción cultural: «Los 80 determinaron, a nuestro entender, la necesidad de recuperar el cuerpo tanto expresivo como grupalmente hablando. Una suerte de ansiedad por distinguirse o una desesperada búsqueda de identidad, luego de tantos años de muerte y represión en Argentina, permitieron que ciertas vanguardias y tradiciones se posicionaran en el contexto estético-cultural. Particularmente la calle, el aire, el espacio no convencional y las artes combinadas protagonizaron una década donde la sala funcionaba como retaguardia de lo más interesante a nivel grupo».

Los 90 son el menemismo y la ausencia de valores al calor de lo cual, para bien o para mal (realmente no importa), surgirían las nuevas dramaturgias. Una ruptura lógica con la textualidad imperante en las escuelas y salas oficiales terminaría por abrir el juego y multiplicar los sentidos al punto tal de atomizarlos. Lo grupal, apoyado en aquella recuperación del cuerpo propia de los 80, reaccionaría conformando alianzas, encuentros y múltiples instancias de intercambio.

Ahora el paradigma grupal es mucho más vasto y complejo, lo determinante sigue siendo la búsqueda de una trascendencia, la cual, en algunos casos, concluye por recurrir a un pragmatismo que acota posibilidades, y en otros, intenta apelar a cierto folclore alrededor de una técnica o una estética determinada estrictamente por la experimentación que huye de los dogmas académicos. Difícilmente el teatro sea la excepción social a la falta de liderazgo y lucidez propia de la resultante histórica que padece nuestro país. El autodidactismo y la gestión alternativa permiten, no obstante, conservar las expectativas».

Agruparse, ¿por qué? Un puñado de pistas y muchos interrogantes que quedarán para otra ocasión. Ésta es apenas una porción acotada de la realidad, una mirada construida con la amalgama de algunas respuestas. Naturalmente hay otras voces, otros lugares, otros puntos de vista. Desde la absoluta certeza de la imposibilidad de abarcar esa totalidad, sólo resta una pregunta más: luego de tantos años, ¿es posible pensarse sin ese grupo de pertenencia?

Los nosotros: «Sí, pero no queremos».

Los calandracas: «Después de años de trabajar en grupo, creo que es difícil pensarse de otro lado que no sea lo grupal. Pero esto no quiere decir que la única forma sea un grupo determinado, porque esto crearía una dependencia, donde nos uniría 'el espanto' y no una real necesidad de soñar, crear y realizar juntos».

Punto T: «No nos concebimos sin el grupo. Esto es algo que lo tenemos sumamente arraigado. No nos pensamos fuera de este espacio de investigación y creación. Si bien existen proyectos a nivel personal, no podemos dejar de pensar que es desde este lugar donde nos interesa trabajar. Nos jugamos por un intento real de transformación del mundo que nos rodea, o de una pequeña parte de ese mundo. Sin un proyecto grupal, sostenido en el tiempo, no creemos que pueda lograrse».

Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata: «Creemos que en nuestro caso, en nuestro grupo, solo nuestro director de escena por ahora, tiene las herramientas como para pensarse produciendo y realizando fuera del grupo. Los demás, 6 personas (aunque montemos obras con hasta 30 personas), estamos haciendo la experiencia para poder seguir adelante más allá del liderazgo actual de nuestro director de escena».

La Trastienda: «El grupo no lo considera posible, ya que a lo largo de estos diez años construyó su identidad en torno a una relación de pertenencia y referencia con todos los objetivos y valores compartidos entre todos».

Equipo Llanura: «Como buenos amantes furtivos siempre hemos estado preparados para las pérdidas. Al no ser indispensables para nadie, no somos eternos ni para nosotros mismos. Pero seguimos soplando contra el viento y el viento sigue soplando sobre nosotros».

La noche en vela: «Cada actor tiene su posición con respecto a este tema. Para algunos no es posible, para otros tienen otros proyectos, y hubo quien dejó el grupo después de tantos años, nos paso de todo».

Cajamarca: «Es posible, de hecho muchos actores dejan de funcionar en grupo y funcionan en forma individual y son convocados a proyectos de producción puntuales de diferentes grupos. Nosotros necesitamos tal vez una combinación de dinámicas, desarrollar lo grupal sin perder lo individual. Un proyecto grupal difícilmente contemple todas las necesidades individuales de sus integrantes».

Terraforme: «Uno tiene la obligación de pensarse de muchas maneras. Solo, como Robinson en una isla desierta, o en un grupo, o en varios. Es mejor, sin embargo, concebirse adentro de algo, que afuera. El afuera siempre es hostil, desagradable, inhóspito. Pero sí, es posible pensarse. Es mejor imaginarse sin algo o alguien, porque fatalmente, tarde o temprano la pérdida llega. Pero pensarse no es postularlo, sino todo lo contrario, intentar conjurarlo. Pensamos en la muerte para matarla».

El Baldío Teatro: «Es posible pensar al teatro sin el grupo, lo que no es posible es pensar a mi grupo sin el teatro. Los integrantes nos conformamos como tales al asumir una personalidad dentro de esta trama. La responsabilidad creativa frente al mundo nos convierte en piezas anónimas y fundamentales que no podrían concebirse sin un marco que la contenga. Entonces pensarse por fuera del grupo desarticula la posibilidad transformadora que le otorgamos al oficio teatral, lo cual lo vaciaría de objetivos y sentido».

Las Sillas: «Cada uno de los miembros del grupo Las Sillas es un teatrista con recursos e identidad suficientes para seguir adelante sin este grupo de pertenencia».

El Periférico: «Los grupos para mantenerse deben flexibilizarse y es también parte del saber constituir un grupo el comprender que un día va a terminar. Hay que sembrar otras cosas individualmente para no formar entornos simbióticos que impidan los cambios y el crecimiento de los integrantes».

Diabломundo: «Es posible. Y esto nos da la posibilidad de elegir año a año esta experiencia, sin ataduras, de soñarnos nuevamente y en cada proyecto. Ampliar el estado de conciencia propio y colectivo implica reconocer en dónde se encuentra uno para contribuir con ese universo de almas que es un grupo».

La Vorágine: «Creo que no. Porque todos nosotros, las personas de este grupo, por el hecho de haber compartido y peleado tanto, perdido y ganado tanto, aprendido y sufrido tanto en conjunto, ya formamos parte carnal de una historia, la nuestra, nosotros los hicimos, los construimos a ellos, y ellos a nosotros. Todos somos ya un poco los otros y sin ellos nos falta una pierna, un ojo o peor, nos falta un sentido para vivir, ya que los lazos de hermandad y lealtad y la utopía que se construye tácitamente son más poderosos de lo que somos capaces de admitir».

Cuando uno ha hecho tanto de tu camino y eso crece y va abriéndose y creciendo, es un poco necio desarmarlo. Pero aún somos jóvenes y no sabemos qué nos deparará el destino. Lo que sea estará bien, porque el aprendizaje a través del cansancio, el esfuerzo, el exceso, la pasión, el odio, la competencia, la resistencia, el miedo a la pobreza, el hambre ya está en nuestro cuerpo y lo que se aprende en el cuerpo de grupo no se desaprende nunca. Hemos sobrevivido a muchas cosas en estos 14 años y sin embargo recién estamos comenzando».

"Al sentir la persecución necesitás estar acompañado"

*Junto a otros integrantes de la Fundación Somigliana, Roberto Cossa sostiene la actividad del Teatro del Pueblo, un espacio que, en esta temporada, cumple 75 años. En esta entrevista el autor de **La nona**, **De pies y manos** y **El viejo criado**, entre otras obras, habla sobre el teatro independiente argentino y repasa su trabajo en diferentes grupos creativos.*

ANA SEOANE / desde Buenos Aires

Desde mayo de 2004 hay autoridades nuevas al frente de la Sociedad General de Autores de la Argentina, más conocida por todos como ARGENTORES. En la Coordinación de la Comisión de Cultura está el dramaturgo Roberto Tito Cossa.

Hoy comparte esta responsabilidad con los destinos artísticos del Teatro del Pueblo y junto a otros integrantes de la Fundación Somigliana elige los espectáculos que alberga esta sala independiente, fundada varias décadas atrás por Leónidas Barletta.

En un diálogo previo a la concertación de la entrevista, Cossa afirmó que no había pertenecido a ningún grupo teatral y que tenía muy poca experiencia sobre el tema central de la producción de **Picadero**. Pero cordial y democrático aceptó la entrevista pensando que no tenía mucho que aportar. Su lucidez e inteligencia demostraron todo lo contrario.

- En 1957 integraste un grupo de actores en la ciudad de San Isidro. ¿Qué recuerdos tenés de aquella experiencia?

- Son esos equipos muy barriales, circunstanciales. No se puede hablar de grupo, ya que éramos un puñado de buenos

muchachos con voluntad y ganas, que hacíamos teatro. En realidad, después que me fui, creo que se disolvieron. Cuando me mudé a la Capital se me hizo muy difícil ir a ensayar. Mi mudanza hizo muy problemática la continuación. También me alejó el empezar a trabajar en el periodismo.

Al margen de los elencos oficiales que siempre existieron, en aquella época había grupos comerciales, denominados también compañías; eran estables y tenían su repertorio, como la de Luis Arata, Durán y otros. La base siempre era la misma: los capos cómicos que además estaban al frente de la dirección. Con la llegada del teatro independiente, para mí se da la esencia: sala propia, un grupo estable de trabajo y sus códigos, como el no cobrar o la organización y democratización interna en las decisiones. Todo esto empieza a desaparecer en la década del '60.

- ¿Por culpa de las dictaduras?

- Para mí la explicación es que caen con la derrota del peronismo. Creo que el gran provocador de los teatros independientes fue Perón. Esencialmente eran resistentes a este partido, porque su filiación política era de izquierda o si no eran exquisitos, o sea, en contra de la cultura populista, como el Instituto de Arte Moderno. Ellos asociaban al peronismo con lo autoritario.

- Entonces ¿qué explicación tiene la creación del Teatro del Pueblo en la década del '30?

- Fue el primer bastión contra una dictadura y después crece. El peronismo, que no era una dictadura, porque la gente lo votaba, tenía connotaciones autoritarias, había listas negras, persecuciones y marginaciones. Mucha gente de los independientes no quiere admitirlo, pero estoy seguro que todos los grupos tuvieron su auge durante el peronismo, entre 1945 y se fueron diluyendo hacia 1958. Con la caída de Perón en 1955 se van debilitando hasta desaparecer. Creo que el último es Nuevo Teatro, con una sala propia, que tuvo que cerrar, quedaron los actores y Alejandra Boero, con su vitalidad...

- ¿Cómo explicás el surgimiento de este tipo de teatro en las provincias?

- No conozco lo suficiente como para plantear un análisis. Creo que en las provincias no hay otra forma de hacer teatro que no sea independiente. Están las salas estatales y esta otra forma, con espectáculos y ámbitos vocacionales, que no son comerciales, son propuestas de arte.

- ¿No creés que este tipo de espacios nace cuando el Estado no les da respuesta a sus propuestas? El caso de Barletta: él no encontraba los espectáculos que quería dirigir ni en los ámbitos oficiales, ni en los comerciales.

- Justamente, el nombre completo fue: "teatros independientes del Estado y de los empresarios". En los tiempos de Barletta había una dictadura en el país, por eso él no espera nada de ese Estado y siente que el teatro es un lugar de resistencia cultural. El momento de mayor auge de estos grupos como los que conformaron Fray Mocho, Los Independientes, Nuevo Teatro y La Máscara fueron los diez años del peronismo. Fueron tiempos en que se podía hacer teatro, porque no te cerraban las salas. El autoritarismo no te mataba, ni te perseguía; pero había una hostilidad cultural. La vivía cualquiera que fuera opositor. Eran tiempos de bonanza, en lo económico, por lo cual el público tenía dinero, como para hacer su militancia antiperonista e iba a los espectáculos. Cuando cae Perón se empieza a debilitar ese teatro independiente y comienzan a aparecer las cooperativas.



Acto de reapertura del Teatro del Pueblo

Siento que la actual proliferación de salas independientes tiene que ver con la creación del Instituto Nacional del Teatro. Al haber un instrumento que las subsidia, aunque sea poquito y les asegura un mínimo de gastos cubiertos, muchos se atreven a abrir un espacio. Al poco tiempo se suma en la ciudad de Buenos Aires la aparición de PROTEATRO (Instituto para la Protección y el Fomento de la Actividad Teatral no Oficial) quien también presta ayuda a los teatros.

- ¿Se deja de ser independiente por recibir subsidios estatales?

- No, creo que no. En realidad, la actividad del Estado es fundamental para la cultura. En un gobierno democrático, votado por la gente, recibir un subsidio oficial no te obliga a nada, ni influye en la elección del repertorio y no tenés que agradecerle a nadie. La única condición es poner que estás subsidiado y me parece lógica. No perdés independencia y te asegurás continuidad.

Diferente sería en tiempos de dictadura, ya que si aceptás esto, de alguna manera la estás legitimando.

En todas las grandes capitales del mundo, por lo menos en las europeas, el teatro está subsidiado, a veces demasiado... ojo con los excesos. En realidad, es sostenerlas. Es como si alguien te dijera: "Vos hacé lo que quieras, no te pago sueldos, pero te ayudo a mantener el espacio, porque tiene una historia y lo que se hace merece apoyo".

- ¿Fue un grupo aquel que conformaste con Juan Gelman, Andrés Rivera, Juan Carlos Portantiero y Marcelo Ravoni, en el año 1957?

- Era muy joven, en realidad sacamos una revista que se llamaba *Nueva Expresión*. El mayor mentor fue Juan Carlos Portantiero, al que se sumaron Gelman y Rivera. Se conformó una especie de grupo de café, donde nos veíamos y teníamos actividades juntos, también estuvo Miguel Ángel Onetti (hijo ya fallecido de Juan Carlos). En realidad yo era el marginal, quería escribir teatro, aunque todavía no había empezado.

- En 1970 escribiste junto a Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, Ricardo Halac y Ricardo Talesnik *El avión negro*. ¿Cómo fue crear de esta manera?

- Fue una tarea de grupo. A tal punto que nosotros escribimos la obra como creación de todos. No quisimos firmar las diferentes secuencias, porque nos sentíamos autores de todo, más allá de que había dramaturgias individuales. Aunque parezca mentira, debido a la estructura que tiene el texto, cada uno redactó sus escenas sueltas y otro se ocupó de las canciones.

Hay muchos antecedentes en la dramaturgia argentina. Por citar alguno, hay que recordar a Armando Discépolo que creó cantidad de obras en colaboración con Mario Folco. En mi caso, también escribí con Mauricio Kartun, el texto fue: *Lejos de aquí*.

Es cuestión de tener un criterio de trabajo y una buena relación. Tiene que ver con una tolerancia y una apertura, hay que complementarse. Cada uno inventa el sistema. Con Kartun nos pasábamos la obra de mano en mano.

- Tu experiencia con el llamado "Grupo de Trabajo" desde 1977 hasta 1979, que integraste junto a los autores Carlos Somigliana y Carlos Gorostiza, el director Héctor Aure, el escenógrafo Leandro Ragucci y el productor Héctor Gómez ¿cómo la recordás?

- Primero estrenamos *El pan de la locura* de Gorostiza, después el *Ex alumno* de Somigliana y lo último *La nona*, texto mío. Eran los tiempos más duros de la dictadura. Hasta el Mundial fueron los años más terribles, después aflojaron. En medio de ese horror, o uno se iba del país o se juntaba para trabajar. Siempre señalo que a mí me mantuvo en Buenos Aires el teatro. No es lo mismo estar solo con el miedo, que estar con otros compartiéndolo. Te sentís más protegido. Este grupo fue por amistad, por afinidad. Con Somigliana éramos íntimos amigos, Aure tenía la sala, así estrenamos cada uno nuestras obras.

- ¿Cómo era tu relación con los directores?

- De joven participaba más en los ensayos. Nunca fui un insistente. No me gustaba sentirme el dueño de la pelota y ponerme exigente con lo que había escrito, pero tenía más cercanía, ya en las últimas no. Ya tengo otra mentalidad.

- Convocaste a cuatro intérpretes y los dirigiste en tu obra, *El viejo criado*. ¿Por qué pasaste de autor a director?

- Ésa fue la mejor experiencia de mi vida. Era el año 1979, tiempo de dictadura, la necesidad de sentirse y trabajar con gente. Tenía algunas carillas y siempre me gustó el tema de las improvisaciones. Por eso cité a cuatro queridos actores: Ruby Gattari, Humberto Serrano, Pedro Martínez y Julio González Paz. Empezamos a trabajar, con la primera idea de dárselo a un director. Pero como en los ensayos salieron ideas de puesta ¿a quién se lo podía dar? No me disgustó dirigir, pero no soporto ver el espectáculo una vez terminado... es como ir preso... no aguanto... me pongo nervioso, hay cosas que me dejan de gustar.... En aquella década íbamos de martes a domingos, con dos funciones los sábados... y pensábamos que eran malos tiempos...

- ¿Y de los otros lenguajes (la escenografía y la iluminación) quién se ocupó?

- Leandro Ragucci se encargó de todas esas áreas. Me consultaba, pero sabía lo que se estaba buscando. Junto a Teatro Abierto fueron mis dos mejores experiencias. Fue un éxito. Hay procesos buenos, como cuando ensayé la obra *Pinguinos*, pero resultó un gran fracaso y el recuerdo ya no es lo mismo.

- Teatro Abierto, hoy a la distancia ¿no fue un grupo de autores, directores, actores y técnicos unidos para enfrentar a una dictadura?

- Fue una reacción espontánea y muy anárquica, al estilo Osvaldo Dragún, hasta que hubo, por necesidad que organizarla. Más que grupo, agrupación, que no es lo mismo. Allí hubo conducción, asambleas, se apelaba siempre a la democracia interna, pero había una comisión que iba dictaminando los pasos.

- El enemigo común siempre une...

- Cuando te persiguen, más te unís. Todas las comunidades lo hacen, fijate los negros en los Estados Unidos, los judíos en el mundo y también los homosexuales. Al sentir la persecución necesitás estar acompañado, para sentirte menos solo. En el primer año de Teatro Abierto tal vez hubo una sola generación de autores, porque llamábamos a los amigos. Ya en el segundo vinieron todas las generaciones, demasiadas, mucha gente: fue la limitación de esta etapa.

En el tercer ciclo quisimos sumar más jóvenes. Y después con la llegada de la democracia fue perdiendo sentido.

- El director que más obras tuyas dirigió, hasta ahora, fue Omar Grasso (fallecido en 2001): *De pies y manos* (1984), *Yepeto* (1987) y la reposición de *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1998) ¿Conformaste un equipo con él?

- Fue una buena relación. Omar tenía muchas cosas a favor. Primero su pasión. Era un lujo trabajar con él. Sin embargo fue el director con el que más discutí. Tenía una gran tendencia a avanzar sobre la obra. Buscaba poner su sello en los espectáculos, algo que me parecía bien, pero a veces cambiaba cosas... Por ejemplo, fue idea suya poner a la joven en *Yepeto*, que resultó un éxito y que el público aceptó, pero no había estado en mi original. Recuerdo que también discutimos el final de *De pies y manos*, porque Omar tenía una mirada optimista y se contraponía con mi pesimismo, no en la vida, pero a veces sí en la escritura. Nos pelábamos y nos respetábamos, por eso cedíamos un poco cada uno.

- ¿Hubo cambios en el repertorio del Teatro del Pueblo, desde que asumieron hasta ahora?

- En los seis años que estamos hubo un grupo boliviano, otro de Costa Rica y otro mexicano. No son espectáculos que producimos nosotros, pero nos piden la sala y son compañeros latinoamericanos, no se la podemos negar...

- ¿Cómo fue la apertura de la Fundación Somigliana para que estrenaran dramaturgos como Rafael Spregelburd y Javier Daulte en esos escenarios?

- Fue un acercamiento. Primero se acercó Daulte con su propuesta y aceptamos. Siempre quisimos que estuviera en esas dos salas todo el teatro argentino, sin distinción de estilos, ni limitaciones estéticas, ni generacionales. En lo único que hemos cumplido poco es con la reposición de clásicos. Son difíciles y caros por el tema del vestuario y la cantidad de intérpretes. Pero ya habían estado otros jóvenes como Federico León, Beatriz Catani y Andrea Garrote.

- ¿Se lograron superar aquellos encontronazos cuando ellos integraban el grupo Carajají?

- Ellos se sintieron ofendidos por lo que dijimos con Juan Carlos Gené. Quizás eran muy jóvenes, todos lo fuimos y tuvimos esa misma actitud: "nosotros contra el mundo". Después vas comprendiendo que el mundo no es tu enemigo. También la estética de ellos se fue transformando. Me alegra mucho que se haya superado todo y que estén con nosotros. Felizmente se sintieron muy cómodos en el teatro y tienen las puertas abiertas, para siempre. Más, algún día, no va a faltar mucho, para que nosotros nos vayamos, no del mundo, pero sí del Teatro del Pueblo.

- ¿Por qué?

- Te cansás. Se necesita gente joven. No este año, ni el que viene, pero no sería raro que uno de pronto empiece a aflojar. Nosotros no somos los dueños de las salas, pero sería bueno que haya una especie de continuidad. Me alegra porque son muy talentosos, representan a esta nueva generación y es bueno que estén en el teatro.

- ¿Cómo ves esta dualidad de Daulte (escribe y dirige), así como Spregelburd, quien además actúa en sus espectáculos?

- Han vuelto a las fuentes, como Shakespeare o Molière... me parece un tránsito excelente. Nosotros planteábamos muchas veces, pero había más división del trabajo. Ellos comprendieron que se puede dirigir el propio texto y también recorren el mundo. Crecen en esos viajes y hasta tienen ciudades donde pueden trabajar y ya se los conoce. Nosotros no tuvimos esa mirada tan amplia, eran otros tiempos, a lo sumo íbamos a algunos festivales.

RENOVACIÓN Y VITALIDAD ESCÉNICA EN LA CREACIÓN GRUPAL IBEROAMERICANA



Grupo Macunaíma (Brasil)

GUILLERMO HERAS / desde Madrid, España

En toda Iberoamérica, la creación escénica de los grupos teatrales ha sido fundamental a la hora de entender los movimientos de renovación, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

Para entender lo que pasó desde los años ochenta, tendríamos que echar una mirada a los grandes aportes que grupos como el Living Theatre, el Bread and Puppet, San Francisco Mime Troupe, Macunaíma de Brasil, Libre Teatro Libre o el TEC de Cali y La Candelaria de Bogotá, todos ellos, en mayor o menor medida, seguidores de la "creación colectiva", hicieron a finales de los sesenta y toda la década del setenta. El debate que se abrió en ese momento sobre *la autoría del espectáculo* fue fundamental para establecer algunos rasgos de lo que luego ha sido entendido como *postmodernidad escénica*, cuando en realidad era una vuelta a los orígenes del gran teatro de otras etapas históricas.

No me gustaría que este pequeño artículo de reflexión se convirtiera en una especie de listado o enumeración de los muchos grupos que en toda el área iberoamericana influyeron decisivamente en el imaginario teatral de sus países, por lo que prefiero establecer algunas cuestiones teórico/prácticas que pudieran servir de somero panorama a esta importante laguna que en algunas Historias del Teatro sigue ocupando el "teatro de grupos". Y no lo digo tanto por los excelentes aportes históricos y analíticos de muchos críticos y estudiosos latinoamericanos, sino de los muchos y tópicos prejuicios que siguen arrastrando algunos de sus colegas europeos. Para estos últimos, la Historia del Teatro sigue cimentándose en la figura dominante del *autor*, olvidando a los demás creadores del trabajo escénico y, por supuesto, situando las aportaciones de los grupos como algo exótico, coyuntural o puramente singular. Y esto es debido a su eterna confusión por no situar en diferentes análisis, pero ambos de igual importancia, los conceptos de literatura dramática y escritura escénica.

Es, sin duda, en el territorio de *la escritura escénica* donde la creación grupal ha ofrecido más aportes a la renovación de los anquilosados criterios del teatro burgués, dominante en el mundo occidental durante un gran período de tiempo. Esa anquilosada opinión de que en *el texto*

teatral ya estaba diseñada *la representación* marcó un importante debate que, afortunadamente, es cada vez más parte de un pasado de indudable tufo conservador.

Pero no podemos olvidar que aún nos falta una verdadera y global Historia del Teatro desde perspectivas que no sean solamente historicistas al uso, o aquellas que vuelcan toda la importancia (sin duda razonable) en los aspectos de la vida y obra de los autores. Sin embargo, para entender en profundidad lo que representó, y representa el movimiento del teatro grupal es necesario valorar por igual el trabajo de todos los elementos creativos que integran el hecho teatral.

A veces se ha pecado de una cierta soberbia cuando se ha creído que ese movimiento, tanto en España, como por ejemplo en la Argentina, comienza en los años sesenta, cuando en realidad en ambos países habría que señalar a pioneros anteriores de gran valor. ¿O no era teatro de grupo lo que intentó La Barraca de Lorca o El Mirlo Blanco en la España republicana? ¿Y no habría que tener en cuenta las experiencias de Leónidas Barletta al frente del Teatro del Pueblo cuando se presentaron ante el público por primera vez el viernes 14 de febrero en un cine de Villa Devoto? ¿Y grupos como La Máscara, La Agrupación Juan B. Justo, El Teatro Proletario, el Teatro La Cortina, el Teatro Estudio, Nuevo Teatro o el Teatro de los Independientes? ¿No fue en cierta medida un movimiento grupal el Teatro Abierto aunque hoy nos hayan quedado más claras las huellas de sus autores, actores o directores?

En suma, falta todavía mucho trabajo para situar los parámetros y logros de las agrupaciones teatrales diseminadas por toda el área iberoamericana. En muchos lugares se puede observar un hecho político muy relevante: se pasó de dictaduras feroces a democracias más o menos profundas. Ese tránsito influyó decisivamente en la creación de muchos grupos que no supieron adaptar sus lenguajes escénicos a las nuevas exigencias de una nueva situación política. Los metalenguajes (o metáforas crípticas) que funcionaban en momentos de censura y opresión dejaron de funcionar en los marcos de libertad expresiva ganados por la sociedad y los modelos formales empezaron también a



La Zaranda (España)

tambalearse. La farsa obvia, el panfleto camuflado, las carencias profesionales... se hicieron de alguna manera muy visibles y parte de esos grupos entraron en una profunda crisis que en muchos casos significó la desaparición.

Y es ahí donde aparece la nueva generación de grupos que van a marcar unas nuevas vías de creación a partir del comienzo de los años ochenta. Para entender algunos de los aportes de estos años me gustaría señalar, aunque sea de manera telegráfica, sus líneas dominantes:

a) Gran influencia de las corrientes filosóficas impulsadas por los pensadores postmodernos. Aunque hayan sido pocos los trabajos específicos sobre este tema en el área concreta de lo escénico (sin olvidar las interesantes reflexiones de Pavis, Roberts, Pelletieri, Dubatti o Amestoy, entre otros), los estrictos pensadores de esta corriente influyeron de un modo muy directo en los criterios de construcción del espectáculo de algunos de los grupos más significativos de los 80 y 90.

b) Aproximaciones profundas a una diversidad de miradas contemporáneas a las grandes renovaciones artísticas de las vanguardias históricas de los años veinte y treinta. Las utopías de esa época pudieron ser llevadas a cabo por muchos teatreros contemporáneos gracias, entre otras cosas, a los avances de la técnica.



Grupo Yaya Ikani (Perú)



Grupo Teatro de los Andes (Bolivia)



c) Replanteamientos radicales de la textualidad tradicional. Búsquedas constantes de una relación más estrecha entre texto y representación. El autor, más allá de ser el centro de la construcción del montaje y más allá de la tradicional gestación de la escritura en su gabinete. Se establece, pues una multiplicidad de roles en la esencia del montaje, por lo que los aportes de los otros oficios, en principio y según las leyes del teatro burgués, apartados del hecho dramático, se convierten en el teatro de grupo en un factor esencial de la creación final. Aparecen conceptos como la crisis de los grandes relatos, el cuestionamiento de la figuratividad, la pérdida del crédito del lenguaje de lo obvio para crear grandes zonas de oscuridad ("no se dice todo") que debe ser completada por el espectador, la reducción de lo narrativo con un claro acercamiento al minimalismo, la fragmentación como estilo, la dramaturgia del actor como desencadenante de una nueva noción de estructura escénica en la que los modelos establecidos han sido contaminados por otros lenguajes o los principios de causalidad atacados por las leyes del caos.

d) Fuerte influencia de los lenguajes audiovisuales (cine, televisión, video, etc.), así como una incipiente experimentación en nuevas tecnologías aplicadas a los lenguajes escénicos. Aparición de lenguajes específicos como, por ejemplo, el video-danza.

e) Nuevas exploraciones en temas de los años sesenta tales como las performances, los happenings o las instalaciones. En suma, una relación muy directa con las Artes Plásticas, y por tanto una nueva manera de conectar con los grandes artistas de la transgresión visual.

f) Indagación en la desaparición de fronteras que acentúan el fenómeno de la representación. Se habla ya más de Artes Escénicas que de puro Teatro. Se piensa más en espacios poéticos o utópicos que en la tradicional "cuarta pared".

g) Obsesión por encontrar caminos hacia un teatro de la imagen. Nueva aparición del teatro de objetos, muñecos, robots, etc.

h) Rescate de toda una corriente fuertemente relacionada con lo étnico y lo antropológico. Aparición del "tercer teatro" o investigaciones directas en los rituales de culturas no occidentales. Alta valoración de la figura de Antonin Artaud.

i) Recuperación de todo tipo de espacio escénico. La calle como lugar de encuentro y ceremonia. Las nuevas salas alternativas nacidas en cualquier espacio cuyo uso anterior no era un teatro (garajes, galpones, pisos, gimnasios, etc.).

j) Contaminación de lenguajes cuyo objetivo es la construcción de espectáculos interdisciplinarios. Especial significado tienen en este apartado las influencias de la danza contemporánea en sus diferentes líneas estéticas en todo lo relacionado con la específica creación teatral. Términos como fisicalidad o fisicidad, construcciones dramáticas basadas en el puro movimiento, la desaparición de la frontera entre el actor y el bailarín para dar paso al concepto de ejecutante, la utilización de nuevas músicas, han sido un territorio común de los grupos de estos años. Especial referencia al redescubrimiento de la ópera como un género con múltiples posibilidades creativas y no sólo como un espectáculo "burgués".

k) La creciente reafirmación del artista individual frente al ente colectivo de años anteriores y, sin embargo, la necesidad de este creador de tener un elenco fijo que le ayude a transitar en sus modos concretos de búsqueda.

m) La readaptación de términos como "lo político" en relación tanto al modo de producir espectáculos y exhibirlos, como en las temáticas y formas de ser abordados. Profundas diferencias con las corrientes anteriores de, por ejemplo, el teatro épico.

n) En suma la diversidad y el mestizaje como ejes de una mirada abierta hacia la esencialidad de la creación escénica. Ruptura del modelo canónico de teatro convencional.

Todas estas líneas de trabajo generaron en los grupos una serie de mitos e íconos generacionales entre los que se mezclaban directores de escena, coreógrafos, pintores, cineastas, músicos, escritores o filósofos. Entre una larga nómina podríamos citar a Deleuze, Baudrillard, Bob Wilson, Pina Bausch, Jim Jarmusch, Richard Foreman, Anne Terese de Keesmaeker, Jan Fabre, Heiner Müller, Jan Lawers, Philip Glass, Gertrude Stein, Lyotard, Carver, Andrei Tarkovsky, Samuel Beckett, Guy Debord, Tadeusz Kantor, Duchamp, Beuys, Abbas Kiarostami, Eugenio Barba, Paul Auster, entre otros tantos.

Muchos grupos de las décadas de los ochenta y los noventa han supuesto una inyección de vitalidad y renovación a las diferentes escenas del ámbito iberoamericano y, por ello, reitero que la Historia reciente de las Artes Escénicas no sería la misma sin los aportes de grupos como Periférico de Objetos, La Zaranda, La Fura dels Baus, Yuyachkani, Teatro de los Andes, Mapa Teatro, La Carnicería, Sportivo Teatral, La Troppa, Teatro Obstatculo, Cuatro Tablas, De la Guarda, El Descueve, La Banda de la Risa, El Muererío, Maticandelas, Buendía, El Gran Teatro Circo, El Teatro del Silencio, UR, Catalinas Sur, La Tartana, por no hablar de los veteranos que han seguido contra viento y marea ofreciendo su discurso de resistencia cultural, tales como

Rajatabla, Joglars, Escambray, El Galpón, Ictus, Uroc, La Cuadra, La Candelaria o el TEC.

No obstante y para terminar, me gustaría dejar planteadas una serie de preguntas que están por debatir, quizás porque aún existen ciertas resistencias—o reticencias— a la hora de abordar, por parte de los mismos grupos, algunas cuestiones que podrían aclarar como puede evolucionar una forma de creación escénica tan interesante, como compleja.

Entre esas preguntas estarían: ¿Han superado los nuevos grupos el viejo conflicto entre el fuerte liderazgo de uno o más de sus integrantes y el resto del elenco? ¿Dónde se establece la frontera entre lo individual y lo colectivo en un arte como el teatro que es en sí mismo "en equipo"? ¿Ha existido una auténtica literatura dramática grupal de verdadero interés o el aporte más valioso se ha realizado sólo en el territorio de la escritura escénica? ¿Se ha producido un verdadero equilibrio en los papeles ocupados por cada diferente creador a la hora de encarar una puesta en escena colectiva? ¿No ha existido una cierta mística que ha llegado a sacralizar el trabajo grupal por encima de las alternativas más individuales? ¿Ha sido la crítica tradicional capaz de decodificar las aportaciones desarrolladas por los diferentes grupos teatrales? ¿Cuántos de los cientos de grupos nacidos en los últimos treinta años han logrado sobrevivir con un discurso realmente interesante? ¿Cuántas veces se ha enmascarado un trabajo de marcado signo personal bajo la firma del grupo? ¿Cuántos directores de escena no se han valido de la coartada del trabajo colectivo para luego sacar beneficio propio de esa alternativa? ¿Cuál es el futuro que necesita encarar el trabajo grupal para conectar con el imaginario colectivo de la sociedad actual?

Muchos temas, bastantes dudas, algunas certezas, pero muchas respuestas posibles según la actitud que cada uno haya adoptado con respecto a ese movimiento tan necesario como, a veces desconocido, y que en diferentes partes del inmenso territorio iberoamericano ha tomado a su vez diferentes denominaciones: teatro colectivo, teatro de grupo, teatro independiente, teatro off, teatro alternativo... en suma, como diría un autor amigo: "Dejemos los adjetivos y hablemos de verdad de TEATRO con letras mayúsculas".



Escena de «Belleza (en partes)»

EL ACTOR en el centro de la escena

GABRIELA HALAC / desde Córdoba

Las precarias condiciones de producción, circulación y consumo del trabajo teatral en Córdoba han devuelto la idea de un teatro con escasos recursos que sólo tiene a su actor. A esto se suma la tradición metodológica proveniente de la creación colectiva de los 70, la consolidación de los colectivos teatrales en los 90 (Ley de Teatro mediante y constitución del INT) y la demanda del mercado para realizar trabajos por encargo. Todo esto ha devuelto al actor al centro de la escena, actores que crean y construyen poéticas particulares, que deambulan de obra en obra por los distintos escenarios locales.

Córdoba recupera herencias teatrales de diverso tipo. La creación colectiva (hoy devenida colectivos teatrales) aparece como la marca fundamental y el hilo con el cual se construyó un tejido relacional que funciona tanto como un modo de producción teatral, y como el espacio de intercambio de bienes simbólicos del campo teatral. Si se tuviera que dibujar nuestra escena en los trazos gruesos que permiten la brevedad, podríamos decir que la importante presencia del teatro grupal que hoy se identifica en Córdoba tuvo su surgimiento a partir del regreso de la democracia en 1983, logrando su época de mayor auge en los años 90.

Pero esta característica no es caprichosa, responde también a vacíos propios del campo local. Tenemos una ciudad donde no hay producción televisiva, las cinematográficas son muy escasas y no rentables y el teatro comercial casi se reduce a una traspolación de la porteña calle Corrientes. Entonces, el lugar del hacer teatro por excelencia (exceptuando por supuesto los elencos oficiales) son los grupos, como espacio de constitución del hacer, de proyección, de generación de trabajo, de formación, y de respuesta a cierta demanda del mercado. Por otro lado están las salas, como ámbitos también muy ligados a la producción, donde habitan los grupos y se gestan los proyectos. La arena es pequeña pero intensa.

El retorno de la democracia imprimió cierto dinamismo y consolidación al campo teatral a partir de algunos acontecimientos políticos que ayudaron: Festival Latinoamericano de Teatro, apertura de centros de formación universitarios y provinciales, vuelta del exilio de algunos agentes del campo.

La primera producción es el momento para poner el nombre del grupo. Gente convocada para conformar un elenco que producirá un espectáculo (muchas veces se trata de trabajos prácticos demandados por la academia), luego de transitada toda la experiencia, generalmente se transforma en un grupo que sigue proyectando en conjunto. Por otro lado están las instituciones culturales en los diversos estratos gubernamentales que a lo largo de este tiempo fueron imponiendo ciertas reglas que hay que cumplir para que esos

colectivos sean reconocidos y factibles de subsidiar. Estas pautas también favorecieron la consolidación y formalización de grupos, como el modo más eficiente de lograr reconocimiento, acumular trayectoria y crecer en cuanto a posibilidades. Sin embargo, la cultura en Córdoba fue bajando rápidamente de categoría. En el ámbito municipal llegó a tener carácter de subdirección y en la provincia, de Agencia. Entonces las instituciones institucionalizaron, pero así como se consolidó la democracia, toda la importancia que tuvo la cultura en un primer momento se fue perdiendo. Los recursos son cada vez más escasos y las políticas menos perdurables (el caso de la Ley de Fomento a la Actividad Cultural de la Municipalidad que hace 3 años no se cumple, es un clarísimo ejemplo). Así fueron necesarias las autogestiones para seguir viviendo, y en ese sentido el marco de los grupos comenzó, ya hace varios años, a quedar chico para quienes viven de esta actividad.

En consecuencia, la dinámica de estos colectivos se ha visto modificada produciendo diversos efectos: la aparición del trabajo por proyectos (algunos a pedido por diversas instituciones) y la simultánea participación de los mismos actores en diversas producciones; la utilización del nombre de los grupos como valor de marca; la disolución de un modo de trabajo donde el entrenamiento y la formación son parte del proyecto grupal; la incorporación en los grupos de actores invitados; la posibilidad de reponer obras con nuevos actores; la incorporación de especialistas externos al grupo en diferentes materias a la hora de resolver lo técnico, lo escenográfico, el vestuario, la dramaturgia, etc.

La autogestión surge entonces como modo de subsistencia que se combina con los subsidios estatales. Convivencia difícil por cierto dado que, de un lado se presentan las leyes del mercado (eficiencia, espectacularidad, rapidez, contenidos vinculantes) y a los objetivos impuestos por "lo estatal" donde se defiende fundamentalmente la consolidación del trabajo artístico de los grupos, su continuidad y por sobre todo la construcción de identidad cultural. El Estado demanda la constitución de una marca particular como productor artístico, mientras que el mercado exige el borramiento de esas marcas en función de un imaginario de lo que al público le gusta. Entonces el grupo convive con la puesta de una obra por encargo, o la realización de la apertura del festival del maní, o las promociones callejeras, con la búsqueda de intereses grupales que continúen la línea propuesta del grupo y a la vez incorporen nuevos aspectos al trabajo.

Complejo y trabajoso. A veces hasta esquizofrénico. Pero la idea de la mayoría es vivir del teatro.

Esta actividad maratónica implica que los tiempos de ensayos son cada vez más escasos y la disponibilidad de los actores se ha tornado un asunto bastante complejo.



Escena de «Minúsculo»

Todos estos datos de la realidad teatral, marcan el comienzo de una época en donde la transmisión de las herencias viene dada fundamentalmente por los actores (y no en un sentido sociológico sino puramente teatral). Son ellos quienes transitan una pluralidad y diversidad de espacios, puestas y talleres.

Por citar sólo un ejemplo que da la justa dimensión de lo que es un actor en tránsito en Córdoba, Jorge Monteagudo en el año 2004 actuó en **Número 9** de la Organización Q, con dirección de Luciano Delprato, **Le triple** texto y dirección de Gonzalo Marull, **Belleza (en partes)**, dirección de Cipriano Argüello Pitt, **Bacalao púrpura** del grupo Bacalao, **Suitdoméstica**, dirección Liliana Angelini y forma parte del elenco estable del Teatro Minúsculo de Cámara. Hay muchos actores que trabajan en cantidad similar de producciones, que se han constituido como una nueva generación que, gracias a un ejercicio fuerte sobre la improvisación y una amplia ductilidad de registros, proponen y resuelven escenas a la hora de trabajar sobre una propuesta. Es así que este actor, en **Belleza (en partes)** se integra al registro de un realismo extrañado, en **Número 9** manipula objetos y trabaja lo siniestro, en **Bacalao púrpura** desarrolla el clown y “teatro mudo”, y en el Teatro Minúsculo de Cámara (con improvisaciones que se representan sólo una vez) ha construido personajes que van desde un perro, una joven quinceañera suicida, una araña pollito macabra que usa poncho y se llama Soledad (sólo por citar los personajes más descabellados).

Es entonces el cuerpo del actor, su gesto, su memoria viva, quien se ocupa de transportar los problemas y las poéticas de una escena a la otra. A través de estos actores en tránsito, se comparten aprendizajes, experiencias y por consiguiente problemáticas que se impregnan en la escena. No es casual entonces que algunos de los trabajos interesantes de este año hayan puesto al actor en el centro de la escena, en la base del desarrollo de sus propuestas., **Bacalao púrpura**, **Borde** (Eva Bianco y Lucía Pihen) **Sin testigos** de Espacio 22, con dirección de Jorge Villegas, **Belleza (en partes)**, **Número 9**, **Si nos viene la tristeza que nos agarre pintadas**, con dirección de Viviana Fernández, **Yesterdei** del Grupo O-. Ellas el Teatro Minúsculo de Cámara entre otros.

Aunque casi perdida la idea del laboratorio, la idea de pobreza ligada a una condición de posibilidad, de medios y condiciones de producción, implica un trabajo cara a cara con el actor, y una relación con el espacio y el público muy acotados. Las salas y ámbitos teatrales de Córdoba no pueden convocar a más de 100 espectadores y la realidad indica que no hay más de 30. Por lo tanto la cercanía con la escena es evidente, y la construcción matérica de la escena se torna un problema cierto y posible de abordar. La pobreza no es aquí, como lo plantea Grotowski, un acto de renunciamiento al artificio, es una realidad material que circunscribe a los artistas a construir de determinada manera y prescindiendo de la grandilocuencia técnica. La realidad social establece que los apoyos económicos conseguidos llegan un año después del estreno del espectáculo,

que las posibilidades técnicas sean mínimas restringen al mínimo, dado el deterioro del material técnico de los espacios, lo único que goza de disponibilidad para la experimentación en el tiempo de desarrollo, de intimidad, es el actor y sus posibilidades expresivas.

Otro aspecto que delinea el surgimiento de un teatro que pone al actor en un lugar preponderante, es la formación que los mismos actores buscan y que algunos directores proponen. En el 2004, a quince años de su constitución como grupo, Cirulaxia desarrolló una propuesta con los alumnos de sus talleres anuales: La experiencia se denominó **Jueves en clave de clown**. Elena Cerrada, a cargo del área de formación cuenta que “a través de la dinámica del match, dos grupos de payasos compitieron cooperativamente para la diversión de los espectadores, y el público fue parte activa participando a través de sus propuestas (estilos, situaciones, estados, idiomas, etc.) para que los actores improvisaran, representando lo imprevisto, sin ninguna preparación anterior y se los viera inventar al calor de la acción. El público asistente decidió además, a través de su voto la definición de los ganadores de cada jornada”. Otros talleres que enfocan la mirada al mismo horizonte surgen, en Córdoba, de talleres como el de Cipriano Argüello Pitt cuya propuesta es **El actor como dramaturgo** y donde se trabaja fundamentalmente la improvisación y la creación de sentido a partir del trabajo del actor; o el taller de formación actoral de Oscar Rojo (Quinto Deva), quien desarrolla pautas de entrenamiento actoral desde técnicas del trabajo corporal.

Por otra parte están los docentes de Buenos Aires, a los que miran los actores en este momento. Así como en la década del 90 fue Rubén Szuchmacher quien absorbió la demanda de un teatro que volvía la mirada sobre la dramaturgia y el texto en la escena, ahora es Alejandro Catalán —que trabaja sobre las operaciones actorales y las superficies expresivas—, quien vincula a los cordobeses con la necesidad de adquirir la ductilidad necesaria para la improvisación continua y la introspección en un trabajo actoral más físico, con más visceralidad.

Todas estas experiencias que buscan y transitan los actores de Córdoba, son parte de un contexto donde hay directores que además de producir, forman actores que puedan responder a su demanda: que el actor proponga para construir.

De esta manera Córdoba, de la creación colectiva realiza un recorte y se queda con parte de ese procedimiento, donde construir un espectáculo implica procesos largos, donde los materiales con los que se experimenta provienen de diversas fuentes, y donde el espectáculo goza de enormes potencialidades pero también se somete a grandes riesgos. El espectáculo no tiene partitura previa, la partitura se construye en los ensayos, y el valor de la improvisación llega a elevarse a la condición de espectáculo (como ocurre en el Teatro Minúsculo de Cámara). El actor queda en el centro de la escena.



Escena de «Minúsculo»

La particularidad que define estos trabajos, generalmente, está en relación con los procedimientos de construcción de los espectáculos donde, de diversa manera, el actor interviene como constructor de la escena. Así, las metodologías utilizadas transitan las diversas formas experimentadas en los 80 por la creación colectiva y en los 90 por las nuevas dramaturgias. Surgen entonces las denominaciones de dramaturgia de actor, de director, o de escena, la primera y la última sobre todo centradas en el trabajo actoral como material expresivo por excelencia para la construcción, no sólo del texto espectacular, sino también de los sentidos. A la hora de desentrañar qué se propone este tipo de trabajos, Cipriano Argüello Pitt reflexiona: “La intención es que el actor transite por un espacio extraordinario —en el sentido literal del término—, que logre un acto de *verdad* escénica, donde el artificio forma parte de ese momento, casi de revelación, gracias al cual se produce en el espectador una conmoción por aquello que está viendo”. Esto requiere de alguna forma cada vez mayor precisión técnica, mayor eficiencia de recursos, y que aquello que el actor dice lo dice, evitando que se haga presente la sensación de que lo que se está escuchando está “en boca de otro”. En esas condiciones el actor se vuelve eje, no existe paisaje o simplemente el paisaje es el actor. Cuando esto sucede la escena se vuelve compleja, tridimensional, polisémica y polimorfa, y aparece finalmente la tan mentada multiplicidad de sentidos, concentrada en un actor que está desenvolviendo. Quizás esto sucede cuando los recursos narrativos comienzan a ser parte del trabajo actoral: intertextualidad, multiplicidad de sentidos, estructuras rizomáticas. Cuando el trabajo con el actor llega a este punto, el texto deja de estar puesto en lo verbal y pasa a estar en el actor, la palabra entonces se vuelve performática y es el actor el que encarna esa palabra.

El teatro previo a Stanislavski ponía el acento en el espectáculo. Stanislavski lo hizo en el actor como constructor, corriendo de este modo el centro del espectáculo al proceso creativo. Se desplaza así la idea de actor como instrumento hacia el concepto de actor como creador, de producto a proceso. Sin embargo este *defasaje* parece querer desaparecer (por lo menos eso se ve en los trabajos). Cuando el centro está puesto en el actor, como única posibilidad, como único potencial generador de materialidad escénica y esa materialidad es capaz de anular también la dicotomía interior—exterior, entonces el gesto es pulsión transformada en materialidad.

Poniendo al actor como principal motor del proceso creativo, volvemos a la idea de actor como creador. Esto que hoy se leería como una idea antigua, relacionada con un teatro viejo, se conecta con esa herencia de la que hablábamos al comienzo, ya que trabajar de esta manera implica tener como punto de partida lo grupal, en el sentido de pensar con el otro y construir a partir de eso.

Cuando la luz revela la forma

*Colaboradora habitual del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, del Teatro Colón y en innumerables puestas de teatro y ópera, es autora de **La luz en el teatro-Manual de iluminación**, que acaba de publicar el Instituto Nacional del Teatro*



JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

"Hay tres aspectos fundamentales que deben convivir en el diseñador de luces: sensibilidad, creatividad y conocimiento técnico. Sensibilidad para captar la esencia dramática, creatividad y conocimientos técnicos para expresarla desde el lenguaje lumínico", sintetiza Eli Sirlin sobre las cualidades que el especialista en este lenguaje debe tener para poder llevar a cabo su oficio, en el prefacio de su libro **La luz en el teatro-Manual de iluminación**.

"La luz no tiene visibilidad por sí misma —agrega Eli Sirlin, arquitecta y diseñadora de iluminación— Esto es algo que muy poca gente recuerda, quizás por tratarse de una abstracción que sólo se convierte en realidad cuando *algo* se hace visible. Y ese algo no es la luz sino aquello que la refleja. La luz cuenta cómo es la apariencia de las cosas, qué se muestra y qué se oculta. *Gestaltendes licht*—como la soñó Adolphe Appia— 'La luz que revela la forma'".

"Si lo pensamos en relación al teatro, debemos admitir que éste no requiere de la luz para su desarrollo, así como tampoco depende de una escenografía o de un vestuario para manifestarse. La acción dramática tiene como único participante al actor y al espectador. Los demás elementos son lenguajes que, asociados al lenguaje dramático, lo apoyan, complementan e intensifican".

"Por otro lado, la luz —con su lenguaje propio— es capaz de intervenir en un espacio y producirnos una emoción o contarnos una historia, aún sin la presencia de actores. En ese caso la luz es 'el actor', así como en un amanecer o un atardecer el sol es el protagonista de la acción, lo veamos o no. Su tránsito transforma todo lo que vemos..."

En el momento en el que se hizo la entrevista, a fines de enero, Eli Sirlin viajaba cerca de un mes a Albuquerque, New México, para hacer el diseño lumínico de **María de Buenos Aires** la ópera de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer que, con *régie* de Horacio Pigozzi, se estrenaría el 18 de febrero en una nueva sala de la ciudad rodeada de desierto.

Sirlin dice que en Albuquerque existe un grupo de artistas de la luz que le interesan mucho, pero lamentablemente una serie de espectáculos que ellos preparan en esa zona —escenario de rodaje de varios *western* americanos— recién se conocerán en mayo y ella no podrá estar allí. "Walter Demaría, un artista plástico del lugar, ha creado una gigantesca instalación que provoca rayos artificiales, mediante una descarga eléctrica hecha a través de un generador, eso le permite crear un espectáculo visual de rayos artificiales, que impacta al que lo ve".

"Robert Craig y James Carrell, también viven en esa zona. Son artistas que tienen un alto nivel de sensibilidad

ante la luz. Trabajan con ella como herramienta de creación. No emplean objetos. Iluminan espacios y el espectador se convierte en un participante activo, porque lo que éste experimenta y ve, le sucede en relación al movimiento que él mismo produce a medida que se desplaza por el espacio.

"Una de las propuestas más interesantes que vi de James Carrell fue en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt. Entrabas a un cuarto casi semioscuro y lo único que veías, al fondo de ese espacio, era un rectángulo violeta y un par de lucecitas que iluminaban el piso como para que no te caigas. El rectángulo era de color violeta y a medida que te acercabas a él iba modificando su color, porque el ojo se va acomodando. Lo curioso es que cuando llegabas a ese plano violeta, sólo te encontrabas con un hueco, un vacío, por el que podías pasar la mano, atravesarlo".

"James Carrell es norteamericano y además de artista plástico es aviador. Se compró un hotel para hacer pruebas con la luz. Desde 1976 trabaja en un proyecto que está armando en un terreno que compró, en el que hay un cráter de volcán, en cuyos bordes construyó un pasaje arquitectónico lumínico, que de acuerdo a como lo transites te vas a encontrar con distintos estados astronómicos de la luz. Él dice que trata de llevar a la gente a una especie de estado sin palabras. Al eliminar el objeto y la palabra se crea una experiencia única".

-¿De qué manera podés aplicar estos conceptos a tus diseños de iluminación para el ballet, la ópera o el teatro?

- Me interesa como una búsqueda que va más allá de la propia acción dramática. Tomo a la luz desde un lugar universal y al mismo tiempo ella provoca una reacción emotiva. Eso puede aplicarse a una situación dramática, una coreografía o lo que sea. Tiene que ver con una interpretación de cómo la luz puede llegar a manifestarse. Es como acceder a un estado puro, que es la esencia del minimalismo.

-A diferencia de otros iluminadores, tu trabajo cuida que la luz no se convierta en protagonista, sino que juegue el papel de complemento que resalta o subraya el contenido de la obra. ¿A veces al tener que iluminar un espacio escénico te ha molestado el bailarín, o el objeto y pensaste que tal vez sería mejor que no hubiera nada?

- No precisamente, pero lo que sí se me cruzó en la imaginación es trabajar en instalaciones que vayan más allá del tema teatral. No tengo nada definido, pero pienso

en un tipo de expresión o manifestación sobre el espacio vacío, o lleno de elementos predeterminados, no precisamente objetos, sino sonidos, imágenes que me interesa explorar. Respecto de lo teatral soy muy cuidadosa en que la luz no adquiera un papel protagónico, como ocurrió con el espectáculo de luz y sonido que hice para la inauguración del Shopping Abasto, cuando por medio de robótica iluminé el cielo durante tres minutos y medio y la gente miraba ese show de imágenes.

- Con el conocimiento que poseés ¿te sentís incómoda al tener que preparar una puesta de luces para una pequeña sala que dispone de apenas unos veinte spots o a veces unos pocos «tachos» como todo equipo lumínico, que hacerlo para el Colón, el San Martín, o El Nacional que dicen posee uno de los mejores equipos?

- El equipo de El Nacional lo armó Ariel Del Mastro y está preparado para comedia musical que requiere de mucha tecnología, porque la dinámica del espectáculo así lo pide. Se dispone de mucha robótica, cambiadores de color y es muy interesante trabajar con ese equipamiento. En lo que es esencialmente lumínico trabajo tan cómoda en una puesta para Ciro Zorzoli, como la que hice para el Teatro Del Abasto, cuando él montó **Ars higiénica**, en la que dispuse de pocas luminarias, como en el Colón cuya complejidad y espacio son más grandes. El tema no está en la cantidad, ni en la grandilocuencia del espectáculo. Lo fundamental es tener algo que decir. En algunos espectáculos del *off* me resulta más atractivo lo que tengo para decir, porque hay un pensamiento en común con el director, que iluminando un ballet clásico. A veces lo más simple es más efectivo.

-¿Cuando un director te contrata para iluminar una obra, qué es lo primero que hacés?

- Charlo con el director. Si hay una obra escrita la leo. A veces en el *off* se trabaja con el espectáculo en proceso, entonces no hay un texto a seguir. Cuando Ciro Zorzoli comenzó a preparar **Ars higiénica** sólo había un par de fotocopias. El trabajó sobre **El manual de las buenas costumbres**, pero me resultó más inquietante lo que él quería hacer, que eso que proponía el texto, porque no era sustancial. **El manual...** fue sólo un recurso, el disparador de una idea a contar. Por eso, además del director, hablé con el escenógrafo para saber cuál era su idea del espacio.

-¿Cómo te ubicás para trabajar con un coreógrafo de un ballet para el San Martín o el Colón?



Escena de «Pampa»

- Cuando preparo el diseño para un ballet me importa ir a ver los ensayos. En teatro voy cuando se hace una pasada casi general. En danza lo hago un tiempo antes, para ver de qué trata el movimiento. A veces, si la música es muy importante pido un CD o un casete, porque los cambios lumínicos pueden tener que ver con eso, o me pueden tirar alguna punta para el trabajo. En danza trabajo con video para ver los ensayos, tener un recurso de memoria visual, porque recordar los movimientos a veces es complicado. Igual elaboro un *story board* con cada una de las secuencias que me parecen más importantes, como si tomara fotografías de lo que va ocurriendo en el escenario. Esto lo hago con el ballet y a veces con alguna pieza teatral. Es muy cómico porque con el ballet me acostumbré a hacerlo y así surgen una especie de jeroglíficos que, cuando los ven directores no entienden nada. Pero cuando tenemos charlas sobre la puesta a mí me resulta muy claro. A veces hasta le sirve al director porque, según mis gráficos, tengo anotado que sucede algo que él por ahí no recuerda.

Otro de los aspectos es que me informo en qué sala se va a hacer el espectáculo, veo el tema producción, planta de luces, de qué luminarias y qué posiciones dispongo para saber los tiempos que me demandará hacer la puesta. Algo que aprendí de los teatros oficiales es a trabajar con los escenarios vacíos. Salvo en casos contados, de producciones *off*, donde la gente está muy predispuesta, no tengo a los actores o los bailarines seis horas para poder indicarles que se paren en tal o cual lugar. A veces trabajo con maniqués, vestuario o algún objeto. Utilizo eso para hacer los efectos, luego corrijo. Es común que lo haga cuando un coreógrafo está de viaje. Armo la puesta y luego, cuando él llega, corregimos, vemos si estamos de acuerdo con el color, etcétera. Es mucho más tranquilo para todos.

- En la actualidad ¿se ilumina igual que hace quince años? No sólo considerando el avance tecnológico, sino las influencias lumínicas que ha recibido y han modificado al espectador: la televisión, el cine o, en otros aspectos, las ambientales, determinadas por la polución visual de toda gran ciudad.

- Es verdad que cambia todo el tiempo. Una de las razones está ligada con lo técnico. Aparecen equipos que optimizan la figura de la luz. En Europa hay una tendencia, que consiste en emplear sistemas de plantas en el que haya menos luminarias, pero más potentes. Eso significa que en

el escenario tenés que disponer de lámparas de descarga. Luminarias de cinco kilovatios para arriba. Eso genera otro tipo de puesta de luces. Se ve mucho en festivales.

D'avant el espectáculo con el que se inauguró el Festival Internacional de Buenos Aires de 2003, es una obra que se hizo con ese criterio lumínico. Es un concepto que permite que no haya tanta parcialización en cuanto a fuentes de luz, es más global. Depende el estilo de cada diseñador. Luego están los especialistas que vienen del cine o la televisión, que trabajan con códigos distintos. En muchos casos los espectáculos que provienen de la televisión tienen mucha más producción lumínica. Eso hace que mejoren sustancialmente las ideas referidas a la luz.

- ¿La televisión que influye tanto socialmente ha modificado tu mirada?

Me interesa más la búsqueda plástica de la luz que lo más mediático. A otros iluminadores les interesa generar un tipo de luz más contestaria con respecto a lo que ocurre en la escena. Me parece muy valorable, pero yo todavía no tengo esa necesidad.

- ¿Qué tomás en cuenta a la hora de tener que iluminar un cuerpo desnudo o con poca ropa, como sucede a veces con los espectáculos de ballet?

- Para mí es esencial saber cómo iluminar la piel. Un aspecto complicado en relación a eso es cuando "sobrealuminás" un color y después tenés que arreglártelas para que al bailarín se lo vea blanco y no coloreado en el mismo tono que el resto. Con la obra de danza contemporánea **Pampa** de Miguel Robles, que presentó en el San Martín, me ocurrió algo especial. El piso y el panorama de fondo que se emplearon eran blancos. Lo que hice fue iluminar eso de un verde furioso porque se me había ocurrido que la pampa era esa cosa plástica verde que estaba contando él. Como la obra era muy terrible me pareció que debía emplear algo vibrante, exacerbar ese color y alejarlo de lo naturalista. Los árboles estaban como recortados y daban una idea de dibujo o de cómic. Los bailarines, a su vez, estaban maquillados muy groseramente. Cuando comencé a iluminarlos me di cuenta que no podía usar luz blanca porque el efecto del verde hacía que el blanco virara a rosa. Resolví filtrar la luz con enfriadores para evitar que apareciera el rosado en la piel, porque eso me daba algo parecido a unos cuerpos semejantes a chanchitos, y no me gustaba. Esto indica que se tiene que estar todo el tiempo balanceando esa condición.

El trabajo con los colores es muy delicado. Otro tema fue cuando tuve que hacer el diseño lumínico para **Sinfonía**

de los salmos de Mauricio Wainrot. En esa oportunidad el leit-motiv del trabajo fue preguntarme ¿la luz divina es fría o es cálida? ¿Es dorada o es como la luz del día? Todo el tiempo me pregunté eso y el diseño tuvo que ver con intentar responderme esa pregunta. Sin respuesta por supuesto, pero se convirtió en una paradoja, porque me permitió utilizar distintos estados lumínicos que para mí representaban la luz divina. Fue como plantear una tesis acerca del tema.

- Asististe en distintas oportunidades a algunos backstage en los que dialogaste e intercambiaste opiniones con los técnicos del Cirque du Soleil. ¿Qué te impactó del trabajo de ellos?

- Ellos tienen una sala especial en las Vegas, con un equipamiento de dos mil luces. Uno de sus espectáculos transcurre en una gran pileta de natación, de siete metros de profundidad, en la que debajo del agua trabajan varios buzos para poder tomar a los intérpretes porque éstos, una vez que se tiran al agua, no vuelven a emerger por el mismo lugar. Eso es un ejemplo de alta tecnología puesta al servicio de una idea y funciona muy bien. La entrada cuesta ciento treinta dólares y fui a verlo dos veces. Cuando se viaja y hay algo imperdible es necesario verlo. Iluminar el agua es muy complicado, porque el tema es no *manchar* esa superficie y lo hicieron de la manera más sencilla, utilizaron el rebote lumínico.

- ¿Tu libro está pensado para que sirva de guía a aquel que casi no conoce nada de iluminación, o fue escrito para especialistas en el tema, gente con experiencia?

- Dicto clases en la Universidad de Buenos Aires (diseño de iluminación en la carrera de arquitectura) y en el Instituto Universitario Nacional de Arte-IUNA (taller de proyectual, para diseñadores de iluminación) y estoy dedicada a formar iluminadores. Me interesa lo que hago y me parece que a otros les puede ocurrir lo mismo. A mí me maravilla, me produce mucho placer ver una buena puesta de luces. Escribir el libro fue un camino para armar algo más sistemático, más allá de mis seminarios o mis apuntes para las clases. En síntesis, es un manual dirigido a aquel que no sabe nada y va a poder empezar a saber de qué se trata desde un nivel poético y puede obviar la parte técnica, si así lo desea. Y también está dedicado al técnico que no tiene tiempo, ni posibilidades de hacer un curso o seminario y necesita contar con herramientas más importantes para desarrollar su trabajo. El lenguaje empleado no es hermético y cada uno lo va a poder leer de acuerdo al nivel de profundidad y conocimiento que posea.

Un Manual que aspira a el



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

*Ambos son actores, docentes teatrales e investigadores. Débora Astrosky y Jorge Holovatuck se conocieron mientras cursaban la carrera de actuación en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Pero la relación que dio como resultado el **Manual de juegos y ejercicios teatrales**, el libro de pedagogía y didáctica teatral que ahora reedita el Instituto Nacional de Teatro, comenzó a afianzarse unos cuantos años después.*

MAGDALENA MILLÁN / desde Buenos Aires

El actor, director y pedagogo teatral Raúl Serrano, responsable del prólogo y actualmente a cargo de la Escuela de Teatro de Buenos Aires, fue maestro de esta dupla de autores que, desde hace un tiempo, se transformaron en sus colegas y comparten el dictado de un seminario en la Escuela.

Picadero se reunió con los responsables del libro para conversar acerca del material que presentan y para conocer un poco más acerca de sus carreras y sus inquietudes profesionales.

Ése fue el año en que Astrosky y Holovatuck, en medio de los ensayos de una obra en la que coincidieron como actores, comenzaron a charlar acerca de las situaciones surgidas a partir de la tarea docente que compartían. Esas charlas se fueron profundizando y prolongando cada vez más hasta que, en determinado momento, decidieron volcar todas esas ideas en papel. Ese fue el germen de lo que hoy es el **Manual...**, un texto en el que conviven un variado compendio de ejercicios para aplicar en la formación de actores, junto con interesantes reflexiones sobre la materia y algunos lineamientos didácticos acerca de cómo llevar a cabo proyectos de enseñanza teatral.

Mientras compartimos un café en el living del departamento de la autora, ella comenta cómo fue gestándose lo que casi sin querer se transformó en el libro: “Empezamos a reflexionar juntos sobre los temas que surgían en nuestras clases a fin de resolver los problemas inmediatos, porque dábamos clases a niveles parecidos y encontramos

que compartíamos muchas inquietudes. Y luego de un tiempo de escribir en la computadora nos dimos cuenta de que teníamos escrito un montón de material y nos dijimos: “Esto parece un libro”.

Jorge Holovatuck ya había publicado un libro hace cerca de 15 años, titulado **En Treatro 2**. Pero para Astrosky ésta fue la primera ex2periencia autoral, la que significó no sólo la grata incursión en un campo no transitado anteriormente, sino que sirvió de puntapié para afianzar la relación de co-autoría que ya tiene nuevos proyectos de publicación.

Finalmente el **Manual...** se publicó en 2001. “Mientras el país se caía a pedazos nuestro libro se difundía con impresionante rapidez”, ironiza Astrosky, a la vez que recuerda que recibió el primer premio en medio de una marcha en el Congreso por la defensa de los derechos de los actores y la actividad teatral.

“El libro se agotó a los seis o siete meses”, aclara Holovatuck. Y ni uno ni otro lo podía creer. “Por suerte el Instituto se ocupó de distribuirlo en el Interior, lo que también nos abrió las puertas para hacer distintos trabajos”, agrega.

“Al principio, cuando estábamos con el material recién escrito —relata Astrosky— se nos planteaban enormes dudas acerca de si el libro le podía llegar a interesar a alguien. Con toda esa cosa dramática que generalmente tenemos los actores, nos preguntábamos: ‘¿quién se va a poner a leer algo así?’”.

Ya desde el título (**Manual de juegos y ejercicios teatrales**) queda claro con que tipo de material se va a encontrar el lector. Pero el término “juego” dentro del contexto teatral, y particularmente en la concepción teórica que manejan los autores, tiene una importancia particular que es interesante abordar.

“Creemos que jugar es hacer, y hacer se hace con el cuerpo. Y es ahí cuando se va a comprometer la emoción, la historia de cada uno, los miedos... —explica Astrosky—. Pero tenemos un cuerpo que por una cuestión cultural ha sido descorporizado, fue obligado a ir olvidándose de que fue cuerpo para pasar a tener una vida más medida y circunscripta”.

“Nosotros consideramos que hay pocos espacios de la vida en donde realmente ponemos el cuerpo. Y uno de esos espacios es el juego. El juego es un espacio donde recuperamos mucha de esa corporeidad que fuimos perdiendo, por una cuestión social”.

“A mis alumnos, suelo darles como ejemplo el caso de los gerentes de oficina, que son tipos muy serios, con traje y corbata y muy medidos —sigue la autora—. Pero esos mismos tipos, cuando se reúnen para jugar un partido de fútbol se olvidan de todas esas formalidades, se olvidan de las jerarquías, y se putean, se golpean, se abrazan. En

rescatar juego



definitiva, rompen con toda esa formas que mantienen en la vida cotidiana para ser personas civilizadas”.

“En la formación actoral el juego nos sirve para recuperar todo lo que tiene que ver con la corporalidad. Cuando nos referimos a ella hablamos de los rasgos más animales que tiene el hombre. Y a veces eso asusta, porque uno puede pensar: “¿Pero cómo animales? ¡qué brutos!”. Pero a veces la referencia al animal tiene que ver con poder tener la libertad como para poder abrazar a otro, tocarlo, empujarlo. Y para poder sentir verdaderamente esas ganas se requiere trabajar mucho con esa parte de la animalidad. Porque esas mismas ganas que podemos sentir a veces, inmediatamente son reprimidas por el deber ser de la civilización. Hay una herramienta para sacar toda esa animalidad y para hacer de eso una actividad placentera. Esa herramienta es el juego”.

“Nosotros le damos mucha importancia al juego, porque consideramos que la actitud lúdica es fundamental para actuar —completa Holovatuck—. Y de alguna manera proponemos una metáfora con eso porque decimos que actuar es jugar con las reglas del teatro”.

El libro también acerca una serie de lineamientos didácticos que pueden resultar útiles para aquellos docentes que se están iniciando en la tarea y que no cuentan con una formación pedagógica sólida que les permita manejarse con comodidad en la materia.

“Hay una realidad que tiene que ver con lo social, la gran mayoría de los actores que se forman tienen la necesidad de trabajar, y no hay tanto trabajo actoral rentado, por eso la docencia es una salida laboral interesante. Pero generalmente, cuando se empieza a dar clases, se hace a los ponchazos, como también lo hemos hecho nosotros”, explica Astrosky.

El ir armando las clases “a los ponchazos”, como comenta la autora, tiene que ver con ir incorporando todo lo que se tiene de bagaje desde la experiencia como alumno, y así aplicar los ejercicios que se vieron en los distintos talleres o escuelas. “Pero muchos nuevos docentes luego se encuentran con que la realidad los supera. Porque, por ejemplo, entran a un colegio y se encuentran con que la directora les dice: ‘Traiga un programa’, y para los actores un programa es aquello que se entrega al espectador que entra a ver una obra de teatro. Por eso a nosotros nos pareció importante bajar esa información acerca de qué es un programa, cómo conviene armarlo, presentarlo, etc.», explica la entrevistada.

Holovatuck agrega que el material es bastante organizador porque ahí se habla tanto del campo de lo grupal, como del lenguaje y del actor. Y con eso se abren tres líneas de trabajo. “Esto es un punto importante porque lo que pasa muchas veces con ciertos materiales es que sólo se centran en una de las líneas”, puntualiza.

“A partir del libro queda claro que hay muchos lugares donde hacer teatro, muchos espacios donde se puede trabajar —completa Astrosky—. Lo importante es cómo generar

un proyecto propio, cómo presentarlo y a quién. Cómo leerse uno y cómo leer al otro para así poder armar algo que se pueda compatibilizar. De todas maneras nosotros sabemos que es sólo una base, porque en el libro no se puede planear todo, pero al menos es un puntapié”.

Holovatuck comenta que a partir de su experiencia docente en el IUNA y en la Escuela de Teatro de Buenos se dio cuenta de las grandes diferencias de criterios a la hora de bajar conocimiento: “A veces se generan alumnos bastante esquizofrénicos, porque en las clases se dicen cosas muy distintas. En una misma carrera, por ejemplo, hay gente que enseña para formar actores y hay otra gente que forma para el desempeño en EGB y Polimodal, que es el alcance del título. Por eso el libro puede resultar útil para quienes no tienen una formación tan organizada.”

Ya en la introducción al libro los autores hacen referencia a la necesidad de participar activamente a partir de la transmisión de lo que es el fruto de su experiencia: “Amamos y disfrutamos nuestra tarea y sin embargo muchas veces sentimos una gran soledad cuando de enseñar teatro se trata. Aparecen las dudas, nuevas ideas, ejercicios que resultan operativísimos y que nos solucionan el desarrollo de un contenido, es entonces cuando sentimos la dificultad de ¿con quién compartirlo? El medio suele ser cerrado y desconfiado, asumámoslo, también nosotros solemos serlo (¿quién es acaso el que construye al medio?). Si éste que me viene a hablar responde a otra metodología, nuestro prejuicio suele ensordecernos y no compartimos su experiencia. En los congresos intentamos lucirnos sin abrir el juego y es así como la avaricia intelectual nos deja cada vez más solos”.

El tema de compartir los saberes y socializar el conocimiento, tal como los autores lo expresan en el texto, no es algo extensivo a la mayoría de los docentes e investigadores. Sin embargo ellos coinciden en que ésa es la única forma de seguir creciendo profesionalmente, y a la vez, ayudar a otros en esa tarea.

“A veces hay mucho egoísmo porque la gente tiene miedo de perder —dice Astrosky—. Pero nosotros fuimos alumnos de Serrano, y hay algo que le admiramos mucho y tratamos de continuar: su generosidad. Él es ampliamente generoso con su saber. Yo aprendí muchísimo con él. Cuando empecé a ir a sus clases no paraba de hablarlos y nos decía: ‘Lean esto, fíjense en esto otro...’. Incluso a veces hablábamos de algo y a la clase siguiente decía: ‘Estuve pensando en lo que me dijiste y creo que tal cosa’. Para mí eso era valiosísimo, porque éramos simplemente alumnos y él nos trataba como a pares. Creo que ese estímulo es la mejor herencia del aprendizaje”.

“Y a la vez me parece que es terriblemente suicida encerrarse en el conocimiento de uno. Porque eso te puede dar de comer algunos años, pero luego te morís solo. Porque,

Débora Astrosky y Jorge Holovatuck

de qué me sirve saber que tal o cuál ejercicio funciona perfecto para trabajar una u otra cosa, si no sé si hay otro que puede funcionar mejor. Y ese tipo de situación se puede dar porque no abrí mi experiencia para compartirla y discutirla con otro,” concluye Astrosky.

“Uno crece, se desarrolla y piensa solamente cuando comparte. Y hay algo que me parece superproductivo y es cuando uno habla con alguien y de pronto se dice: ‘¡Con lo que me dijo, me cagó!’ . ¡Qué bárbaro es cuando pasa eso! Porque eso te ayuda a reconfigurar tus ideas. Te abre la cabeza” —comenta Holovatuck.

“Por eso es que no estamos de acuerdo con la formación de cada maestrillo con su librito. Porque está lleno de maestros que te enseñan y cuando vos preguntás para qué hay que hacer tal o cuál cosa te responden: ‘Ah... ¡vos hacélo!’ , con una gran cuota de misterio sin sentido”, dice Astrosky.

Y como el intercambio de saberes, información, opiniones e inquietudes es uno de los motores de trabajo de esta dupla de pedagogos, para esta nueva edición del **Manual...**, además de hacer diversas correcciones y agregados, no se olvidaron de publicar la dirección de *E-mail* donde estarán esperando ansiosos los mensajes de quienes quieran escribirles: tipta@tutopia.com. De esta manera, “el gran juego de la actuación”, tal como ellos lo llaman, seguramente va a acercar un poco más a los distintos jugadores.

Reflejar un mundo en crisis

En Nueva dramaturgia latinoamericana ocho autores hablan de la guerra, la violencia y la desintegración del ser humano.



El libro publicado por el INT reúne textos recientes de escritores de Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Perú, México, Uruguay y la Argentina. En esta nota, Sergio Blanco - montevidiano residente en París - habla de una poética del encierro y del teatro político.

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

"El mundo quiere distracción pero hay que perturbarlo, perturbarlo, perturbarlo", con esta frase de Thomas Bernhard, Sergio Blanco (32, uruguayo, hace doce años que vive y trabaja en París), comienza el prólogo de su obra **Slaughter** (palabra que resiste varios significados pero si se la traduce el que mejor le cabe, según su autor, es "masacre") **Slaughter**—que el grupo Los barones prevé estrenar los primeros días de mayo en Buenos Aires— es una de las piezas, que entre otros ocho autores de América Latina, forman parte de **Nueva dramaturgia latinoamericana**, un tomo que acaba de publicar el Instituto Nacional del Teatro.

Si bien a la mayoría de estos autores todavía no se los conoce lo suficiente, en sus obras reflejan parte de la nueva violencia y conflictos sociales, dentro de esta reubicación que está sufriendo América Latina, en el mapa de los intereses globales.

El terrorismo, la guerra y los cambios experimentados en los núcleos familiares, de reinserción en el entramado social, son abordados de distintos modos, a través de la ficción imaginada por Luis Cano y Gonzalo Marull (Argentina), Lucía de la Maza (Chile), Marcos Damasceno (Brasil), Amado del Pino (Cuba), Jaime Nieto (Perú), Angel Norzagaray (México), y Víctor Viviescas (Colombia).

Una noticia publicada en el diario **Liberation** de París, inspiró a Sergio Blanco y lo internó en la poética de **Slaughter**.

"En ese artículo que era breve —destaca el autor—, se detallaba un hecho policial. Un muchacho pasa toda una noche con un hombre en un hotel y a la mañana siguiente lo estrangula, lo asesina con el cordón de sus zapatos. Me impactó mucho ese episodio. Más tarde me sirvió como fábula para expresar mejor lo que quería decir en ese año, 2001. Fue cuando en Europa se hablaba de una posible Segunda Guerra del Golfo".

"Hay una frase de Bernhard, en la que él dice 'el mundo quiere diversión, pero hay que perturbarlo, perturbarlo, perturbarlo'. En esa insistencia de perturbar, hay una visión muy lúcida del hecho teatral. Frente a una sociedad que convierte a los discursos en mercancías y a los ciudadanos en consumidores de esa mercancía como un modo de entretenerlos y divertirlos, creo que el teatro tiene que perturbar un poco".

- ¿Estás convencido de que "perturbar" es la única función del teatro?

- También tiene otras. Desde un punto de vista antropológico está ligado a la idea de perturbación. Julia Kristeva dice que todo discurso artístico es un discurso que va contra la Dosa, esa especie de ley que rige a los hombres sin estar escrita. El arte surge en ese individuo que se desprende de la comunidad y va en contra de esa ley.

- ¿Hay otras imágenes que terminaron de redondear tu idea de Slaughter?

- Es una secuencia tomada en la periferia de Jerusalén. Son dos fotos que muestran a un padre palestino con su

hijo. En la primera lo trata de proteger y en la segunda lo tiene muerto entre los brazos. En los días que se dio a conocer la crónica policial que te conté, se publicaron esas fotos en otro diario y coincidió con la aparición de la 'Intifada' en territorio palestino. Me parece que fue en 2000. Ése fue el origen de la escritura de esta pieza. Las imágenes operan mucho en mí como disparador de textos.

- ¿Esas anécdotas te sugirieron el nombre de la pieza?

- Me interesa que en inglés implique un término—Slaughter—extremadamente violento. Mucho más que su traducción por 'masacre' o 'carnicería'. También refiere a un término, que en el siglo XIX empleaban los ingleses para hablar del procedimiento con el que despellejaban, desollaban la piel de la carne, y al mismo tiempo es una palabra que también se la utiliza mucho en el deporte, por ejemplo "Manchester slaughter Liverpool". La sociedad de consumo aplica palabras muy violentas para hablar del encuentro de dos equipos deportivos.

- ¿Qué le querés comunicar al público con Slaughter?

- En la obra se insiste en la idea de las "guerras limpias", que son lavadas por esta sociedad, para que podamos consumirlas mejor. Cuando por la televisión vemos un discurso político, dos minutos después una propaganda de jabón, luego una mujer desfilando en una pasarela y más tarde cómo los iraquíes se hacen masacrar por la administración Bush, en cierta forma estamos asistiendo a la pérdida de la dimensión trágica.

Slaughter propone tomar conciencia de que el teatro es un espacio de discusión, en el que se puede entablar una verdadera comunicación. Toda la pieza está atravesada por distintos tics del consumismo. Es hablar de cómo estas formas de gobierno neoliberales, en la Argentina más aún que en el Uruguay, son también una forma de guerra. A ésta no necesariamente se la vive cuando se bombardea un país con aviones o misiles. El Fondo Monetario Internacional es uno de los organismos más belicosos, que tiene la administración americana, a veces más que el Pentágono. Los europeos tienen políticas monetarias que son tan terribles como bombardear una ciudad.

La guerra permite un mecanismo en el cual voy a hacer con el otro lo que no hago conmigo. Las políticas que ponen en funcionamiento las empresas europeas, o americanas en nuestros países, son aquellas que no les es permitido aplicar en los suyos. Me seduce la forma en cómo a lo largo de los tiempos se van pervirtiendo los conceptos. Los griegos llamaban a la guerra "polebos", que quiere decir encuentro. La primera tragedia de nuestra humanidad está escrita por Esquilo, que después de ganar la batalla contra



FOTOGRAFIA: SILVIA DAVANZO

los persas, escribe una obra sobre ellos. En su teatro le cede un espacio al enemigo. Qué lejos estamos de esa concepción del encuentro con el otro...

- La obra alude a la sociedad de consumo y a la guerra, pero vos también hablás de teatro político. ¿Qué valor adquiere este concepto, cómo lo definís?

- El teatro político como lo dice la frase de Bernhard, es aquel que va a tratar algunos de los temas centrales de una sociedad. Lo político no refiere sólo al tema como podría ocurrir con algunas vanguardias. Para mí lo político surge en el modo de representación, de organizar la escena en el teatro. En un mundo que sufre un gran déficit comunicacional, en el que hay una hiperinformatización del individuo, un diluvio de imágenes completamente manipuladas por la tecnológica numérica, una percepción fragmentarizada debido a la era del *zapping*, el papel político del teatro es restablecer esa dignidad al receptor. Reconocerlo como tal y crear un vínculo de comunicación, más allá de los temas.

Siempre sostuve que el teatro tiene una función política. No a nivel partidario, sino etimológico, me refiero al teatro de la polis: que debe estar inserto en la sociedad y hablar de los conflictos de esa comunidad. Hay una frase que inspiró la pieza y la escribe Ernest Hemingway en **Por quien doblan las campanas**, en la que dice "todo hombre que muere es una parte de la humanidad que está muriendo". En un mundo tan parcelado y compartimentado, a veces es bueno que el teatro nos refresque eso, porque somos nosotros quienes estamos muriendo.

- En otra de tus piezas –Kiev–, que se prepara para estrenar en Montevideo, el tema son los desaparecidos y haces hincapié en el cuerpo como receptor de un momento de la historia.

- Si se la ubica como una fábula **Kiev** tiene que ver con los desaparecidos. Pero para mí su tema es el cuerpo sufriendo. No me refiero sólo al cuerpo humano, físico. Hablo de una sociedad en la que el cuerpo social, a mi entender, está muy dañado. En la obra hay un trabajo sobre la corporalidad de unos personajes que, en escena, están constantemente torturándose y dañándose. No lo hacen sólo a través del lenguaje, sino de la violencia física. Es tal vez una de mis obras más violentas.

Slaughter, desde un punto de vista estético, tiene una violencia más poética y desde lo psicológico es mucho más sugerente. Diría que su violencia es más erótica. En **Kiev** la violencia es pornográfica, está expuesta en toda su crudeza. En sus cuatro actos se trata de tocar los extremos en lo psicológico, corporal y lingüístico.

El lenguaje clandestino

- ¿Cuál es tu formación?

- Primero estudié letras, después lingüística y tengo un master en filología de la Sorbona. El excesivo academicismo fue lo que me llevó a intentar romper esas estructuras del pensamiento, tan características de la escuela francesa, de querer encorsetar el lenguaje.

- ¿El vivir en Europa te permitió tener una mirada en perspectiva de América Latina?

- La distancia a veces clarifica. En el 91, en el Parque Rodó de Montevideo dirigí una versión de **Ricardo III**, por la que obtuve una beca para viajar a París y formarme en dirección teatral en la Comédie Française. Allí estudié durante tres años y fui asistente de Matthias Langhoff, Alain Françon, Georges Lavaudant y Daniel Mesguich. Al cabo de ese tiempo apareció la necesidad de escribir. Recibí una formación muy académica en París.

La escritura estuvo ligada a una etapa de encierro en la que podría decir que viví en la clandestinidad, mientras tramitaba mis documentos –durante un tiempo no tuve ni siquiera visa– y la beca se me había terminado. Eso ocurrió el tiempos del Mundial del 98. En ese verano en París se reforzó mucho la seguridad. Como tenía miedo de que me detuvieran en la calle estuve sin salir casi un mes de mi departamento. Leía y escuchaba música, pero necesitaba la palabra y así surgió la escritura. Por eso digo que lo mío es escritura del encierro.

Mis personajes, en una u otra escena, se quejan de la falta de aire, se asfixian. Siempre hablo de asfixiar el lenguaje, de llevarlo a un extremo orgánico.

Trabajé con alumnos de Heiner Müller, leí a Michel Vinaver, ésos fueron los dos autores que influenciaron mis comienzos. De Müller me impactó su forma de levantar un teatro a partir de la destrucción de toda una tradición. Por eso hablo de un teatro que debe romper las formas. El teatro abstracto no me funciona. Me interesan las palabras de Miguel Ángel cuando decía, "yo tomo una estatua, la tiro por un acantilado y lo que queda, eso es la escultura para mí". En mis piezas a veces hay demasiadas palabras. Más que hablar de texto me interesa la idea de textura. Prefiero hablar de una textura en la cual el texto es un elemento más, junto a los demás discursos escénicos.

Slaughter recibió el Premio Nacional en el Uruguay y es tal vez una de mis obras más premiadas junto a **El 45** y **Kiev**. Ahora estoy corrigiendo **Opus Sextum**, mi sexta obra que habla del séptimo día de la creación, cuando Dios decide que los hombres dominen sobre los animales. Es la única que transcurre en mi país y está ambientada en la década de 1960. Su tema está ligado a algo muy uruguayo y rioplatense: el matadero y nuestras economías sustentadas por la masacre de vacas. Sus personajes son un padre y dos hijos y retoma el mito bíblico.

Las otras piezas transcurren en ciudades cuyo centro no está en ningún lugar. Mis obras carecen de geografía. Uno de los aspectos que caracteriza a mi teatro es la ausencia de fronteras geográficas. Son obras que hablan del espacio cibernético, virtual, en el que no hay fronteras.





*Durante el mes de mayo el INT tiene previsto concretar la segunda reedición de la **Historia del teatro argentino** de Luis Ordaz y publicar **Personalidades, personajes y temas del teatro argentino**, dos volúmenes que recogen numerosos artículos publicados en diferentes medios por el mismo Ordaz.*

un fundador

JORGE DUBATTI / desde Buenos Aires

Para mi generación, la de los nacidos en los sesenta, el primer contacto con la obra de Luis Ordaz fue a través de los kioscos de diarios y revistas. De 1979 a 1982, gracias a Boris Spivacow, director del Centro Editor de América Latina, cada semana llegaba al puesto de Seguro y Camarones una entrega de **Capítulo. Historia de la Literatura Argentina/Biblioteca Argentina Fundamental**, integrada por un fascículo de historia literaria escrito por los mejores especialistas y un librito con textos y prólogo, a muy bajo precio.

Recuerdo que mi primera lectura de Ordaz fue **El teatro argentino: 1. Desde los orígenes hasta Caseros** (1979), selección, prólogo y notas de don Luis, que incluía **El amor de la estanciera** y **El gigante Amapolas** de Alberdi, entre otros textos. Pocas semanas después fueron apareciendo **Desde Caseros al zarzuelismo criollo**, **Afirmación de la escena nativa**, **Florencio Sánchez**, **Gregorio de Laferrère** y tantos otros. Los quince libritos me acompañan desde entonces, deslomados y llenos de anotaciones. Aquellos fascículos serían más tarde reeditados por el Instituto Nacional del Teatro bajo el título **Historia del teatro argentino** (1999), con el agregado del capítulo sobre Roberto J. Payró, escrito para la reedición.

Desde **Capítulo**, Ordaz se convirtió en un nombre familiar y frecuentado. Ya en 1982, frente a la necesidad de investigar sistemáticamente, descubrí en las bibliotecas del INET, Argentores y el Instituto "Ricardo Rojas" de la UBA sus trabajos anteriores: las dos versiones de **El teatro en el Río de la Plata** (1946, 1957), la magnífica antología **El drama rural** (1959), la **Breve historia del teatro argentino** (serie de ocho tomos para Eudeba, antologías y prólogos con puntos de contacto con la posterior **Capítulo**) e infinidad de artículos en publicaciones diversas.

Luego vendrían **Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina** (Canadá, 1992), **El tango en la escena nacional** (1997), **Inmigración, escena nacional y figuraciones de la tanguería** (1997), **El teatro y la radio en Las Dos Carátulas** (1998) y la **Breve historia del teatro argentino** (1999, Editorial Claridad).

Lo conocí personalmente en 1986: fue en las Jornadas de Investigación Teatral de ACITA (Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina), organismo en el que se nuclearon los especialistas en teatro en los primeros años de la postdictadura. En 1987 me sumé a la Comisión Directiva de ACITA—Ordaz era el presidente—e iniciamos una entrañable amistad entre maestro y discípulo, propiciada por la cercanía de nuestras casas en el barrio de Floresta. Ordaz sabio historiador y yo un fanático ferviente. He pasado muchas tardes en su casa llena de libros—realmente llena, bibliotecas en todas las paredes, del piso al techo—, charlando sobre teatro, espectáculos, historia y crítica, secretos del oficio con Luis y su querida esposa Elena. El trato de Ordaz en el plano cotidiano me enseñó tanto como la lectura de sus estudios. Con generosidad, siempre sembrando el diálogo de humor, me contó cómo trabajaba, qué era para él ser un crítico, qué parámetros consideraba importante seguir, y cada una de sus palabras era refrendada por su trayectoria y su obra.

"No pierdas oportunidad de ver teatro—me dijo alguna vez—; si no te gusta ir todos los días al teatro, dedícale a otra cosa". Y algunos consejos esenciales, que siempre tengo muy presentes: "Armá un archivo, guardá minuciosamente cuanto documento y testimonio caiga en tus manos. Mantenete en contacto permanente con los artistas, hablá mucho con ellos. Armá tu propia escala de valores y a partir de esa escala andá jerarquizando, poniendo orden a los datos de la realidad, y no pierdas de vista el conjunto y las relaciones con el mundo. No te duermas en los laureles, estate atento. No seas sectario ni prejuicioso, ni te la creas por algún u otro logro. Sé equilibrado en tus juicios críticos, evitá tanto el elogio desmesurado como la defenestración. Lo nuestro es solamente un granito de arena, como decía Nemesio Trejo cuando salía a saludar después de cada estreno. Tratá de

vigente

aprovechar los espacios para fomentar socialmente el teatro. Cuando hagas una crítica, sé preciso, claro y siempre fundamenta todo lo que decís”.

Ordaz había participado en la **Encuesta a la literatura argentina contemporánea** (coordinada por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, CEAL, 1982, pp. 284-288) y allí decía: “En 1934 empecé a comentar periódicamente espectáculos teatrales, no porque me interesara la función de ‘crítico’, sino porque resultaba la manera más directa y eficaz para sentirme dentro de lo que estaba ocurriendo en nuestro medio escénico, y eso era lo que me importaba de verdad”. Dos años antes había estrenado su primera obra, y lo que lo impulsó a la historiografía fue el amor a la actividad teatral. “Había descubierto que se la desconocía [a la historia de nuestro teatro], a pesar de los trabajos fundadores en la materia (...) A fines de 1946 pude editar **El teatro en el Río de la Plata**, volumen en el que recogí lo ya acumulado por los estudiosos precedentes, más mis propios hallazgos y conclusiones, la significación del sainete, por ejemplo, e incorporé el registro y la estimación del movimiento de teatros independientes, no considerado hasta entonces en forma orgánica”.

Resulta valioso confrontar los legados de Ricardo Rojas y Luis Ordaz. Se reconoce a la labor historiográfica de Rojas un valor inaugural, fundador; pero, simultáneamente, resulta inocultable que nuestras condiciones de comprensión de la literatura nacional han cambiado notablemente respecto del pensamiento precursor de Rojas. Su **Historia de la literatura argentina**, publicada entre 1917 y 1922, es respetada en tanto texto que marca una época, pero en muchos aspectos (epistemológicos, teóricos, metodológicos, documentales) ha sido *superada* por contribuciones posteriores.

No ocurre lo mismo con el volumen **El teatro en el Río de la Plata** de Ordaz. Fue publicado en 1946 por la editorial Futuro y reeditado en versión ampliada en 1957 por ediciones Leviatán. Desde la primera versión han transcurrido casi sesenta años, sin embargo su valor no resulta sólo *epocal*: sorprende su absoluta vigencia, su actualidad, su intacta utilidad. El hecho ilumina las virtudes historiográficas de Ordaz: es un fundador vigente, es quien ha determinado por primera vez los lineamientos de que nos valemos hoy para comprender la historia del teatro argentino. La mirada historiográfica de Ordaz no sólo fue precursora sino auténticamente visionaria: juzgó equilibrada y acertadamente fenómenos complejos en el momento mismo de su gestación, hizo con notable seguridad la tan difícil “historia del presente” o del “pasado inmediato”. Por ejemplo, asombra con su pionero rescate de la figura de Armando Discépolo, el sainete y el grotesco, o de los aportes del teatro independiente. Sin contradicciones ni titubeos, esa perspectiva fue ratificada y profundizada en sus textos posteriores.

Es bueno volver sobre su palabra. En la Encuesta de 1982, se le pregunta cómo describiría la práctica crítica y su función, y Ordaz contesta: “Entiendo que los conceptos y las pautas consiguientes varían con las épocas y según los conocimientos generales y particulares, la sensibilidad y la seriedad con que cada crítico se ajusta a una esencial —aunque no definida ni escrita— ‘escala de valores’. Los grandes baches que se observan y la desmesura de algunos juicios (tanto para el elogio desaforado como para el castigo inclemente) llevan al desequilibrio y a la confusión. El crítico no puede valerse del impresionismo fácil del espectador común: “Me gusta, no me gusta”; “Algo excepcional, un bodrio”. Tiene la obligación de explicar en qué se basa. Pero por algunas de las razones que ya quedan anotadas (carencias en la conformación crítica, falta de espacio y obligado repentismo), en circunstancias se limita a dar una opinión personal, como si fuera un vulgar espectador. Que lo es, desde luego, pero con mayores obligaciones por su responsabilidad, presumible-



mente calificadora y orientadora. Desde mi propia experiencia, un espectáculo teatral posee tres planos o niveles principales: 1º) el texto en sí como literatura dramática, es decir, para entrar en acción; 2º) el comportamiento de los intérpretes que participan, y 3º) la versión que se logra. Considero que deben evaluarse por separado los tres planos o niveles propuestos como fundamentales (existen otros), para no confundir los valores escasos de un libro con la eficacia de una interpretación o, a la inversa, equivocar los méritos textuales (conceptos, forma) por las fallas de una representación que los mediatiza o anula por completo. El crítico no puede dejarse engañar y debe ser capaz de precisar las diferenciaciones para después resumir su juicio, que se supone especializado, con la mayor claridad”.

Y de la vasta biblioteca de su casa, en la Encuesta recorta aquellos libros fundamentales en cuya polifonía se cifra su rica formación y el espectro de su concepción de una crítica teatral de alto nivel. Para ser crítico, diría Ordaz, es preciso conocer lo mejor posible la mayor cantidad posible de teatro argentino, y universal, y muchas otras cosas. Le preguntan a don Luis cuáles fueron los autores decisivos en su formación teórica, “qué lee hoy” [1982], y responde: “Además de las obras más representativas y significativas de cada época o período, y el aprendizaje en los preceptistas del arte dramático partiendo de Aristóteles, recuerdo tres libros que mucho me atrajeron y me enseñaron en su momento. Aludo a **Las dos carátulas** de Paul de Saint-Victor, sin duda un clásico; **El arte teatral**, sabia condensación debida a Gastón Baty y René Chavance y, en su nivel correspondiente, el tan sugestivo **El teatro en la vida** de Nicolás Evreinov. En mi formación histórico-crítica han influido los ya nombrados maestros Ricardo Rojas y Alfredo de la Guardia y ahora destaco, en rápida reseña de reconocimiento, las personalidades, muy apreciadas por mí, de José María Monner Sans, Guillermo Thiele, Arturo Berenguer Carisomo, Raúl H. Castagnino, Jaime Rest, Ilse M. de Brugger, entre otras. Dejo constancia que mucho he aprendido con los trabajos tan importantes de Juan Guerrero Zamora (**Historia del teatro contemporáneo**), de Henri Behar (**Sobre el teatro dadá y surrealista**), del inexcusable Martin Esslin (**El teatro del absurdo**), de Jean Duvignaud (**La sociología del teatro**), de Margot Berthold (**Historia social del teatro**), de Kenneth Macgowan y William Melnitz (**La escena viviente**). Sin olvidar los estudios sustanciosos y en ocasiones polémicos de Siegfried Melchinger (**El teatro en la actualidad**) y, particularmente, de Robert Brustein (**De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro**). En otros planos me han servido de orientación páginas medulosas e inquietantes de Alfred Stern (**La filosofía de la historia y el problema de los valores**) y de Benedetto Croce (**La historia como hazaña de la libertad**)”.

Su muerte me sorprendió en México. En diciembre de 2004 un grupo de treinta críticos tuvimos la oportunidad de entregarle a su esposa Elena el Premio Teatro del Mundo como Homenaje de la Universidad de Buenos Aires. La edición del voluminoso **Personalidades, personajes y temas del teatro argentino**, reunión de sus artículos dispersos en numerosas publicaciones, es el mejor tributo que el Instituto Nacional del Teatro puede brindarle a don Luis. Los lectores de su obra, agradecidos.

“La escritura es un modo de autoconocimiento”

Instalada definitivamente en Buenos Aires, la rosarina Patricia Suárez mantiene una febril actividad como dramaturga. Aunque ella insista en declarar que sus preferencias literarias están centradas en la narrativa, es evidente que la autora de “Valhala” y de la trilogía “Las polacas” encontró en el teatro una de las principales claves para descubrirse a sí misma.

Giacometto y Suárez se inspiraron para escribirla en la autobiografía **Ava Gardner por Ava Gardner** (editorial Grijalbo, España, 1990) en donde la actriz comenta que a principios de la década del '60 fue vecina de Perón en un edificio de Madrid. Allí tuvo ocasión de observarlo (sus balcones eran contiguos) haciendo “largos, ruidosos y gesticulantes discursos dirigidos a la calle vacía”.

En estos días Patricia ha vuelto a retomar el texto de **Santa Eulalia** para transformarlo en una obra más extensa que probablemente lleve por título **La eterna**.

Pero su *vuelta* al peronismo no termina ahí. A pedido de la directora Helena Tritek escribió **Flor de julio**, una pieza en la que cuatro sirvientes del Palacio Unzué (donde hoy está la Biblioteca Nacional) acompañan a una Eva Perón agonizante. “Son tres mucamas y un mucamo del que están todas enamoradas—resume la autora—pero él no está enamorado de ninguna como corresponde.”

Y la lista sigue abierta, porque **Patricia Suárez** no para nunca de trabajar. Los temas que la atraen suelen demandarle exhaustivas investigaciones que siempre se ramifican favoreciendo la aparición de diferentes enfoques dramáticos sobre una misma cuestión.

- Primero fue el nazismo, luego la trata de blancas y ahora un nuevo acercamiento a las figuras de Eva y Perón ¿Qué es lo que te lleva a trabajar repetidamente sobre un mismo tema?

- Siempre me pasa lo mismo, empiezo a trabajar con un tema como jugando, y a medida que investigo van apareciendo nuevos personajes y nuevas imágenes y obviamente no los puedo meter a todos en la misma obra.

- Muchos de tus personajes provienen de la Europa del Este ¿Tenés alguna vinculación familiar con esa zona?

- No, mis padres son argentinos y la familia de mi mamá es judía sefaradí. No tengo nada de polaca. Por eso decepcioné a unas cuantas señoras cuando asistí al estreno de **Las Polacas**. “¿Vos sos la autora? —me decían— pero nosotros te imaginábamos más alta, más rubia, más grande”. O sea, una polaca. (se ríe) ¿Qué desilusión se llevaron!

La trilogía de **Las polacas** narra tres momentos distintos del comercio de mujeres, provenientes de la Europa del Este, a las que traían engañadas a la Argentina en las primeras décadas del siglo XX: En **Historias tártaras** es un *cafishio* que regresa a su pueblo en busca de una esposa; en **La señora Golde** son los manejos de una casamentera y en **La Varsovia** el paulatino descubrimien-

to que hace una muchacha de las actividades de su novio, durante el viaje en que es traída a Buenos Aires.

- ¿Cómo fue que te conectaste con el tema de la trata de blancas?

- En Rosario todavía existe el mito de que las prostitutas gozan, que las polaquitas que ejercían el oficio eran lindas y amables... Una visión terriblemente machista, pero para contraponerse a ella apareció otra tendencia que muestra las cosas desde un realismo espantoso. Uno dice, lógico, si eran prostitutas y trabajaban como esclavas llevaban una vida miserable y patética. Pero creo que hay que darle otra vuelta de tuerca a ese material histórico y no exagerar con la lágrima.

- Vos pensás que el abordaje de este tema es demasiado patético o responde a un mito demasiado embellecido. Hay que buscar un término medio...

- Algo así. Estaba investigando para escribir **La Varsovia** y ahí me enteró que las casamenteras en Polonia les marcaban a los *cafishios* qué muchachas estaban disponibles. A mí me pareció extraordinario este personaje que juega a dos puntas, que es tan siniestro. Entonces se me ocurrió incluir ese doble juego de entregar a las muchachas para después prevenir las sobre lo que se podían encontrar. Así surgió **Casamentera (La señora Golde)**. En el camino me divertí mucho, así que seguí con el tema, tomé este mito machista de la polaquita alegre y escribí **Desván**, en donde aparecen dos prostitutas polacas el día en que Gardel llega al prostíbulo para *hacer uso*. La obra se hizo en el Teatro Cervantes bajo el título de **Deliciosas criaturas perfumadas**. Después se estrenó en un bar de Rosario y ahora la está haciendo en Córdoba el director Diego Rey.

- ¿Cómo te iniciaste en la escritura teatral?

- Era una simple narradora que vivía en Rosario... (lo dice impostando la voz como si se dispusiera a narrar un cuento infantil). Tenía dos o tres libritos publicados y estaba muy interesada en conocer cómo funcionaban los otros géneros: poesía, teatro... Ya lo conocía a Mauricio Kartun así que me anoté en un seminario que él fue a dar a Rosario. En ese momento, tenía un cuento, **Eucaliptus muertos y quemados por el rayo**, y dije: “De esto voy a hacer una obra”, y tiempo después se convirtió en **Valhala**.

Trabajé como seis meses con Kartun sobre esta idea, pero llegó un momento en el que el final me resultaba tan difícil y resbaladizo que me enojé: “¡Nunca más vuelvo a escribir teatro!”. Fue una experiencia muy frustrante no poder resolver el desenlace. Todos los finales que se me ocurrían eran espantosos. En uno de ellos se lo comen a Fekete.

Patricia Espinosa / desde Buenos Aires

No se considera una espectadora de teatro, tampoco ha tomado clases de actuación (a excepción de una fugaz experiencia de cuatro meses). Y sin embargo, a la hora de dar una entrevista **Patricia Suárez** exhibe toda la gracia y el desparpajo de una auténtica actriz. Imita voces, dramatiza anécdotas, simula enojos y, ante todo, evita tomar en serio su lugar de escritora consagrada.

Su obra literaria es extensa y variada: cuentos, novelas (en el 2003 recibió el Premio **Clarín** de novela por **Perdida en el momento**), poesía, libros para niños y adolescentes y una sólida producción teatral que hace que cada vez más directores se interesen en estrenar sus obras.

Este año la cartelera teatral porteña contará con varios títulos suyos. A la reciente reposición de **Valhala**, con dirección de Ariel Bonomi y el protagónico de Juan Manuel Tenuta, se ha sumado el estreno de **El sueño de Cecilia**, dirigida por Clara Pando. Esta nueva pieza tiene por protagonistas a dos hermanas, sobrevivientes del Holocausto, que viven en el sur argentino. Eva es enfermera y Cecilia está inválida en una silla de ruedas pero trabaja haciendo muñequitos de trapo. El conflicto estalla cuando Eva descubre entre los pacientes del hospital donde trabaja al hombre que destruyó sus vidas.

El nazismo y sus ramificaciones en la Argentina es uno de los temas dominantes en el teatro de **Patricia Suárez**. En otra de sus obras, **Rudolf**—que será estrenada próximamente en el teatro Cervantes, con dirección de Dora Milea y el protagónico de Patricia Palmer y Lautaro Delgado—, también plantea el retorno de un pasado nefasto encarnado en la figura de un nazi.

La acción transcurre en un pueblito de Alemania, donde llegan un hombre y una mujer con la intención de averiguar el destino de un jerarca nazi que se escapó a la Argentina.

Otra figura que a menudo aparece en sus obras es el cadáver de Eva Perón.

En **Santa Eulalia** (obra que escribió junto al escritor rosarino Leonel Giacometto) Eva monologa después de muerta. Esta pieza es un desprendimiento de otro texto dramático, **La herida íntima**, que tiene por protagonistas a Ava Gardner y al General Juan Domingo Perón.



Escenas de «El sueño de Cecilia»

- Recordemos que en la obra Fekete es el pretendiente judío de la hija de un ex general nazi que emigra a la Argentina después de la guerra.

- Sí y la resolución que se me ocurrió era muy postmoderna, pero la deseché. Porque para que se lo comieran a Fekete necesitaba, por lo menos, una hora más de obra.

- Vos decís que empezaste a escribir teatro porque querías incursionar en un nuevo género literario. No es algo que uno esté habituado a escuchar entre los dramaturgos argentinos. Al menos habrás sido una espectadora de teatro...

- No, no lo era y ahora creo que tampoco.

- ¿Y entonces, qué es lo que te atrae de escribir teatro?

- No sé si puedo explicarlo. Como dije anteriormente, quedé muy enojada después de varias experiencias frustrantes, pero por más que dijera “ya no escribo más teatro”, siempre volvía a hacerlo... porque me tienta.

Es un experiencia muy distinta de la narrativa y después el resultado es muy satisfactorio. Eso de ver cómo los actores transforman el texto, la devolución que te hacen después. Con la puesta en escena el texto crece y da lugar a cosas inimaginables. Disfruto más de la narrativa porque depende de mí sola. El teatro es más impactante, pero pasa por muchas personas: el director, que corrige o no corrige lo que escribiste, los actores, que transforman el texto con su interpretación, y finalmente el público. Hasta que la obra vuelve a mí pasó tiempo y pasó mucha gente por ahí, por eso digo que la narrativa es más mía.

- ¿Cómo es tu método de trabajo?

- Escribo muy siglo XIX, acá sentada frente a mi computadora. Escribo teatro porque me lo piden, pero en general ofrezco lo que escribí a alguien que me interese. Después, trato de ir a la mínima cantidad de ensayos porque no los soporto.

- ¿Te aburren?

- Mmm..., me incomodan, porque siento que no puedo aportar nada. En las charlas sí, hablar con los actores me parece bárbaro. Si fuera actriz a lo mejor disfrutaría de los ensayos, pero prefiero ir al estreno y que todo sea sorpresa (pone cara de sufrida resignación, pero es evidente que está bromeando) ¡Tuve muchas sorpresas!

- ¿De qué manera se vio afectada tu escritura teatral luego de haber estrenado tantas obras?

- Bueno, esto puede sonar muy narcisista pero, como te decía antes, uno de los motivos por los que el teatro me apasiona tanto tiene que ver con el impacto que me produce ver un material propio atravesado por los actores.

Ya me había pasado de escuchar algún cuento mío leído en voz alta. Era algo muy *cool*, prestaba atención a cómo sonaba o si había puesto bien las comas. Pero cuando tuve que ir sola al estreno de **Las polacas** en el Patio de Actores, me sentía la Gelsomina de **La strada** gritando: “¡Arribato Zampano!. Aunque había venido a Buenos Aires unas seis veces no sabía para qué lado quedaba el teatro. Por fin logré llegar y todo salió perfecto, pero cuando estoy viendo la segunda obra (**Casamentera**) de repente me doy cuenta que ahí estaba yo.

No tengo ascendencia polaca y nunca hubo prostitutas en mi familia —al menos hasta donde yo sé— y sin embargo ahí vi encarnado algo muy mío, una problemática, un deseo... Y eso fue devastador. Me fui a llorar al camarín y no me podían parar. Fue toda una revelación para mí.

- Esto quiere decir que aún trabajando sobre un material histórico aparentemente ajeno a tu vida, te conectaste con algo muy íntimo y personal.

- Sí. Uso mucho material histórico en mis obras, pero al tiempo descubro que determinados personajes hablan entre ellos como, por ejemplo, lo hacen mis padres, son sus discusiones, sus chistes... Ahora, Clara Pando acaba de estrenar **El sueño de Cecilia**, otra obra de contexto nazi. En ella aparecen dos hermanas y una hace muñecos. Bueno, de pronto descubrí que muchos de sus diálogos tienen que ver con mi propia hermana —que cose ropa— y conmigo. Y también está el personaje de Tenuta, en **Valhala**, que me recuerda mucho a mi abuela. La pobrecita no es nazi ni nada, sino alguien que se confunde y mezcla todo cuando habla, como el protagonista de la obra.

Estas cosas siempre las descubro mucho después y me resulta muy lindo verlas y ahí me digo: “Pero si éste habla como fulano” o “a esta persona le pasa lo mismo que viví en 1989”.

Para mí la escritura es un modo de autoconocimiento, en cambio para otra gente no, prefieren trabajar con métodos, planes, ideas que van surgiendo sobre la marcha o que le brindan los actores.

- Lo tuyo es más “mediúmnico”.

- Sí, es terrible. Terrible en el sentido de que por ahí estoy esperando la obra maravillosa que se escribe en 26 horas. A mí me pasó dos o tres veces y es sensacional, pero eso significa que te vas a pasar meses y meses sin escribir. Y ese período es terrible, porque tenés que esperar que tu caudal creativo se vuelva a llenar.

- De todas maneras figurás entre los dramaturgos más prolíficos de nuestro país. Y eso sin contar tu producción narrativa.

- Creo que tiene que ver con ese látigo del que hablaba (Truman) Capote.

Estoy escribiendo teatro y de repente me digo: “Ajá, teatro ¿pero cuánto hace que no escribo un cuento?”. Cuando por fin termino uno que me pareció maravilloso, al rato ya empiezo: “Bueno, ya está, ya lo terminé ¿y ahora qué, otra vez caemos en el vacío?”. Es terrible cómo me torturo.

- Ya son varios los directores que montaron obras tuyas (Ariel Bonomi, Susana Torres Molina y Laura Yusem, entre otros) o están en vías de hacerlo como Helena Tritek ¿El contacto con ellos benefició en algo a tu escritura?

- Mirá no sé nada de teatro (se ríe). Maravillosa declaración para una revista de teatro, ¿no? Lo siento como una carencia, pero mi única experiencia es la lectura de obras de teatro. Cuando tengo que corregir las obras que escribo nunca sé por dónde. Armo y desarmo el texto según mi intuición. Y esta carencia la compenso siendo muy dócil ante el director. Si me dice: “Ésto lo sacamos” o “acá creá una escena”, lo hago. Mi posición es ésta: si el director no toca el texto, entonces ese texto tampoco es mío. Le doy el bruto, es decir hasta donde considero que puedo llegar y él lo refina.

- ¿Cuándo supiste que ibas a ser escritora?

- Ser escritora era una de mis fantasías de infancia. Creo que lo empecé a tomar más en serio a los doce años. Iba a un colegio de monjas donde se daba esa clase inmundada de actividades prácticas que detestaba. Entonces había hecho una especie de negocio por el cual me dejaban leer durante la clase. Después empecé a escribir y enganché a varias amiguitas con las que inventábamos historias de detectives que yo llamaba “los best-séllers”. Más tarde, a los 15 ó 16 años,

empecé a escribir cuentos y sketches donde en realidad contaba anécdotas de mi familia que me hacían mucha gracia.

Era muy lectora y a los 12 años ya tenía mi biblioteca. El primer libro que compré por mi cuenta fue **El exorcista** y después el **Kamasutra** porque a esa edad uno siente mucha curiosidad por el sexo.

- ¿Y cuándo empezaste a leer teatro?

- Leí **Hamlet** a los 13 años de manera totalmente salvaje. Leía la obra e iba subrayando todas las frases que después podía decir en público. Digamos que lo leía de manera histriónica, porque salvo esas frases, el texto me parecía incodificable.

- ¿Qué dramaturgos te sirvieron de modelo?

- Ibsen. No me interesa mucho su temática, sino cómo maneja la tensión en la obra y su manera de estructurarla. No es que lo admire especialmente, es que a la hora de armar una obra, me quedó grabado el teatro decimonónico: Ibsen, Strindberg y Chejov, básicamente.

- ¿Qué dificultades presenta la escritura dramática?

- ¡Todas! En particular, no tener muy claro el conflicto. Creo —como Ibsen— que el conflicto tiene que ser algo que se devela. O dicho de otra forma, aquello que estaba oculto, que era clandestino o secreto es lo que produce el conflicto. Pero, bueno, no necesariamente es así, sobre todo en el teatro de ahora. Y lo vivo como un vacío a la hora de escribir. Nunca sé cómo va a ser el final, cosa que no me pasa con el cuento.

Ésos son mis problemas de siempre, pero la verdad es que recién me puse a pensar en ellos a raíz de tu pregunta.

- ¿Vas a seguir tocando el tema del nazismo?

- Creo que no voy a tocar más esa temática, ya fue demasiado. Pero ahora se estrenan otras dos obras mías con tema nazi: **Rudolf**, en el Cervantes y en mayo o junio se estrena en el Teatro del Pueblo, **El tapadito**, que tiene por protagonistas a una modista judía y a su clienta que es esposa de un nazi.

- ¿Nunca te preguntaste por qué insistías tanto con ese tema?

- Cuando las estaba escribiendo, yo misma me tomaba el pelo y le decía a Kartun: “O me dan la estrella de David de oro o la esvástica 2005”.

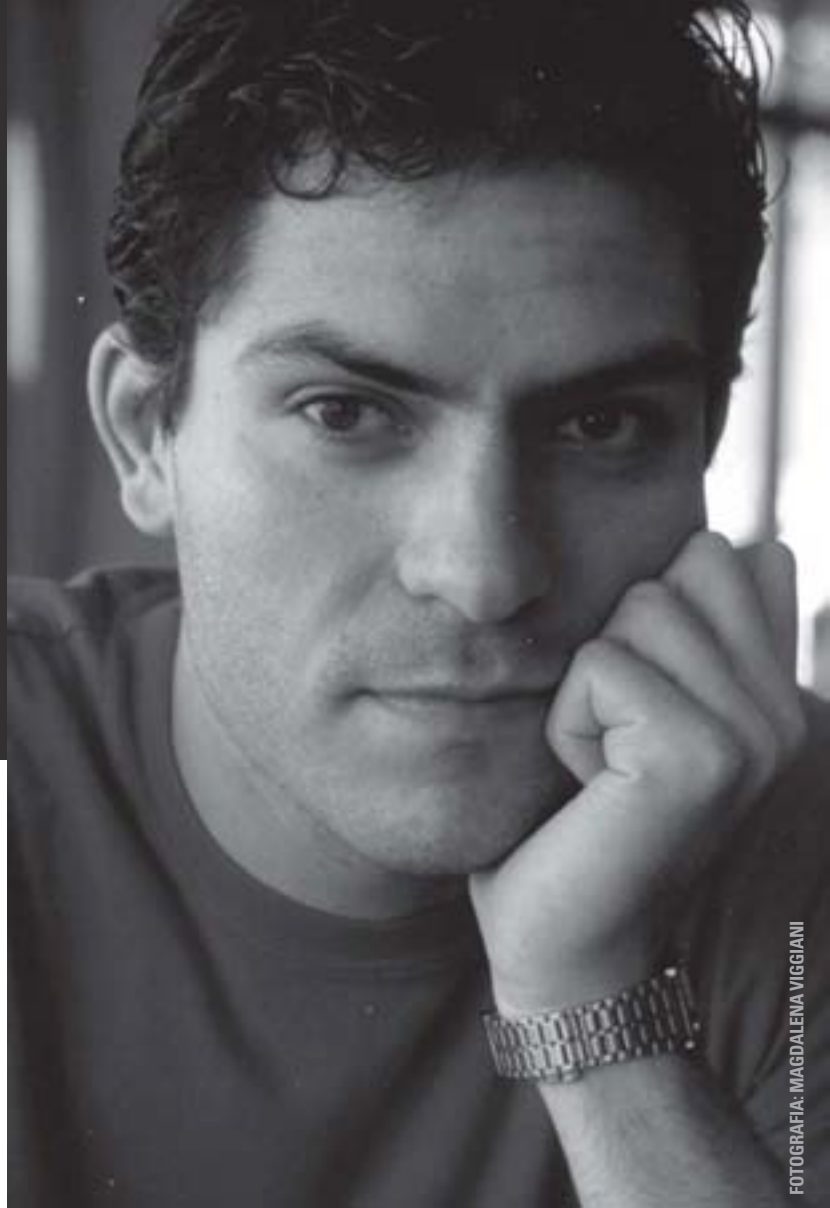
- ¿Te ha pasado de escribir una obra pensando en un posible espectador?

- Sí, de alguna manera pienso en el público que fui conociendo en cada estreno.

Me acuerdo que cuando fui a ver **Valhala** encontré a tres viejitas que parecían mellizas, eran muy viejitas. Y escuché que le dicen a la boletería: “Nena, nosotras venimos a ver obras de Patricia Suárez porque son muy fuertes.” (se ríe) “¡Qué van a ser fuertes!” pensé, están locas. Después me di cuenta que no se referían a algo erótico, sino a las emociones que aparecían. Ahí sí estoy de acuerdo, mis obras son emocionalmente fuertes.

“Lo que vale es la prepotencia de trabajo”

Nació en Buenos Aires, creció en Neuquén, se formó en Tandil y hace un par de años regresó a la Capital donde produce activamente. Lautaro Vilo se muestra hoy como actor o autor, alternativamente.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

ALEJANDRO CRUZ / desde Buenos Aires

“Disfruto mucho ensayando, disfruto de los asados que comemos después de ensayar ¿Ves? Tener este laburo, está buenísimo. Soy nieto e hijo de gente que se ha gastado laburando, quizás en cosas que no los alimentaban. Mirá: tengo un abuelo, de unos 78 años, que a las seis de la mañana ya está trabajando. Es un tipo que se pone a tocar la guitarra con una musicalidad increíble, y te hace pensar que tendría que haber sido concertista. En lo personal, tuve la enorme posibilidad de estudiar en óptimas condiciones y con una familia que me apoya en lo que hago. Mi viejo es panadero y tiene una frase que me encanta: él dice que la única verdad es llevar valor al mercado. Y sea como sea, sabe que a las seis de la mañana tiene que estar ahí vendiendo pan y que el pan tiene que estar bien porque, si está mal, la gente se va a otra panadería. Para mí, más allá de eso, no hay nada. Lo mismo pasa con el teatro. Lo más fabuloso que leí de Peter Brook fue cuando dijo que para hacer teatro se necesita un espacio vacío, un tipo adelante y otro que mira. Ya está. Lo que vale es la ‘prepotencia de trabajo’, nada más que eso. Después estrenás una obra en tres años o tres obras en un año y todo está bien. Pero no podés andar esperando la gran idea, te tenés que largar. Ahora mismo estoy trabajando en una obra que todavía me cuesta ver, no sé si hay una obra ahí; pero me mando y después vemos qué pasa”.

El que habla es Lautaro Vilo, de 27 años, autor, director, asistente de dirección, ex periodista y demás etcéteras. El hijo del dueño de la panadería El Molino, ubicada en Plotier, un pueblito a quince kilómetros de la ciudad de Neuquén. Habla el hijo de una madre concertista de guitarra. El que come asados con sus amigos de **Un acto de comunión**, **Alto Valle** o **La pornografía**. El que se recibió de Licenciado en Teatro en la Universidad Nacional del Centro, en Tandil. El autor de la premiada **23.388**, la obra que a fines del año pasado montó Ciro Zorzoli en el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires. El asis-

tente de dirección de **La Madonnita**, el espectáculo de su maestro Mauricio Kartun. El que nació en Buenos Aires pero de pibe se fue a vivir a Neuquén, el que a los quince años se mudó a Tandil y el que desde hace unos años se instaló en Buenos Aires. El que está ahora en un bar del Abasto y se prende a una charla, con grabador encendido, muy suelto de cuerpo.

- ¿Por qué estudiaste teatro?

- No sabía qué era, pero de chico vi una obra que realmente me emocionó.

La cosa fue así: en una de las tantas veces que vino con sus padres a la “gran ciudad”, fue al teatro. Más concretamente al Teatro San Martín. En la sala Cunill Cabanellas se sentó a ver **Los justos** de Albert Camus, espectáculo que no pasó a la historia pero, cosas del destino, se convirtió en un hito en la vida de Lautaro Vilo. Sigue él: “En la obra hay un grupo de *bolches* que planean asesinar al zar. Uno de ellos va a poner una bomba cuando el zar sale de la ópera. Pero, finalmente, el tipo no lo hace. Cuando sus compañeros le preguntan por qué no pudo, cuenta que se acercó al carruaje y, al mirar adentro, vio que estaban los hijos del zar. En realidad, esos chicos representaban aquello que ellos combatían pero eran nenes”. La obra siguió, pero Lautaro retuvo el dato.

“Al final del espectáculo salieron a saludar todos los actores pero no salían los nenes. Yo los esperaba, necesitaba verlos. Eso me pareció *grosso*, me pareció revelador de la naturaleza de ese arte. Ahí había algo vital”, recuerda ahora.

Ese instante de espera fue develador. Y cuando llegó el momento de decidir qué hacer de su vida hizo dos cosas: tomó la guía del estudiante—quien no—y recordó esa situación. Parece ser que se impuso el recuerdo porque partió para Tandil a estudiar teatro.

- ¿Cómo es eso de estudiar teatro sin tener formación, sin haber hecho teatro o visto mucho teatro?

- Es rarísimo. La universidad te instala nuevas categorías mentales, te categoriza. Cumple bien al darte información pero es poco provocadora artísticamente. De todos modos, necesitaba saber si el teatro era lo mío o tenía que ponerme a estudiar otra cosa. Entonces comencé a actuar.

- Estudiaste teatro en una plaza, como Tandil, con poco movimiento escénico

- Es complicado porque no tenés una buena confrontación como espectador. Pero lo que estaba buenísimo en Tandil era que podías producir con facilidad. Nosotros ensayábamos en un lugar que se llamaba La Casa de Italia que, por 25 mangos por mes, era casi nuestro.

En esa ciudad que se jacta de tener los mejores salames, colgó luces, actuó en una obra infantil en un enorme escenario en el cual se bailaba pericón y montó **La Pizzería (Una simple historia)** junto a José Giúdice. “En Tandil la Facultad de Teatro no tiene mucha entrada en la ciudad, no filtra. El teatro universitario produce en función de los medios de legitimación universitaria, es más importante escribir un *paper* que producir un hecho escénico. En ese sentido, Neuquén es más vital. En el interior hay algo de la quietud que, a veces, se te hace carne. Cuando estoy mucho tiempo allá, por ejemplo, duermo más”, apunta quien, a juzgar por su actividad en Buenos Aires, la avenida Corrientes lo pone a mil.

- ¿A qué responde esa necesidad imperiosa de estar montando obras?

- Es que no hago otra cosa...

- ¿Te da para vivir?

- Por épocas. Lo que me vino bien en Buenos Aires es hacer la EMAD, fue como un ordenador. Tuve amigos que vinieron a hacer la peregrinación de ser actor, se sacaron la foto y empezaron a dar vueltas por los *castings*. Eso es una mierda. Yo sabía qué tenía que hacer. Por otro lado, de mis profesores artísticos en Tandil Mauricio Kartun fue muy movilizador. En ese régimen tan conceptual y deserotizado él provocaba.



Escena de «Un acto de comunión»

Comenzó a estudiar dramaturgia en la EMAD en el 2001, desde ese momento no paró de hacer asociaciones con gente cercana a él. “Los laburos más felices que tuve se gestaron con amigos del riñón”, define este amante de los ensayos, que culminan en asados.

- **¿Qué pasa cuando te topás con otro esquema de producción artística, como te pasó con 23.344, que montó Ciro Zorzoli?**

- No lo sé... Me ha costado dialogar estéticamente. Con Adolfo Oddone, con quien hago **Un acto de comunión** el diálogo es automático.

- **Pero con él tenés un código en común.**

- Claro, después necesitás confirmarlo, trabajarlo.

- **¿Participaste del proceso de ensayos de 23.344?**

- Me reuní con Ciro al principio, le di mis opiniones y cuando comenzó a trabajar con los actores me pidió que no fuera para poder conservar intimidad.

- **¿Cuándo viste la puesta final?**

- En el ensayo general.

- **¿Tuviste miedo?**

- No. Creo que hay textos que se validan en la puesta en escena y textos que son eso, textos, que no requieren de un nuevo código para validarse a sí mismos. **23.344** supone una dramaturgia y la puesta de Ciro tiene una opinión sobre ese texto, pero es su puesta.

- **¿Qué te pasó en el cuerpo cuando viste la obra?**

- Me pareció notable la apropiación que hizo de ese texto el actor Diego Velázquez. Cuando escribí la obra había leído algunas cosas del dramaturgo francés Valère Novarina. Él plantea la existencia del actor neumático como un fuelle soporte de palabras, una idea que me gustaba mucho. Me parece que Diego entró muy juguetonamente en eso y estaba bien. Pero esa noche, lo que más me molestaba, era esa cosa hacia el público de decir: “Él es el autor”. Y al público, ¿qué carajo le interesa?! Es más, tampoco soy el

autor. Es que todavía sobrevive la idea de que el autor es el creador de sentido de la experiencia teatral.

- **¿Considerás que en el teatro alternativo porteño también es así?**

- A ver... No fui a los ensayos porque supuestamente mi presencia era inhibitoria cuando, en realidad, un texto como el de **23.344** es un texto herramienta, un texto manipulable. Leelo, fijate de qué va y luego manipúlalo. Hasta la ubicación de los textos es una provocación y están ordenados así porque para mí suenan bien. En este caso el grupo decidió producir de esa manera y está bien. Pero me llamó la atención que no haya existido una retroalimentación.

Para **Un acto de comunión**, Lautaro se valió de un hecho real que conoció a través de una noticia periodística: en Alemania, un hombre adicto a Internet, realizó un acto de canibalismo. Fue juzgado y durante el juicio se mostró como un ser inteligente y *normal*. Ése fue el disparador para una historia que él mismo interpretó junto Adolfo Oddone, en guitarra. Sentado en una alta butaca el actor va narrando esa historia y con mucha tranquilidad posibilita a los espectadores tomar contacto con la conducta de un ser muy particular. La trama del relato no da respiro al público y la conmoción llega sobre el final cuando la realidad y la ficción se mezclan de manera terrible.

Ahora, otra noticia lo conmovió (¿su pasión por las noticias vendrá de cuando era pibe y era columnista de un programa de radio en Neuquén?). Otra vez el azar hizo que conociera la existencia de las Viudas del Cáucaso, mujeres que habitan la región de la antigua Unión Soviética, situada entre los mares Negro y Caspio. El tema le impactó tanto que su lectura del verano se centró en la guerra de Chechenia y habla de estas mujeres con verdadera pasión. “Me sirve asumir algún azar. Me gusta saber que somos un actor y un guitarrista que trabajamos a partir de noticias. Después vemos el formato del espectáculo”.

Su producción en Buenos Aires

Tuckg, de y por Germán Romero y Lautaro Vilo.

Alto Valle, dramaturgia de Lautaro Vilo y dirección de Gonzalo Martínez.

El sueño tranquilo de los congelados, dramaturgia de Lautaro Vilo y dirección de Gabriela Fernández

Un acto de comunión, con Lautaro Vilo y Adolfo Oddone.

La vieja práctica, dramaturgia de Lautaro Vilo y dirección de Gabriela Fernández.

La pornografía, de Gonzalo Martínez con la actuación de Lautaro Vilo, entre otros.

23.344, de Lautaro Vilo y la dirección de Ciro Zorzoli.



Sobre lo prohibido

La obra **23.344**, título basado en la Ley que aparece en cada atado de cigarrillos, que dice que el fumar es perjudicial para la salud, fue editada por el Centro Cultural Rojas. Alejandro Tantanián escribió el prólogo de ese texto que contó con puesta de Zorzoli y la actuación de Diego Velázquez, Pablo Cura y Pablo Gasloli. “Es una obra sobre el lenguaje y el tabaco —dice Tantanián—. O sobre las virtudes de la nicotina y «la amistad para toda la vida»: ésa que descubrimos en la adolescencia encerrados en el exacto baño fumador de todos y cada uno de nuestro colegas”.

La obra, que se apoya en tres personajes, analiza de una forma descarnada y violenta, el deseo en la adolescencia, el mundo de lo prohibido (como el fumar) y aquello de que la moral es perjudicial para la salud.

“Los conocí a los dos encerrados en el baño. Encerrados en el baño. Tenía ganas de mear. Estaban encerrados en el cubículo para cagar. Yo únicamente puedo mear en los cubículos para cagar. Nunca puede mear en el mingitorio. Uno al lado del otro. Uno al lado del otro sacando el pito. Agitando el pito...”, así el personaje Dos presenta a sus dos amigos. Así se va armando este rompecabezas, estos datos violentos, referenciales y tan reconocibles como el humo mismo.



Escenas de «23.344»

«Los artistas deberíamos ser más claros en nuestra repulsa»

Con su grupo *La Gloriosa Niní* (*Ni Danza Ni Teatro*), María Godoy procura derribar, aunque sin estruendos, las marcas que otros imponen entre la danza y el teatro. Sus propuestas, que descansan en el Suzuki y en técnicas similares, rompen de algún modo el uniformado panorama teatral que obsequia por estos días Mendoza. En esta entrevista recorre temas varios y confiesa, entre otras cosas, la pena que le dan aquellos colegas que se ofrecen como bufones de los señores ricos.

FAUSTO ALFONSO/ desde Mendoza

«Muchas veces uno se hace un nudo para explicar algo que es muy importante para uno y finalmente en las notas sale siempre algo que no es lo que explicó», alerta María Godoy desde Viña del Mar, vía mail. Y aún así, su letra exuda cierto reposo oriental, inequívocamente pacifista.

Es cierto. Esas cosas suceden. Y no van a dejar de suceder. Pero es bueno su celo desafiante, que intenta cuidar sus ideas, aunque también proteger al grupo, al proyecto, a sus colegas, al teatro entendido como un bien cultural profundamente humanista.

La promesa de una transcripción literal la deja momentáneamente tranquila. La paciencia y la fe que ella evoca como puntales de su trabajo parecen hacerse extensivas a la hora de la entrevista.

Discípula de Guillermo Angelelli y Kameron Steele, entre otros, María Godoy guía desde 2002 a *La Gloriosa Niní* (*Ni Danza Ni Teatro*). Un elenco en el que «el actor hace una danza invisible y el bailarín dice un texto silencioso». Bajo este concepto, el grupo ha montado, cronológicamente, **El nacimiento de La Gloriosa Niní, Memento Mori, El evento de la habitación azul y Nieve**.

- ¿Por qué tanta cautela a la hora de dar entrevistas? ¿Malas experiencias? ¿Temor a que no se comprenda tu propuesta?

- En principio, siempre he tenido miedo al tema de las definiciones. Las entrevistas siempre apuntan a dar definiciones sobre conceptos, ideas... Explicaciones que lleven un hilo, una línea clara para que el lector pueda entender. Sabemos lo engañosas que pueden ser las palabras y lo engañosos que somos también los seres humanos a la hora de explicarnos a los otros. Digo: muy a menudo nos empachamos de nosotros mismos, de nuestras impresiones. Las queremos hacer sonar grandiosas. Después nos convertimos en museos de nosotros mismos y nos aburrimos ahí dentro, nos hartamos y finalmente nos morimos llenos de polvo, del polvo que solos, solitos nomás, supimos acumular sobre nuestro supuesto brillo. La situación de aclarar me produce bastante estrés. Muchas veces, y la mayor parte de ellas, la intuición le gana el puesto a la lógica y se me hace duro poner orden a las ideas. Además siempre me ha disgustado cómo en los medios muchos artistas se ponen por sobre lo que hacen y finalmente las entrevistas terminan siendo un autobombo. También creo que la única manera de conocer a un artista es ver lo que hace y no escuchar lo que dice. Más de una vez me encuentro diciendo cosas muy inteligentes y me pregunto seriamente si todas esas ideas maravillosas que tengo sobre el teatro estarán puestas al servicio de la acción. Entonces siento que lo más honesto es decirle al lector: Mire m'hijo, si quiere saber qué hago, venga a ver las obras.

- ¿En qué momento o ante qué situación te diste cuenta de que lo tuyo no pasaba por una disciplina determinada sino por el cruce?

- Simplemente me fue pasando que fui aprendiendo diversas cosas y que de ellas fui haciendo una síntesis propia y así de a poco fui aceptando la idea de la diversidad y de lo híbrido, lo menos definido. Al principio da miedo no poder calificarse, pero después te da una gran libertad.

- ¿Qué debe tener un artista para ser parte de La Gloriosa Niní? ¿Podés definir de algún modo al integrante del grupo?

- ¡Ah! Realmente saber que no es muy importante ser parte de *La Gloriosa Niní*. Debe tener salud. Física, mental y espiritual. Debe saber cuidarse de sí mismo a la hora de trabajar y así poder abrir la maravilla que él mismo es. Creo que si pienso en mis actores y bailarines veo gente trabajadora que sabe que bailar no es muy diferente de hornear un pan. Gente que no mitifica lo que hace y trabaja mucho y con mucha fe y paciencia. Gente que se respeta entre sí de una manera que me hace feliz. Gente idealista en el sentido de tener conciencia de que hay cosas que no están muy bien alrededor y desear desde el lugar del teatro restaurar conductas que realmente ayuden a un cambio de conciencia. Gente blanda, flexible, dispuesta al viraje a último momento antes de estrellarse. Eso es importante. Gente que sepa dejar y no aferrarse... poder a último momento dejar tal o cual secuencia porque se da cuenta de que no le interesa... poder limpiar. Gente inteligente en el sentido de saber adaptarse a lo que sea. Gente con mucho sentido del humor y sentido crítico y de confrontación con ellos mismos. Gente de laburo. En fin.

- La Gloriosa... se dio a conocer desde una propuesta paródica-humorística, aunque luego viró hacia otros terrenos. ¿Era la idea o cambiaron sobre la marcha?

- No había idea de nada. Resultó el primer trabajo una ironía sobre la danza porque curiosamente todas las chicas del grupo en ese momento habían sufrido mucho la danza y sus preceptivos y el abuso de los maestros y el maltrato de las maestras. Sabés... el ambiente de la danza suele ser cruel a veces y fue como decir: ahora podemos sentarnos en eso que ya pasó y además reírnos de nosotras mismas en esas situaciones que se nos aparecían como degradantes. Salió una obra irónica y humorística, pero también brava, porque mucha gente del público se sentía identificada y se quedaba pensando en otras cosas. El abuso y la crueldad en todos los ámbitos de la vida es cosa sabida. La competitividad asesina también. Hemos sido un país abusado y somos un pueblo abusado por la cúpula política. Esto también lo hablamos con el grupo al hacer ese trabajo.

- Sabés citar a Kandinsky, a propósito de lo importante de las tensiones de la forma más que de la forma misma. ¿Creés que el público llega realmente a descubrir y penetrar en esas tensiones o se queda sólo en la forma? O en todo caso, ¿con qué métodos trabajan ustedes para que esas tensiones se hagan visibles?



- Si yo te trazo una línea de acá a allá, a vos te va a dar lo mismo ver eso que otra cosa. Sin embargo si ves una línea de Kandinsky, ves realmente otra cosa. La magia está en desde dónde él traza esa línea y no qué quiere lograr con esa línea. Digo, no estar en el efecto que se produce sino en el lugar desde donde se traza la línea. Lo que le pase al público es algo de su propio pecunio. Realmente respeto al público al punto de no insistir en hacerle entender nada y dejarlo a él solo con lo que se le aparezca. Lo que yo creo, lo que yo trabajo, es mi secreto, es mi sostén. Mis creencias, mi fe en la tensión, no se traducen de esta o aquella manera clara de ver. Digamos que esas tensiones nos sujetan como artistas y como personas en la escena. Hay que ser capaz de pararse en la escena... ¡mierda que es bravo eso!, más que aparecer de equis manera. Para mí las tensiones y las líneas de los trabajos son claras. Pero no es importante que el espectador lo advierta; al contrario, más que orden y claridad deseo generarle al espectador duda y caos, para que se quede trabajando. No me gusta darle papilla al público. Lo respeto demasiado para eso.

- **También solés hablar de paciencia y fe, como componentes esenciales del proceso de creación. ¿A qué o quién hay que tenerle paciencia y en qué hay que tener fe?**

- Paciencia... Sí, uso esa palabra, pero en realidad lo que siento es que hay que ir con los tiempos. Si eso puede traducirse en paciencia... Pero es más algo que he aprendido de la naturaleza. He pensado en llamar a nuestra tarea la vuelta a lo orgánico o planta. Es simple. La semilla tarda en la oscuridad debajo de la tierra, luego se toma su tiempo para abrirse camino al exterior, y allí tan tierna y blandita tiene que crecer mucho y fortalecerse hasta hacer la flor. Llegar a la flor como artista te puede tomar toda la vida. El camino es lo importante y la fe de que con el tiempo todo se desenvuelve y se abre. Esa es la fe. No hay sólo grandes talentos, hay grandes laburantes y sabios pacientes que se dejan. La fe en el tiempo. Con tiempo todo decanta y queda lo esencial. Es como un embudo el tiempo. Metemos de todo por la boca y finalmente tenemos el aceite esencial. "Hemos perdido el frenesí", decimos con mis actores, y queda el trabajo más limpio, pero no a la fuerza. No por la fuerza, sino por el decantamiento. Esto es importante. Nunca olvidaré un día que Guille Angelelli se me acercó y me dijo al oído: "demasiada voluntad... así no". Ahora entiendo qué quería decir.

- **En Mendoza el fast-food teatral se está imponiendo cada vez de manera más obscena. ¿Cómo viven esto ustedes, acostumbrados a cocinar a fuego lento?**

- Lo que más me entristece no es el fast food teatral, que en última instancia da obras que se hacen en teatros más allá de la calidad del producto. Me da dolor -y mucho- ver a mis colegas por razones de carencia económica tener que hacer de bufones de señores ricos en sus fiestas de cumpleaños, por ejemplo. Es como haber vuelto a los señores feudales. Señores que cumplen 40 años y sus señoras rubias de tetas de goma

Los trabajos, uno por uno

- **2002: El nacimiento de La Gloriosa Niní.** Creación colectiva con Celeste Álvarez, Silvia Barbagelatta, Samantha Heras, Marianella López, Soledad Soria y Natalia Silva. Dirección: María Godoy. Vestuario: La Gloriosa Niní. Luces: Taciana Aguilera. Música: Tan Dun. La Ópera Fantasma. Reseña: *Petit* pieza (de sólo 12 minutos) con fuerte contenido crítico en torno de la danza clásica y su instrucción, aunque con un potencial metafórico que actúa sobre distintas relaciones de poder, dentro y fuera del campo educativo. Según María, «humor y tragedia, rayando en lo grotesco, sin las previsibilidades del teatro de humor».

- **2003: Memento Mori.** Solo de María Godoy con supervisión de Guillermo Angelelli. Objetos y fotografía: Jorge Aregall. Vestuario: María Godoy. Montaje musical: Darío Pinto. Luces: Walter Ahumada. Asistencia de dirección: Celeste Álvarez. Reseña: Una reflexión sobre la muerte, trabajada de manera especular respecto del concepto vida. La intérprete configura distintos espacios y situaciones con su sola danza y aprovechándose de la luz como cómplice y partenaire.

- **2004: El evento de la habitación azul.** Solo de Celeste Alvarez. Dirección y supervisión: María Godoy. Fotografía: Federico Pérez. Luces: Walter Ahumada. Asistencia de dirección: Silvia Barbagelatta. Reseña: La intérprete – guerrero y dama a la vez– afina con delicadeza, pero no menos rigor, un repertorio de ideas y movimientos que fusionan sin culpa la cultura oriental, el bolero y una mirada general despojada, sin caer en lo minimal.

- **2004: Nieve.** Con: Silvia Barbagelatta, Soledad Soria, Samantha Heras, Martín Motta, Federico Pérez, Federico Ortega, Santiago Borremans, Laura Wich, Amanda Bond, Cecilia Gil y Margarita Cubillos. Montaje y dirección: María Godoy. Música original: Andrés Cecarelli. Vestuario: Elizabeth Ubeda y La Gloriosa Niní. Luces: María Godoy. Reseña: Una obra que flota, se desliza blanda hasta el espectador; sobre el vacío, el silencio, el amor, la muerte y la poesía. Parte de la novela homónima de Maxence Fermine para nutrirse de la técnica Suzuki y las múltiples asociaciones de cada miembro del grupo acerca del texto fuente. La historia escrita por Fermine, planteada a fines del XIX, abreva en la relación entre un joven poeta japonés, Yuko, y el anciano y ciego pintor Soseki. Entre ambos, replica la imagen de una mujer desaparecida en la nieve

le regalan a un artista que ninguno de ellos está en condiciones de apreciar. Me repugna. Pienso que deberíamos ser más claros los artistas en nuestra repulsa. Y lavar baños antes que acomodarnos en este sistema perverso y denigrante. Pero es tal la pobreza... qué se yo. Me apena.

- **El último espectáculo que presentaron, Nieve, parte de una novela de Maxence Fermine. ¿Cómo podés describir la experiencia, teniendo en cuenta que no es una práctica habitual en el grupo?**

- Nieve fue una experiencia de una riqueza que me cuesta describir. Fue el proceso de aprender a dirigir y aprender a ver al otro, aprender a ver al actor. Aprender a tejer con el fino hilo que él me da a diario improvisando. Aprender a montar una obra que no existe como tal es una experiencia bellísima. Ya lo dije: tejer y destecer con esas hebras de lucidez y belleza que mis actores me dan a diario.

Celebrar la experiencia de este último trabajo, "Nieve", es un gesto compartido por todos los integrantes fundadores de La Gloriosa Niní y por los muchos intérpretes invitados para esta producción. "Cada uno tuvo que buscar textos (en mi caso fueron de Octavio Paz) y secuencias de acciones -cuenta Silvia Barbagelatta respecto del proceso-. Y muchos fuimos descubriendo que los personajes tenían puntos de contacto con nuestra historia personal".

"Si bien partimos de la novela -aporta María- llegamos a otro lugar. Hemos abierto la historia. Nos interesa el poeta y su página en blanco, la persona que quiere encontrar lo espiritual, el ser humano que hace equilibrio entre lo maravilloso y lo siniestro".

En el trabajo hay una búsqueda de la blancura, a lo Mallarmé. Pero también una tormenta que obstaculiza las cosas y que en escena está interpretada por un colectivo de artistas. "Esa tormenta tiene una energía muy particular, lenta, pesada y brumosa. Si bien está trabajada por ocho actores, a su vez cada uno le ha ido encontrando características personales", dice Amanda Bond.

"Yo vengo de la danza contemporánea -comenta a su vez Soledad Soria- y con este tipo de trabajo he empezado a ver que cada movimiento tiene su sentido". Cecilia Gil coincide con Soledad en que, tradicionalmente, los bailarines están acostumbrados a reproducir algo. "Acá -argumenta- lo revelador fue poder encontrar un lenguaje propio. Además de poder moverme, descubrir una voz y cosas internas".

Paciencia y fe. Dos virtudes claves para trabajar con Godoy y compañía. De ese modo se encuentra "la carne de la acción", coinciden las chicas. Que, como bien completa Laura Wich, se trata de una búsqueda que está más allá de un planteo occidental y de una justificación intelectual. La idea es llegar a una verdad "profunda y artística". En esta reciente ocasión, siguiendo las huellas ancladas en la nieve y al ritmo de una música compuesta especialmente por Andrés Cecarelli.



Los pasos de María

María Godoy (1968) es mendocina. Ha sido parte de los elencos teatrales Macache y Lufok, dirigidos por Ángela Verdejo y, junto con Samantha Heras, del grupo de danza-teatro Zero. Ha visitado el Odin Teatret en 1998 y 2003. Durante esta última incursión, tomó seminarios con Iben Nagel Rasmussen y Augusto Omulu. También, cursos con Víctor Varela, Nienke Reehorst, Geddy Aniksdal y Karl Kolb. En Buenos Aires se formó en la técnica de entrenamiento físico y vocal con Guillermo Angelelli y ganó una beca que le permitirá, durante cinco meses de este año, seguir trabajando con este maestro. En 2000 tomó clases con Rubén Szychmacher. En 2003 hizo un intercambio de disciplinas con Kameron Steele, tomando contacto con la técnica Suzuki. En el 2004 conoció a la maestra de butoh Rhea Volij. Desde 2002 dirige La Gloriosa Niní y desde 2004 el grupo de danza-teatro Otrojo, con el que montó la obra **Bellicidad**.



Fuerza bruta, la nueva compañía de Diqui James



El director de Fuerza bruta, la nueva compañía de una de las cabezas de De La Guarda, está ultimando los detalles para estrenar en mayo una nueva producción, que promete estructuras y maquinarias descomunales para bombardear los sentidos de los más avezados espectadores.

DIEGO ALTABAS / desde Buenos Aires

- A pocos días de estrenar un espectáculo con una compañía nueva y con más de 20 años recorridos: ¿qué te gustaría repetir y qué no del pasado en esta experiencia?

- Me gustaría tener el mismo coraje para probar cosas. Lo que más me llama la atención de realizar un espectáculo nuevo, después de haber hecho uno donde nos fue tan bien en muchos sentidos —más allá del éxito de público— es la gran felicidad de concretar el espectáculo que uno quiere. Es algo que vamos descubriendo a medida que lo hacemos y probamos, hasta alcanzar el lenguaje en el cual nos sentimos cómodos y con la potencia que queremos lograr. Ahora me estoy despegando bastante de lo que sé que de alguna manera funciona. Lo importante es tener el coraje para seguir profundizando en un terreno desconocido. ¿Lo que no quiero repetir? Personalmente me afecta demasiado el día a día. Es muy difícil no caer después de un día malo de ensayo. Me parece fundamental, algo que entendí con De la guarda, que el objetivo de lo que hacemos es crear. Si vos hacés algo supuestamente muy exitoso y no podés seguir creando, hay algo que falló. Con De la guarda tuvimos ese problema, con el descontrol de ir creciendo tanto, fue muy difícil prever todos los cambios que eso ocasiona. Cerramos la fábrica creativa.

- Suena contradictorio que con Período Villa Villa encontraron un espectáculo muy bueno y con respuesta de público durante mucho tiempo y que no hayan seguido investigando, salvo con Doma. Y en la etapa previa, con La Organización Negra, donde supuestamente había menos producción, plata e infraestructura, hicieron muchos más espectáculos que en los diez años de De la guarda.

- No es contradictorio. El teatro no es como un libro, que lo editás y durante cuarenta años seguí vendiendo el mismo libro, pero a la vez escribís otros. Al teatro lo tenés que repetir todos los días. No tuvimos una capacidad de reacción rápida como para armar la estructura necesaria para que esa obra se repitiera con calidad y además poder hacer otra producción.

- Si bien eso es real, sí pudieron desdoblarse en varias compañías haciendo el mismo espectáculo y no investigando en otro.

- Es verdad, pero desdoblar compañías es un trabajo mucho más fácil. El tema es cómo hacer para desdoblarse con la calidad que uno quiere. Nunca pasamos todo el espectáculo, técnica y artísticamente, a un libro. Es muy difícil de hacer, porque necesitás tiempo y siempre estuvimos atrás de algo. Fue una vorágine muy difícil de manejar. No pudimos delegar para que otro haga todo lo que sabíamos. Ahí

fue cuando me di cuenta que había algo mal. Creo que ahora con **Fuerza bruta**, donde hay muchos en el equipo con los que hicimos De la guarda, vemos con este espectáculo la capacidad de poder prever, nos vaya bien o mal, el próximo paso. El objetivo fundamental fue tener nuestra sala de ensayo y una estructura para montar el show con el equipo creativo intacto, aun sin saber si va a funcionar o no.

- ¿Actualmente sos un ex De la guarda o eso no cambia aunque hayas encarado otro proyecto?

- Soy De la guarda. También habría que definir qué es De la guarda. Si querés desmenuzarlo todo, es una marca, que hoy tiene un espectáculo terminado, porque **Doma** nunca se terminó. **Período Villa Villa** tiene tres autores, Pichón Balduin, Gaby Kerpel y yo, y actualmente está funcionando en Milán y Moscú. Pero no estoy involucrado en el día a día, aunque soy autor, director y parte de ese espectáculo. De la guarda puede o no volver a hacer espectáculos algún día, pero no está teniendo actividad creativa, por el momento está reponiendo una obra. Después está **Fuerza bruta**, donde los autores somos Gaby Kerpel y yo y el equipo técnico y de producción es casi el mismo que el de De la guarda. La diferencia de cuando empezamos con aquel grupo es que ahora nosotros tenemos muchos conocimientos, menos ingenuidad, más experiencia, recursos y expectativas.

- Por lo visto en los ensayos abiertos da la sensación que el espectáculo tiene una carga fuerte de violencia. ¿Por qué?

- No lo veo violento. La organización negra en **UORC** manejaba la violencia concretamente y en **Fuerza bruta** aparece algo más liberador que violento. En ningún momento un personaje violenta a otro.

- Es verdad que entre sí no hay violencia, pero sí con el entorno y los objetos.

- Puede ser, pero no creo que el resultado final hacia el espectador sea la violencia. Creo que es más positivo.

- En una entrevista decís que no hay que buscar significados en Fuerza bruta. ¿Pero cuáles fueron los disparadores de las diversas escenas de la obra en la etapa creativa?

- Lo que digo es que tiene el significado que cada uno le quiera dar, es un lenguaje abstracto. El teatro está menos acostumbrado a lo abstracto. Sinceramente no hay un significado desde la creación. **Fuerza bruta** no quiere decir nada, es esto. Un punto de partida. Por ejemplo: Estoy acá adentro y pongo música fuerte y me dan ganas de romper la pared con la cabeza y ser más fuerte que esa pared. Bailar,

patear y romper todo y estar bien. Me hace acordar a esa cosa argentina: cuando queremos festejar damos un grito de alegría y decimos: "Vamos a romper todo". Es algo muy particular e interesante, pero a la vez negativo, es que somos violentos. Somos muy duros para festejar, los brasileños lo hacen mucho mejor que nosotros. Parto de ese deseo; un pibe festejando, bailando y rompiendo todo. Quiero rescatar esa sensación de correr y no poder detenerse, donde el tiempo es algo imposible de parar. Me gusta la idea de mirar una chica caminando por el techo y a medida que camina va arrastrando un charco de agua. Más que una idea es un deseo. Después lo pongo en la obra y empieza a dar más de lo que me hubiera imaginado.

- El problema pasa después para unir todas esas ideas que te surgieron.

- La idea de totalidad está porque sale del mismo cerebro. La totalidad es como una poesía. Una poesía no son cinco oraciones. Después, cómo ubicar al espectador entre una idea y otra, pasar de algo puramente sensual a un tipo que corre y atraviesa puertas cerradas, y que no te haga ruido en el medio, eso tiene que ver con la parte creativa del oficio. En esa instancia empiezo a trabajar con el público. Quiero estrenar **Fuerza bruta** en la Argentina para que me influya este público que vive en la misma ciudad que yo. No puedo terminar la obra sin el ida y vuelta con el público.

- El lenguaje o estilo que encontraron con De la guarda o Fuerza bruta es muy particular, porque tienen ese feedback directo con el público, que el teatro no suele tener y que aún en el teatro callejero a veces tampoco existe.

- El teatro callejero tiene que atrapar la atención de un espectador que no está condicionado por nada y que al segundo te puede cortar la cara e irse. Es muy exigente. Creo que el teatro callejero es el que hace que el teatro sobreviva por los siglos. Además con la aparición del cine el teatro todavía no se dio cuenta de que el cine le rompió el culo. No podés seguir creando como si el cine no existiera. La Royal de Luxe, por ejemplo, me partió la cabeza. Es el grupo que más me influyó y emocionó teatralmente. **Doma** era justamente una obra callejera. La gran pena fue que terminamos haciéndola en el velódromo porque no quedaba otra. Habíamos recibido todo el apoyo de la Secretaría de Cultura, pero no nos daban la calle. **Doma** perdió todo el contexto. La ida era tener una pila de gente, de veinte metros de altura, caminando entre edificios y que la señora del balcón los saludara dándoles la mano, que una bola de fuego pasara arriba de los colectivos: Todo eso se perdió, fue un bajón. Creo que la gente igual lo debe haber valorado, pero me quedé con las ganas.



- ¿Cuáles son tus recomendaciones a la hora de querer encarar una producción profesional de alto vuelo?

- El tema es cómo transitar el camino creativo suponiendo que uno ya pasó el problema económico, que siempre es el primer problema. No hace falta llegar a estrenar un espectáculo al cien por ciento, también hay que dejarle margen. Nunca hay que querer todo cocinado de antemano. Lo ideal es tener un par de cosas dibujadas, armar un equipo con el que sientas que te entendés y que van para el mismo lado, un lugar de ensayo e ir acercándose a la idea de a poco. Lo que uno suele buscar es el resultado, llegar rápido al final, y ya estás emprolijando antes de saber si te gusta. Lo primero es arrimarse a la idea con cautela.

- ¿Qué es más importante: la idea de un espectáculo o la producción ejecutiva que se necesita para llevarlo a cabo?

- Para nosotros es muy importante la capacidad de realización. El equipo de realización, técnico y creativo, que tiene **Fuerza bruta** es la base. A veces me da miedo quedarme sin nafta, que para mí son las ideas. La maquinaria es el equipo de producción y realización. Me siento cómodo cuando el equipo de realización está un poquito atrás mío, pero cuando me empieza a alcanzar, me angustia. Cuando tiro ideas todo el tiempo es que tengo nafta suficiente.

- Da la sensación que la obra es muy pretenciosa técnicamente, enorme, pero que la pudieron concretar. ¿Qué importancia tiene el cuerpo del actor con tanta maquinaria? ¿Cómo fue el casting?

- En la etapa actual esa parafernalia golpea más que la conexión sensible con el actor. Eso tiene que ver con la etapa en la que estamos. No quiero limpiar ni profundizar en lo actoral hasta no terminar la escena. Otra cosa importante es que la sala del Recoleta quedaba chica, lo cual generaba en los espectadores cierta incomodidad. El casting fue similar a lo que buscamos en De la guarda, pero sin tanto despliegue físico. Llamé a algunos amigos que dan clases y les pedí una selección de lo mejor de sus talleres.

- El desarrollo de la música vuelve a ser fundamental y esta vez incluso más volcada a la música electrónica que antes. ¿Cómo fue el trabajo de Gaby Kerpel?

- Gaby hace música electrónica desde **UORC**. Ahora puede ser que suene menos raro que antes. Trabajamos juntos hace diecisiete años, nos entendemos muy fácil. Es muy

trabajador, y si hay que tirar el laburo de meses a la basura se hace y vamos de nuevo para adelante.

- ¿Te sigue atrayendo el espacio público como espacio escénico?

- Lo primero que hicimos con **Fuerza bruta**, sin que nadie se entere, fue trabajar en el carnaval de 2003 con Los amantes de la Boca. Salimos con ellos en un corso y fue como volver a empezar. Me saqué una cantidad de capas de polvo que tenía encima.

- ¿Cuándo y dónde empiezan con Fuerza bruta?

- Vamos a estrenar en mayo en una carpa de cuarenta por veinte, por nueve de altura, en el Centro de Exposiciones en Figueroa Alcorta. Comenzamos a montarla en marzo y luego del estreno seguiremos con una temporada. Después seguramente vamos a ir a un circuito comercial en el exterior, pero que todavía no puedo adelantar.



El hombre de saco blanco

La cinta sin fin gira, enorme, ininterrumpidamente. El hombre de saco blanco camina, en el lugar, incansablemente. La cinta y el hombre se detienen por el estallido de un balazo. El hombre, como si cambiara de piel, deja caer el saco manchado de rojo sangre y vuelve a correr. La carrera al encuentro con la bala imaginaria se reanuda. La vida cotidiana pasa a un costado, la gente mira indiferente al hombre de saco blanco y cae donde termina el mundo, que es plano, para volver a empezar una vez más. La caminata se transforma en una corrida frenética y una seguidilla de puertas se interponen en el trayecto. Están cerradas, pero no son obstáculo para el hombre de saco blanco. Todas quedan abiertas, hechas pedazos.

Plateado sobre plateado

Hace su ingreso una gran estructura de metal, semejante a la raqueta de tenis de un gigante. En el medio del encordado de tela metálica plateada hay dos sujetos enganchados, uno de cada lado. Ambos buscan atravesar la frontera que los separa, mientras la gran raqueta comienza a girar en el lugar y a pendular de un lado a otro con cada vuelta. En cada movimiento parece desprenderse, los sujetos siguen tratando de encontrarse, y de pronto cae, desde cada lado de la sala, una pared metálica que transforma el espacio en un inmenso cubo plateado. El ruido es ensordecedor. Luego del temporal, vuelve la calma.

Las bailarinas del charco

Esta vez el asombro llega desde el techo. Un piletón de plástico transparente, del tamaño de la sala, comienza lentamente a bajar hacia las cabezas de los espectadores, que miran como lechuzas al cielo. A medida que se aproxima aparecen sus habitantes. Las sirenas de **Fuerza bruta** bailan, saltan y resbalan,. El gran charco está cada vez más cerca. Casi es posible tocarlo, y tocar a esas ninfas acuáticas mientras juegan despojadas de ropas. De pronto empieza la retirada, ellas desaparecen y finalmente cae, esperanzadora, una lluvia que no moja.

Nueva edición del Festival infantil



Escena de «Lita y Lata andan a pata» (Córdoba)

Organizado por la Dirección General de Cultura y Educación de la Municipalidad de Necochea se realizó en esa ciudad, entre el 5 y el 15 de enero, el 44° Festival de Teatro para la Infancia, el más antiguo de Latinoamérica.

ROBERTO VEGA / desde Buenos Aires

El Festival se concretó en el parque Miguel Lillo, utilizando dos carpas y el hermoso anfiteatro. Circularon un promedio de 7.000 espectadores por día. También se realizaron funciones en el CEF N° 76 de Quequén.

Contó con el auspicio del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, que aportó el buen espectáculo de títeres **Juglareando**, por el grupo El Sombrero de La Plata, y del Instituto Nacional del Teatro que aportó **Historias de dos azules y dos amarillos** del grupo Los Miritos de Tandil, **Juan Panadero** del grupo teatro Andén de Trapo de Mar del Plata y **Caleidoscopio** del grupo Mimos y Ando de Pigüé, éstos dos últimos con muy buena realización.

Los espectáculos seleccionados por el jurado, compuesto por Susana Itzcovich, Nora Lía Sormani y Roberto Vega, fueron:

Cuentos que cuentan del grupo Tal (Los Capri) de Capital; **Amigos hasta la Luna**, del grupo Teatro Universitario de Salta y **Ve"Z"inas**, del grupo Ring Rage de Córdoba.

Los que mostraron más solidez profesional: **Alicia, un país de maravilla**, grupo La Galera Encantada de Capital, con autoría y dirección de Héctor Presa; **Ascenarium** grupo Ascenarium de Capital, con dirección de Alejandro Robino; **Las Indias de Colón** grupo Darte de Temperley, provincia de Buenos Aires, con libro y dirección de Omar Lopardo; **Ulises por favor no me pises**, de Adela Basch, grupo Le Pifié de Tucumán; **Odisea de tres en triciclo** del grupo La Gorda Azul de Santa Fe; **Cupido y Psique** grupo El Búho de Mar del Plata, un coherente trabajo de investigación y realización, que incluye logradas máscaras de Héctor Martiarena; y **Lita y Lata andan a Pata**, grupo Tañe Tein de Córdoba, con actuación

de Julieta Daga y Valeria Rigi y dramaturgia y dirección de Bati Diebel.

En el parque Lillo también funcionó una carpa-taller donde se desarrollaron, entre otros, los siguientes talleres: **Literatura infantil** por Susana Itzcovich; **Cuenta cuentos** por Maryta Berenguer; **Taller de voz** por Patricia Benenati; **El teatro en la educación formal y no formal** por Roberto Vega; **Fotografía artesanal** por Yuyo Pereira y **Maquillaje teatral** por Fabián Pellegrini.

En un encuentro vincular donde participaron la mayoría de los grupos, éstas fueron algunas de las manifestaciones:

El grupo de Tucumán fue quien utilizó menos presupuesto, \$ 120, (eso no impidió la realización de un buen espectáculo) y a partir de esa cifra los presupuestos fueron variados y guardaron relación con la posibilidad de recuperación y ganancia, según el medio donde cada uno realiza su producción. La mayoría acentúa sus presentaciones en instituciones educativas.

Algunos grupos reciben subsidios del Instituto Nacional del Teatro y cuentan (no todos) con sala propia. El grupo marplatense, destacó el apoyo que, desde hace dos años, obtiene la gente de teatro de la gestión cultural del Municipio Mar del Plata, reconociendo que en verano ven mermada la posibilidad de difusión en la prensa.

- La mayoría de los espectáculos tuvieron dramaturgia como soporte.

- Hubo espectáculos con títeres, con títeres y actuación, con mimo y títeres, con actuación y máscaras, con actuación y muñecos, sin música, con música y coreografías y de clown. Pocos utilizaron *play back*.

- Tres espectáculos tuvieron como soporte temas de la mitología griega: **Ulises, por favor no me pises**, **Odisea de tres en triciclo** y **Cupido y Psique**.

- Dos espectáculos no utilizaron la palabra codificada y la reemplazaron por fonemas (poniendo el acento en lo gestual): **Ascenarium** y **Odisea de tres en triciclo**.

- Un hecho histórico con mirada crítica y humor: **Las Indias de Colón**.

- Con temática autóctona: **Cuentos que cuentan**.
- Basado en cuentos clásicos: **Alicia, un país de maravilla**.

- En todos los espectáculos estuvieron presentes el o los conflictos necesarios para sostener (y darle sentido teatral) a la o las historias.

Más allá del calor que tuvieron que soportar los grupos y el público, la respuesta de los espectadores (las funciones se realizaron con entrada gratuita) superó a veces la disponibilidad de contención de las carpas, provocando que el público se ubicara en los pasillos y en la única entrada, hecho que ponía en peligro la seguridad de todos. Aquí es necesario que la organización y los padres practiquen una "pedagogía del cuidado".

Para comunicarse con el Festival:

cultura@necochea.gov.ar



Escena de «Lita y Latá andan a pata» (Córdoba)

Grupo Le pifié (Tucumán)

Un encuentro con destacados logros

NORA LÍA SORMANI / desde Buenos Aires

Qué paradoja: el festival de teatro para los más chicos es el más “viejo” de nuestro país. Se trata del ya clásico Festival Infantil de Necochea, o de Espectáculos para la Infancia y la Juventud, como se lo llamó durante muchos años. Tuvo su primera edición el 5 de enero de 1962 y desde entonces ha realizado una actividad ininterrumpida, verano tras verano. Cuenta ya con cuarenta y cuatro realizaciones y ha convertido a la ciudad balnearia de Necochea en la auténtica capital argentina de la escena para niños.

Desde sus inicios, el Festival reunió a elencos de todo el país y, en algunas oportunidades, también contó con grupos latinoamericanos. En el libro *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (Madrid, Centro de Documentación Teatral, tomo I, 1988, pp. 185-186), Beatriz Iacoviello realiza una reseña histórica de los encuentros y recuerda que por ellos pasaron María Elena Walsh, Javier Villafañe, Enrique Pinti, Roberto Aulés, Roberto Vega, Ana D’Anna, Mane Bernardo y Sarah Bianchi, entre ya varios millares de artistas. El Festival consagró a grupos como La Galera Encantada, Diabloworld y Catarsis. Pero además, cada año fue un semillero de propuestas didácticas, juegos, muestras de música, cuentos, pintura y artesanías ofrecidas a cientos de pequeños espectadores y sus padres.

Cristina Valdés, directora de Cultura y Educación de la Municipalidad de Necochea y principal responsable de la organización del Festival en los últimos tiempos, reflexiona para **Picadero** sobre lo sucedido en 2005.

«Este año se volvió al nombre original de Festival Infantil. Durante muchos años se llamó Festival de Espectáculos para niños», afirma.

- ¿Cuál fue la modalidad para la elección de los elencos?

- Se presentaron respondiendo a las bases, enviando carpeta con ficha técnica, descripción, etc., más video. La convocatoria apuntó a profundizar los criterios de la edición N° 43 en el sentido de no dar premio en dinero, sino garantizar con ese importe la estadía de los elencos seleccionados, durante los días que durara el Festival.

- ¿Cuáles fueron los elencos más aplaudidos?

- Varios: Darte, La Galera Encantada, Mimos y Ando, El Búho, Andén de Trapo, Le Pifié y El Sombrero, entre otros.

- ¿Cuánta gente estuvo afectada al Festival, en materia de contenidos y organización? ¿Cuánta gente concurrió?

- Para hacer el Festival trabajaron entre veinticinco y treinta personas, en diferentes puestos y niveles de responsabilidad. En cuanto al público, se hicieron presentes más de 10.000 personas en dos funciones diarias durante diez días en el anfiteatro; aproximadamente 12.000 en dos funciones por carpa por noche; cerca de 4.000 en una función diaria de mañana para las escuelas de verano, para chicos que eran traídos especialmente en micros. Más funciones en el CEF N° 46 y funciones especiales, sin contar las de apertura y cierre: un total cercano a los 30.000 espectadores.

Como todos los años desde aquel lejano 1962, este verano el Festival se abrió a la gente por las calles con un desfile de carrozas, comparsas, murgas, conjuntos de danzas nacionales y de colectividades extranjeras, en el que participan representantes de cada barrio de Necochea. El objetivo de los organizadores es generar una fiesta popular, resultado de un proyecto cultural comuni-

tario. Un grupo integrado por artistas locales y docentes de Escuelas de Arte se puso a disposición de cada entidad para asesorarla en su participación en el desfile inaugural. Al respecto, cuenta Cristina Valdés:

-En 2005, el tema del desfile por la Avenida 10 y hacia el Parque Lillo fue los cuentos infantiles. Cada institución, asociación vecinal, cooperadora, representó un cuento de su infancia. Algunas de las carrozas que se vieron en el desfile estuvieron dedicadas a **Hansel y Gretel, Aladino, Alí Babá y los 40 ladrones, La bella y la bestia, Pinocho, Patoruzito, Blancanieves, La cigarra y la hormiga, El gato con botas**, entre otros personajes del folklore y la literatura universal.

- ¿Cómo salió la apertura?

- El desfile fue muy particular: se hizo completo bajo una lluvia torrencial. Hacía muchísimo calor y tanto espectadores como desfilantes, no se movieron hasta finalizar el acto. Como pudieron, la mayoría de las carrozas se recompusieron, y al final del Festival, el domingo 16, se repitió con el agregado de la banda de música y baile.

La vitalidad del Festival de Necochea evidencia que el teatro para niños constituye una corriente de producción muy fuerte en la Argentina. Diversidad de poéticas y calidad técnica son importantes conquistas y no es un dato menor si se piensa que el teatro infantil es la base de la formación de los futuros espectadores.



Murphy, una ciudad que rinde homenaje al teatro independiente



Monumento al Teatro Independiente



La localidad santafesina de Murphy se prepara para recibir, por décimo año consecutivo, a elencos teatrales de todo el país en lo que será el X Homenaje al Teatro Independiente, festival que tendrá lugar entre el 27 de marzo y el 1° de mayo. La actividad está coordinada por el grupo teatral La ventana. Esta vez, como en anteriores ocasiones, figuras consagradas a nivel nacional e internacional confirmaron su presencia en el encuentro.

DAVID JACOB / desde Buenos Aires

Murphy es una localidad de 3500 habitantes ubicada al sur de la provincia de Santa Fe y es, desde 1996, sede nacional del teatro independiente. Murgas, colegios, centros de jubilados y tradicionalistas, participan del encuentro junto a los distintos grupos teatrales que cada año se congregan en la ciudad. Cada edición de la fiesta es un incentivo para que los integrantes del grupo teatral La ventana asuman su organización, en vista del crecimiento que registra el encuentro año tras año. Cabe destacar que, en el último homenaje, la ciudad triplicó la cantidad de habitantes debido a la gran convocatoria y a la importante presencia de grupos teatrales de todo el país.

Oscar Barotto, director del grupo La ventana habló con **Picadero** sobre los alcances de esta experiencia que, anualmente, ubica a Murphy en el centro de la escena nacional.

- **¿Porqué un festival que le rinde homenaje al teatro independiente?**

- En primer lugar, porque creíamos que existían pocos o casi ninguno. En 25 años que llevo vinculado al teatro independiente fui conociendo a mucha gente que trabaja de la misma manera que nosotros y de la que también fuimos aprendiendo. Más allá de los talleres y de las obras que presentábamos en Murphy, un día decidimos trabajar con los vecinos un poco más desde lo ideológico. Tratamos de inculcarles, sobre todo a los más chicos y a los que recién empezaban, el verdadero sentido del movimiento de teatro independiente, que va más allá del estreno de una determinada obra de teatro, porque hay «prepotencia de trabajo» y una clara ideología en la manera de hacer las cosas. A partir de esto, surgió la idea de rendir un homenaje a los que siempre lucharon por el teatro independiente.

- **Hablás de ideología. ¿Entendés lo independiente como una búsqueda y cierta ruptura en lo formal del lenguaje teatral o más bien desde una mirada que se opone a determinados ámbitos de la cultura oficial?**

- A través del tiempo muchas cuestiones van cambiando, van tomando nuevos cuerpos. En el viejo teatro indepen-

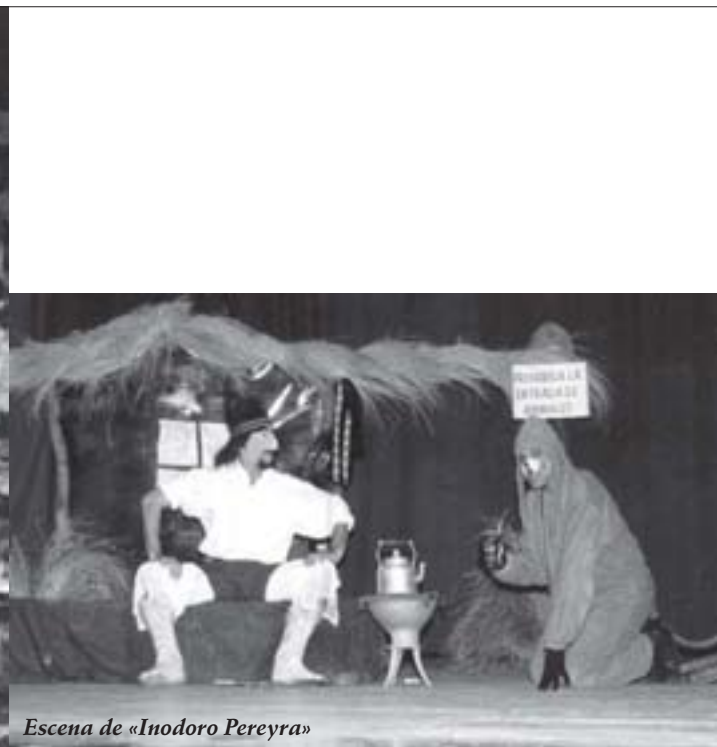
diente uno hacía de todo: la puesta, escribía la obra, coordinaba la escenografía, etc. Pero viajando por los pueblos uno se va encontrando con los aficionados, que escriben o dirigen sus propias obras, muchas veces a beneficio de alguna institución de su pueblo. Sin obtener ningún rédito económico a cambio. Ellos se conformaban con esta forma de hacer las cosas. Nosotros, en cambio, nunca nos consideramos aficionados; discutíamos ideológicamente, charlábamos mucho sobre los textos y pensábamos en términos estéticos cada una de las puestas. Es a partir de esto que nos convertimos en gente de teatro independiente, con los beneficios de poder elegir cuándo salir de gira, a dónde llevar la obra y qué texto representar. La base del trabajo sigue siendo: el grupo hace todo.

- **¿Tiene que ver esto con cierta libertad de trabajo?**

- Sí, claro. El grupo debate y toma la iniciativa en todo lo que tiene que ver con el montaje de un espectáculo. En este sentido, hablo de muchos grupos de la región que han optado por hacer lo que realmente desean. Nosotros salimos a la vida teatral cuando teníamos 19 ó 20 años, de la mano de las obras de Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, etc, y era un verdadero placer poder hacerlas, por el carácter popular de esas obras y la aceptación que tenían en los pueblos más pequeños de la provincia.

- **¿Cuáles son las raíces del teatro independiente en Santa Fe?**

- En Santa Fe hay gente que tiene un trabajo muy arraigado en el tiempo. Cuando hicimos el primer Homenaje al Teatro Independiente, llamamos a todos los que, de alguna manera, estaban vinculados históricamente con lo independiente: Enrique Díez, Juan Aguilera y otros integrantes del mítico grupo Candilejas, de la localidad de Rufino. De Rosario, uno conocía los nombres de Néstor Zapata, Miguel Flores, Florentino Sánchez, que habían hecho un valiosísimo trabajo durante mucho tiempo en la provincia. Por el espacio ganado y sus trabajos, nos pareció impor-



Escena de «Inodoro Pereyra»

tante rendirle un homenaje a toda esta gente de la región. Siempre en Santa Fe existió una movida muy grande de teatro independiente. Me acuerdo también de mis inicios en Venado Tuerto junto a Tito Vicentín y otros. Y a nivel nacional tomamos como referentes a Carlos Carella y a Onofre Lovero, un amigo que nos ayudó mucho en la difusión del festival y el teatro independiente. Onofre quedó muy conmovido cuando lo invitamos a uno de los Homenajes, por la participación y el acompañamiento del pueblo de Murphy en la realización del encuentro. Toda la comunidad se siente partícipe, el festival dejó de ser exclusividad del grupo La ventana, y eso era lo que queríamos lograr.

- Una vez dijiste que el teatro tiene que estar al servicio de la comunidad. ¿Cómo trabajan ustedes en función de esto?

- Desde nuestra perspectiva, sin la participación de la comunidad no hay posibilidad de hacer lo que hacemos. Cuando, en una de las ediciones del festival, presentamos **El herrero y el diablo**, de Juan Carlos Gené, lo hicimos con más de 85 vecinos de Murphy. Quisimos hacer partícipe a la gente de la ciudad de nuestro proyecto. La gente no sólo tiene que venir a ver las obras, sino ser parte de la fiesta teatral. En esa versión, además de integrantes del grupo La ventana, trabajaron vecinos de otras localidades cercanas a Murphy y los centros tradicionalistas, los alumnos de las escuelas, jubilados y una murga, que tiene sus orígenes en el grupo La ventana. Todo un pueblo y gente de la zona unidos por un trabajo teatral. El valor que nosotros le damos a todo esto es el intercambio, la fusión entre la gente. El pretexto fue juntar a toda la comunidad para hacer un teatro más social. Por ejemplo, Héctor Alvarelllos, del grupo callejero La Runfla, viene todos los años a Murphy y nos ayuda muchísimo en la organización de todo esto.

-En Murphy desde el 97 existe un monumento al teatro independiente. ¿A qué se debe esta iniciativa?

- El monumento está ubicado en la plaza del centro de la ciudad, y cada año con la realización del festival se le van agregando placas de reconocimiento a los teatristas que pasan por allí o recordatorias de actores desaparecidos. Es una forma de instalar en la memoria colectiva de un país todo un proceso de trabajo y de no olvidar a quienes lucharon y luchan por el teatro independiente. También nos gratifica mucho que grupos de teatro que pasan por Murphy, con destino a otras ciudades, se hagan un tiempo para entrar al pueblo y sacarse una foto junto al monumento. El monumento está destinado a todos aquellos que creen que el hecho teatral es una herramienta de resistencia cultural. Muchos nos recluimos ahí cuando las cosas no funcionan bien.



Juan Carlos Gené y Oscar Barotto

- En el panorama actual del teatro argentino, ¿qué significa ser independiente?

- El teatro, como es lógico, también ha sufrido algunas transformaciones con el paso del tiempo. Sigo pensando que independiente es aquel que puede decidir sobre su propio trabajo e intenta vivir de eso. Parte de esto tiene que ver con lo que viene realizando, a través de los años, el Instituto Nacional del Teatro. Pero esto no tiene nada que ver con algunos grupos que todavía viven de lo que les da el Instituto; es decir, no todos tienen el espíritu del teatro independiente. Algunos pasaron a ser meros becados, pero de todas maneras esto requiere de una reflexión más amplia y es un tema delicado. Ciertos grupos se han dedicado a mantener pequeñas estructuras y trabajan de vez en cuando. De todas maneras, creo que hay que seguir perfeccionando el Instituto y apoyar a la gente que trabaja allí. No concibo el teatro para los tiempos libres. Hay que apoyar a aquellos grupos que piensan el hecho teatral como una forma de vida.

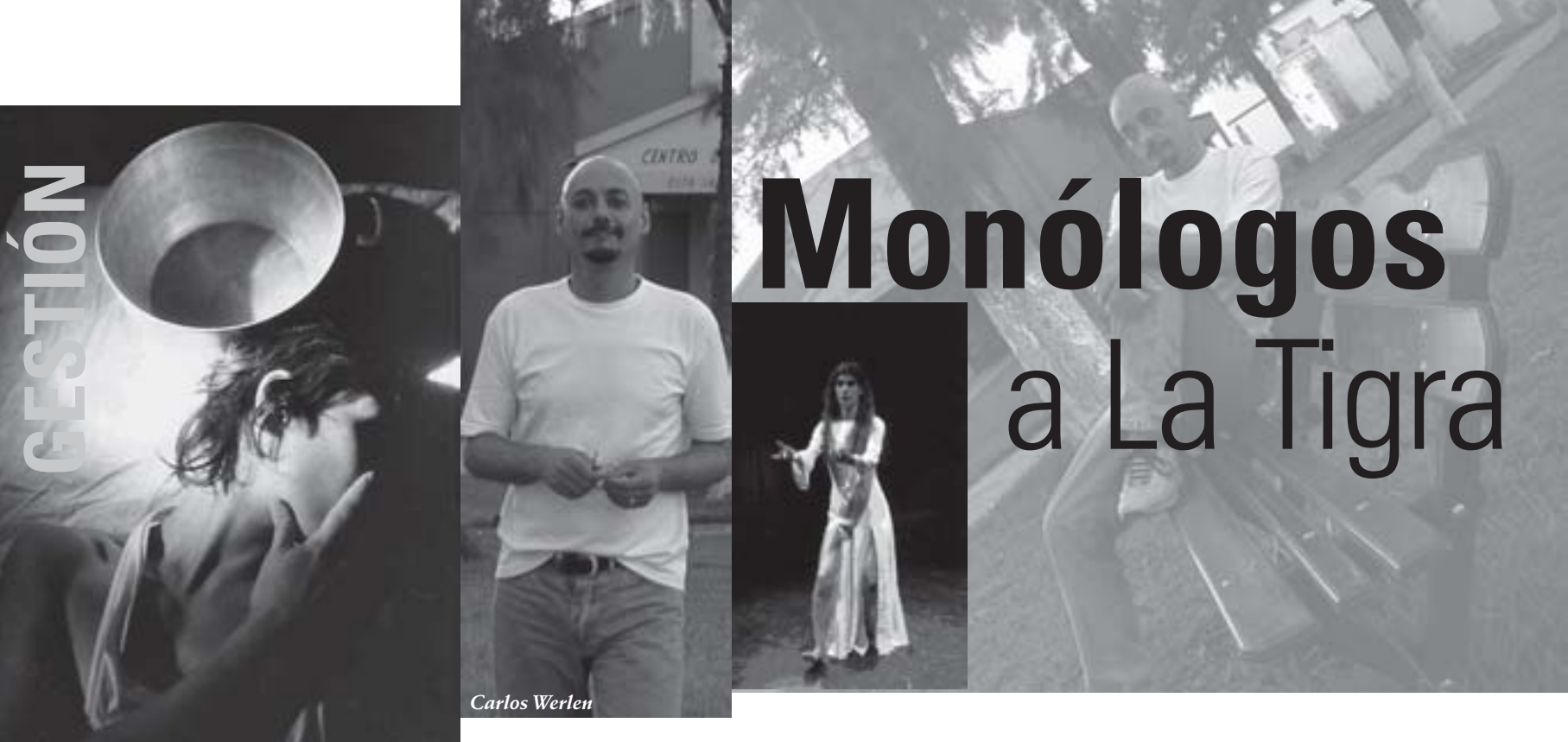
- En este sentido, ¿creés en la necesidad de que se definan políticas culturales concretas –y no hablo de gestión– que apoyen la producción independiente, entendida como construcción de identidades culturales?

- Sí, totalmente. Ésta es una vieja pelea que venimos llevando. Nosotros decimos que lo que hacen falta son políticas de contención a todos los trabajadores del teatro

y la cultura. Hacen falta leyes y un verdadero marco de protección, y es de esto que también se tienen que ocupar las distintas industrias culturales y sus responsables. Si no todo termina siendo como una gran dádiva, un auspicio por acá, unos manguitos por allá, y no se termina de completar absolutamente nada. Pero esto es un problema de Estado, quien durante estos años ha demostrado no tener la capacidad de organización que un país necesita. Son, en definitiva, las Subsecretarías de Cultura de las pequeñas ciudades los auspiciantes de los eventos culturales. Después de muchos años, en Santa Fe, estamos empezando a percibir ciertos vientos de cambio en el aspecto cultural. Hay mayor presencia y preocupación por las inquietudes de los hombres que hacen la cultura. De todas maneras, sigue faltando un proyecto nacional que nos englobe a todos por igual. Es en este punto donde hay que abrir el debate. Y me parece que en el terreno de lo teatral el Instituto está abierto a ese debate, reconociendo errores y virtudes.

- ¿Cuál es tu balance de estos diez años de festival?

- Todos los años hemos tenido una sorpresa diferente, sobre todo por la participación de la gente, que en cada edición es mayor. Han venido elencos de todo el mundo y de todas las regiones del país que se identifican mucho con el concepto estético del festival. Por eso, apuntamos a que esta décima fiesta sea la más importante de todas porque, más allá de ser un aniversario importante, hay una predisposición especial para la organización.



Carlos Werlen

Monólogos a La Tigra

Por Marcelo Padelín / desde Chaco

Chiquita; pero muy acogedora.

Así es la localidad de La Tigra, ubicada a unos 220 kilómetros de la capital chaqueña.

En pleno invierno, exactamente entre el 21 y el 25 de julio inclusive, fue sede del Primer Encuentro Nacional de Monólogos realizado en la provincia del Chaco, organizado por el único grupo de teatro existente en ese lugar.

Pegada a la ruta que une el sur del Chaco con la provincia de Santa Fe, la localidad de La Tigra es pintoresca por la propia calidad humana de las personas que la habitan.

Todas sus calle son de tierra. Los árboles abundan. Y con pocas cuadras, el horizonte se deja ver en la inmensidad de los campos que la rodean.

Sin ningún atractivo turístico, e inclusive sin hoteles u hospedajes, La Tigra puede albergar a quien quiera, porque existe un marco acogedor que es su propia gente.

Y allí, en el medio de la plazoleta del pueblo, una sala: el Centro Cultural "10 de Noviembre". En él suceden todos los acontecimientos importantes. Y el teatro, más que nada.

Carlos Werlen, es el líder conductor del grupo Apuntes. Un incansable laburante que desde hace más de dos décadas viene forjando la actividad teatral en ese pueblo donde la cantidad de habitantes no sobrepasa los mil.

Él y todo su grupo trabajaron —a full— para concretar este proyecto que tuvieron bajo el brazo por un tiempo, pero que al fin se pudo materializar. Y ahora van por la segunda edición que promete ser aún más interesante.

"No fue fácil —exclamó Werlen—. Porque como toda gestión cultural se ve exigida por cuestiones que tienen que ver desde lo presupuestario. Pero pese a lo costoso que significa organizar un evento de esta naturaleza, trabajamos arduamente para instalar este Encuentro de Monólogos".

De esta primera edición participaron elencos de Salta, Rosario, La Plata, Chubut, Santa Fe, Adrogué, Resistencia, Capital Federal, Morón y Posadas.

El grupo Cara a Cara de Capital Federal se hizo acreedor al Primer Premio con el monólogo **Tripa corazón**, bajo la dirección de Diana Valeila y la actuación de Juan Laso. Un espectáculo de humor que narra la historia de un hombre que se cayó en su interior, y se perdió en sí mismo. Su tía Aurelia se enteró por la radio de este caso descomunal que le toca vivir en carne propia, y llega desahogada al hospital en donde se enamora del doctor que atiende a su sobrino, generando una situación caótica y muy divertida.

El Segundo Premio le correspondió a la compañía Devenir, de la ciudad de La Plata con **Del otro lado del tiempo**, con la actuación de Verónica González —quien además ganó

el premio a la mejor actriz- y la dirección de Gustavo Vallejos —ganador del premio al mejor director—. Un trabajo impecable que deja ver a las claras el concepto de espectacularidad. En **del otro lado del tiempo** se conjugan con mucho criterio artístico los lenguajes de la puesta en escena. Excelente resultado escénico, producto de la investigación de la actriz acerca de la muerte y sus múltiples expresiones. Planteando distintas situaciones con clara intención, la actriz se propone —y lo logra— de que el propio espectador vaya construyendo una historia. Una verdadera escuela de la percepción, al igual que el espectáculo que obtuvo el Tercer Premio. Se trata de Veinteatro, de la provincia de Chubut con el monólogo **Orejas caídas y hocicos casi cilíndrico**, con la actuación de Yamila Grandi, bajo la dirección de Sergio Mundet. En su representación más angustiante de la soledad, la actriz invita a hacer un recorrido sonoro y visual del ser humano.

El comité evaluador estuvo integrado por los propios directores de los monólogos presentados en competencia, modalidad que tiende a repetirse para este 2005.

El riesgo que conlleva mostrárselo a la gente que diariamente uno trata: a tu vecino. Al que le comprás el pan, la carne, las frutas, la ropa. Al carpintero. Al que siembra y cosecha el algodón, la soja, el girasol. Son los colegas (yo soy docente). A los alumnos. Con el que jugás un partido de fútbol, o al padle. Con el que *chusmeás*. Por ahí nadie es profeta en su tierra, precisamente porque sos el vecino o el cliente. Esto obviamente también les pasa a los actores del grupo. Hacés un estreno y a la mañana siguiente estás detrás del mostrador de la farmacia vendiéndole un medicamento al que estuvo en la función, o tenés que ir a hacerle un embargo, porque trabajás en el Juzgado de Paz, a ese otro que anoche era tu espectador y a lo mejor se rompió las manos aplaudiéndote; o te tenés que enfrentar con ese almacenero que compró la entrada para colaborar y que al final te fue a ver con la mujer, y vos en la obra te pusiste en bolas porque ésa era la premisa. O directamente te dice que no entendió nada y que le expliques. Por otro lado ese riesgo me ha dado en estos 22 años de hacer teatro en La Tigra, la inmensa satisfacción de cristalizar mis sueños, mi vocación, de poder compartirla hoy con una gran mayoría de los habitantes, porque algunos hicieron teatro cuando eran niños, otros, siendo adolescentes, otros se incorporaron al grupo Apuntes y muchos, muchos son el público que llena la sala del Centro Cultural "10 de noviembre". También ese riesgo con el correr del tiempo trajo premios, reconocimiento en otras instancias y entonces es como que todo el pueblo lo logró. Seguramente ese riesgo

fue mayor en los primeros años. La Tigra tiene 79 años de vida y el teatro aparece en 1983, cuando se creó el colegio secundario. Salíamos del proceso genocida y teníamos miedo de juntarnos y de hacer teatro, porque eso era de locos o locas, de subversivos, de maricones. Pero el tiempo siempre te devuelve con creces lo que sembrás. Hoy digo bien fuerte que hacer teatro en La Tigra fue y es un riesgo y un desafío maravilloso, que lo seguiré haciendo mientras viva aquí y tenga a esos lindos *locos* del grupo que me acompañen

- ¿Por qué y para qué un Encuentro de Monólogos en La Tigra? ¿Qué aporta a tu comunidad?

- Porque después del increíble éxito que tuvo la realización en La Tigra del 25° Encuentro Provincial de Teatro "Celebrando las bodas de plata del teatro chaqueño, bajo un cielo lleno de estrellas", en el 2003, quedó flotando en el público tigrense el deseo de volver a vivir una maratón teatral de 5 días corridos. Ese espectador, tal vez acostumbrado a observar los montajes del grupo de teatro Apuntes y muy de vez en cuando otros que durante el año nos visitan, se encontró durante 5 días con propuestas, estilos y temáticas muy diversas que le permitieron analizar, discutir, e intercambiar opiniones como quizás antes no lo había hecho. Entonces, haciéndonos eco de esos comentarios, el grupo de teatro Apuntes comienza a amasar la idea de institucionalizar en La Tigra un evento teatral anual, para que esa efervescencia encuentre un espacio y un canal de expresión. Sin demasiados planteos dijimos: "¡Qué tal un encuentro de monólogos!" Y a todos nos pareció buena la decisión. Así es como nos pusimos a trabajar junto a la Municipalidad de La Tigra, y entre ambas instituciones lanzamos la convocatoria para el 1° Encuentro Nacional de Monólogos. Recibimos 19 inscripciones y se seleccionaron 14 monólogos que participaron del evento. Salíó sensacional. Todo un éxito y el mejor aporte que brindó a la comunidad fue la definitiva y segura inserción de la actividad teatral, y que en La Tigra, año tras año, los monólogos nacionales encuentren un verdadero lugar; la manifestación de un generoso sentido solidario, comunitario. Todos los comercios ofrecieron su adhesión; diez familias prestaron sus viviendas para albergar a los 50 artistas que permanecieron durante el encuentro (en La Tigra, no hay hoteles, ni residenciales) pero eso no importó.

En La Tigra el teatro es tan común como el calor y en el país debería ser tan común, como la riqueza. Sin embargo el pueblo argentino tiene una dirigencia política que distrajo y sigue distrayendo esas riquezas hacia intereses tan mezquinos y espúreos como mezquinos y espúreos son esos políticos. No obstante tenemos que seguir juntándonos en los pueblos, en los barrios y en cada lugar donde



introducen en la *Lora*, porque con los integrantes del grupo Apuntes, más que compañeros de trabajo, somos amigos y nos conocemos muy bien. Creo ser un buen director y que nací para esto. Pero por sobre todo, cuido mucho a los actores.

- ¿Cuáles son los temas que todavía no te atreviste a poner en escena, y por qué?

- Creo que no hay ninguno y que tampoco habrá ninguno. Siempre y cuando esté totalmente consustanciado con ese tema y crea que me va a servir a mí y a los actores contarlo. En todo caso el atrevimiento estaría en cómo contarlo, cómo mostrarlo, cómo resolverlo en la representación y que seguramente definiría esa estética de la que hablábamos antes. Aquí es bastante difícil crear con total libertad, sin prejuicios ni pruritos y atreverse con todas las letras a poner en escena de pronto, lo que esa puesta requiere. Es lo que te contaba antes; hacés un desnudo, o un beso entre dos hombres o dos mujeres, o un beso o una tocada de teta, culo o bragueta, por más que medie la ropa entre un actor y una actriz (ambos casados y tanto la mujer del actor como el esposo o novio de la actriz está en la sala y encima con algunas chusma del pueblo), te imaginás los comentarios al día después, cuando nos vemos todos: “¡Te dije, lo guampea! ¿Viste como se la agarraba? ¡A mí con otro cuento de que son actores y no les pasa nada! - ¿Viste, esos dos son putos nomás! ¡Qué asquerosa, por más que haga teatro, cómo se va a poner como Dios la trajo al mundo!”. De cualquier manera, aquí en La Tigra, algunos de esos atrevimientos hemos hecho, y si bien hubo que soportar cierta sorna, para muchos es realmente un trabajo artístico.

- ¿Qué cosas te motivan para escribir una obra?

- Mis temas tienen que ver generalmente con lo social, con lo político, con los vaivenes de esta sociedad argentina que no sabe cuando carajo va a bajarse del vértice al que le falta un tornillo y transitar los caminos de este país tan pródigo en riquezas naturales. Dejamos de joder con tanta corrupción, con tantas mentiras, con tanta idiotez, con tanta mediocridad que nos guste o no, nos hace depositario. En el último trabajo que hicimos: **La Botella** pusimos en escena la vil corrupción de la política argentina y la intendenta **Lea Mom** y candidata para la reelección, les decía al público (que hacían las veces de votantes): “Gracias por ser tan ignorantes, gracias por ser tan escasos de materia gris, porque yo con sus votos seguiré incrementando mi patrimonio día a día y ustedes, pobres tontos que riegan con su sudor esta bendita tierra donde crece próspera mi riqueza”, donde al final de la obra, obviamente esos políticos festejaban una nueva reelección con la murga. Nosotros esperábamos que en cada función, alguien se levantara y nos puteara o al menos nos hiciera saber que se había sentido mal, pero no, aplaudían a rabiar y nos daban la razón y que así era la historia en cada nueva elección. Salvo el jurado. Para el jurado regional no. Habíamos ideológicamente cargado al pueblo con la culpa de sostener el vampirismo económico del menemismo, el último genocidio llevado a cabo por el Proceso de Reorganización Nacional, la masacre de miles de jóvenes en la guerra de Malvinas, etc. Esta perversión que tenemos por valorizar lo foráneo en detrimento de nuestra piel, esta mediocridad insana que nos va borrando los mega que tenemos en la



cabeza, este analfabetismo vergonzoso y desmedido que nos sumerge y nos hace cada vez más dependientes, son creo, algunas de las motivaciones que me llevan a escribir.

- ¿Cómo es tu dramaturgia?

- Recién estoy aprendiendo y creo que si este proceso en la Argentina se revierte, capaz que tenga que dejar de escribir. Eso me pondría muy feliz.

Mi dramaturgia me parece que es frontal y descarnada, pero que, a través de la parodia y la sátira, se cubre de una gran simbología metafórica. No sé muy bien si es correcto lo que digo. Como te decía antes, recién empiezo y es un terreno que por ahora me encuentra escribiendo y organizando esas cosas que quiero decir, no creo tener autoridad para analizarla como lo haría alguien que se preparó para eso. No obstante sé que hoy me gusta escribir sobre lo cotidiano nuestro, sobre las ridiculeces y los grotescos que como argentinos, hacemos diariamente. Algunas veces me supieron pedir que escriba sobre mitos y leyendas del lugar, de los misterios del monte. Por ahora no me interesan; creo que este crisol de razas que habita en la República Argentina, que vivió años entre procesos *democráticos*, dictaduras, procesos *democráticos*, dictaduras, poniendo a un presidente, para rajarlo antes de tiempo porque la casa estaba en desorden; poniendo a otro y reeligiéndolo para que en 10 años no nos quede ni el pañal, con un ministro de Economía que nos miraba con sus ojos celestes; poniendo a otro que era aburrido pero no pelotudo, porque vuelve a poner a ese ministro de Economía para que nos siga mirando con sus ojos celestes y nos meta en el corralito, y el señor Presidente para poder escapar tuvo que hechar hélices... Poniendo a otro que duró menos que un pedo en el aire y luego al capo de las cabezas, para terminar más tarde, mirando con un ojo y con el otro barriendo... ¡Si esto no es mito, leyenda o misterio!... Al pomberito que aparece en el monte, en plena siesta, con 40 grados de calor... si asomo la cabeza por sobre la copa de los quebrachos (quedan pocos), de los algarrobos (quedan menos) o de los carandá (ni sé si quedan) a ese pomberito también lo veo en los Consejos municipales, en las Legislaturas, en las gobernaciones, en la Presidencia... ¡Ah, también lo veo en los jueces! Cuando este pomberito del monte aparece, la gente se asusta. Cuando el otro pomberito aparece: ¿no nos tenemos que asustar? Yo me asusto mucho, por eso me encierro y escribo los mitos, las leyendas y los misterios de una realidad argentina profética, tan mía como de todos. Ésa trata de ser mi dramaturgia.

haya una comunidad por más pequeña que sea para seguir produciendo hechos culturales, propiciando espacios de creación artísticos, espacios donde las familias se puedan encontrar, opinar, participar, y desarrollar todo el potencial que como seres humanos tenemos. Nos jactamos de ser el único ser vivo sobre la tierra que posee razón. Yo creo que el hombre, precisamente por esa capacidad de razonar, de darse cuenta, se ha vuelto tremendamente violento, corrupto y estúpido. No ama y no defiende al prójimo, lo discrimina, lo mata y se apropia de sus pertenencias. Y sin embargo, esa facultad de pensar, de analizar, de darnos cuenta debería servirnos para enaltecernos, honrarnos y enorgullecernos de ser portadores del motus: “Seres humanos” ¡y no ser tan hijos de puta! Al fin de cuentas el hombre es un ser social, racional y libre. Tal vez en algún tiempo de este presente continuo, cuando el día y la noche dejen de llamarse así, y sepamos de dónde venimos y hacia dónde vamos, encontremos el verdadero significado de la vida.

- ¿Cómo definirías tu estética? Qué aspectos fundamentales se juegan entre tus propuestas y la gente?

- Mi estética... La verdad es que no sé bien. Creo que en estos últimos años comenzó a transitar por puestas que intentan mostrar lo irrepresentable, lo que subyace, lo fragmentado, a partir de los textos que escribo, donde las temáticas abordan la irracionalidad social cotidiana en la que vivimos, y estos aspectos son los que contradicen, para la gente, estas propuestas con las anteriores. Especialmente para mí tiene mucho valor esta contradicción porque se crean en el público y en los compañeros teatristas de la provincia, discusiones, diferencias, voces que están a favor, voces que están en contra. Esto me moviliza a seguir investigando y a seguir buscando una estética que me defina. A lo mejor no lo logre.

- ¿Cómo sos desde el rol de director?

- Siempre trato de ser honesto conmigo mismo. Tener claridad en mis pensamientos. Definir primero qué quiero hacer y decir. Tener la convicción y la organización de lo que se va a mostrar. Me exijo y exijo responsabilidad, entrega y compromiso en cada propuesta que se va a trabajar. Es muy sabido que en el interior prácticamente nadie vive del teatro. Todos tenemos otro trabajo para poder subsistir y eso molesta, fastidia. Hay que repartirse el día. De todos modos no nos inhibe para realizar obras dignas; trabajando el cuerpo y la voz, los diversos planos valorativos del lenguaje artístico, leer, estudiar, profesar. También es cierto que soy muy ansioso, y que si vamos a una competencia me gusta siempre ganar. Me apasionan las competencias y las devoluciones de todas las personas que ven mis espectáculos. Creo saber escuchar muy bien y en esto de ser director, la idoneidad siempre está a la orden del día. Esa fue y es mi escuela. Que de vez en cuando vuelan algunas puteadas y nos mandamos a la concha de la *Lora* durante el proceso de creación y montaje de una obra y luego en algunas funciones, es cierto, pero éstas nunca se

Fenómeno Patricios

ANA DURAN / desde Buenos Aires

Esta historia se podría contar de muchas maneras. Como parte de un fenómeno social y cultural. Como una historia individual que se vio cambiada por un hecho ¿fortuito? Como un relato de vencidos que quieren seguir resistiendo. Como un relato de gente que no se resigna y busca, no sin temor, algo mejor para su presente y su futuro.

Pero vamos a empezarla de tres maneras. Una, muy chiquita, personal de quien escribe este artículo y cómo llega a Patricios, un lugar que jamás había escuchado nombrar.

Síntesis. Durante el 2002 tuve la ventura y la aventura de hacer la dirección artística del primer Festival de Teatro y Memoria "Escenas del pasado presente", organizado por la Comisión Provincial por la Memoria, en La Plata. Allí, entre otras actividades y espectáculos, Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, directores de Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas, coordinaron un taller llamado "Teatro, Memoria y Comunidad". En ese taller, participaron una joven entusiasta llamada Alejandra Arosteguy y su amiga, la pediatra Mabel Hayes.

Durante el 2004, impulsada por una gran amiga, la periodista Edith Scher, decidí formar parte de la Matemurga, un emprendimiento de los oyentes del programa *Mate Amargo* que conduce Omar López. Todos vecinos de diferentes barrios, pero con la idea de juntarnos para hacer algo artístico. Algunos querían contar junto con Edith la historia de las canciones de la resistencia para que la gente supiera que en todas las épocas hay injusticias y que no hay que dejarse abatir, que hay que resistir. Otros querían juntarse para ver qué se puede hacer en grupo, y los menos queríamos aprender a tocar el zurdo y el bombo con platillo y pasarla bien. Así fue como, durante el 2003 y el 2004 la Matemurga, integrante de la Red de Teatros Comunitarios junto a otros grupos, estuvimos en el primer y segundo encuentro realizado en el pueblo de Patricios.

Inés Hayes, hija de la pediatra Mabel Hayes, una de las responsables de organizar a Patricios Unidos de Pie (de ahora en adelante, más conocida como Bicho), es una joven periodista de La Plata que explicó de esta manera la historia del pueblo de Patricios. "Patricios es un pueblo que pertenece al partido de 9 de Julio (provincia de Buenos Aires) y fue fundado a principios del siglo XIX como un paraje ferroviario. Raúl Alberca, vecino de la comunidad y ferroviario maquinista jubilado recuerda que en 1906 ya había un tren en la estación de 9 de Julio con destino a Patricios. El ferrocarril nació en 1854, un año después de sancionada la primera Constitución Argentina. En la década del 80 los presidentes Carlos Pellegrini y Julio Argentino

Roca permitieron que los ferrocarriles pasaran a manos enteramente privadas. A pesar de que en la Argentina, el capital inglés era preponderante en esa época (entre 1880 y 1913 creció aproximadamente veinte veces), la empresa que llevó el ferrocarril a Patricios pertenecía a capitales franceses; se trataba de la Compañía General Buenos Aires. Los 2.500 Km. de vías que existían en 1880 pasaron a ser 34.000 en 1916, extensión un poco menor que los 40.000 Km. que llegó a tener nuestro país. En 1927, había dos estaciones de servicio, muchos almacenes, dos gremios pujantes: La Fraternidad y la Unión Ferroviaria. Antes que tuviera lugar la llamada Revolución Libertadora en 1955, el pueblo tenía más de 6.000 habitantes." ¿Qué pasó después? En 1977 vino la clausura, pasó el último tren y hoy por hoy en Patricios hay 600 habitantes. ¿Qué pasa hoy? Pasemos a la historia siguiente.

Alejandra Arosteguy es de 9 de Julio, joven, inquieta y entre sus logros más exóticos y llamativos está el de haber organizado y dirigido a unas cuarenta personas de un pueblo cuyo acceso es a través de un camino de tierra, para crear un espectáculo que, además de emotivo, tiene una indiscutida calidad teatral: Nuestros recuerdos, se llama y pertenece al grupo Patricios Unidos de Pie. De cómo surgió la idea y se llevó adelante es la entrevista que sigue.

"Mi primer contacto con el teatro fue en el colegio, allí en 9 de julio. Me di cuenta de que me pasaban emociones muy fuertes que no me habían pasado en ningún otro ámbito de la vida.

Cuando terminé el secundario me vine a Buenos Aires a estudiar teatro y estuve un año en la Escuela Teatro de San Telmo. Al año me volví, me casé y empecé otra etapa de la vida, pero lo retomé enseguida con los grupos de teatro de 9 de julio, aunque sólo desde la actuación. Por ese entonces me ocupaba de que vinieran profesionales de otros lados a dar talleres para no quedarnos todos como en la misma frecuencia. Hubo una movida en ese sentido pero también sentía un gran inconformismo en mí, como si no encontrara el lugar en el que pudiera desarrollar lo que tenía ganas.

En el 2002, en La Plata se hizo el Festival de Teatro y Memoria en La Plata, y entre ellos uno llamado Teatro, Memoria y Comunidad, a cargo de Adhemar Bianchi y Ricardo Talento. Allí fuimos Bicho (Mabel Hayes) y yo para ver qué podíamos hacer en tres días. El viernes a la noche vi **El fulgor argentino** y me enloquecí. Me parecía algo tan distinto y que a la vez rompía con todo lo que había visto en mi vida... Al otro día hicimos el taller y me dio vuelta la cabeza. Es que también tengo dentro mío el tema de lo social y de hecho milité en partidos de izquierda y

Un año después...

volverá a sonar la campana en la estación y otra vez nos encontrará a todos juntos viéndonos unos a otros, oliendo el inolvidable aroma de los sueños cumplidos, tocando cada rincón de nuestros recuerdos, escuchando las músicas más felices que nos salen de adentro, sintiendo la emoción, la alegría y la fuerza que nos da unirnos, creernos y transformarnos. Patricios Unidos de Pie. 2004.



estuve siempre buscando pero no terminaba de encontrar algo que cierre. Allí me dije que eso era lo que tenía que hacer. Y Bicho, que como pediatra trabajó en Patricios y tiene una historia importante con esa comunidad, me sugirió que lo hiciéramos allí. A la semana fuimos al pueblo y llevamos la propuesta”.

-¿Cómo llegaste a la dirección del espectáculo?

- Cuando estuve frente a ellos, me di cuenta de que faltaba alguien que dirigiera el grupo y pensaba en mis contactos en 9 de julio. Pero Adhemar Bianchi, cuando el grupo se empezó a formar, me dijo que tenía que ser yo misma quien se hiciera cargo de aglutinar a la gente y dirigir la obra, que ellos me apoyarían y me aconsejarían. Bueno, no quedó otra y empecé. En realidad creo que lo mejor que pasó es que todos empezamos en Patricios: nadie había actuado y yo nunca había dirigido y eso nos hermanó.

- ¿Y cómo empezaron?

- A Bicho la conocían mucho en el pueblo porque un médico es una institución y por otro lado su personalidad es bastante no convencional. Ella tiene un vínculo fuerte con la gente. La primera vez fuimos a la reunión del Club del Trueque y había un puñadito de 20 mujeres a las que les contamos que habíamos visto un espectáculo hecho por vecinos, que nos interesaba hacerlo ahí y que queríamos contar una historia con la gente del pueblo. Y enseguida la gente se dispuso, en general, a ir adelante con el proyecto. Después de este encuentro quedamos para otra reunión en la que se iba a invitar a todas las instituciones del pueblo: la escuela, el jardín, la sociedad de fomento, jubilados, Cáritas, etc. Se hizo y fueron todos. La propuesta era contar la historia de Patricios. Enseguida dijeron que sí y quedamos para una tercera vez en la que vinieron Ricardo Talento y Adhemar Bianchi y ya había más de 40 personas. Nos llevó como dos meses empezar a movernos. El primer tiempo era juntarse a contar historias y lo que más aparecía era el relato de la pérdida del tren que es fortísima para ellos y está a flor de piel. Lo que más me llamaba la atención era que los chicos cuentan la historia a la par de los grandes, con la misma intensidad, pasión y dolor, y eso que, los que tienen de 30 años para abajo nunca vieron a un tren pasar por el pueblo. De hecho cuentan cómo vivieron el dolor de la clausura por la cantidad de gente que se fue.

- ¿Qué contaban, por ejemplo?

- De 6.000 personas pasaron a 700. En muchos casos se fueron familias enteras pero otros se vieron enfrentados a decidir si se iban o se quedaban, si iban a perder el trabajo o convenía esperar a ver qué quedaba en pie. En otros casos se iban los maridos ferroviarios con destinos lejanos y quedaban

las mujeres y los hijos y se desmembraba la familia. Hubo un caso de una señora cuyo marido se fue a trabajar al Tren de las Nubes y murió allí, lejos de ella. Y de hecho ahí quedó detenido Patricios, como esperando el tren.

- En la concepción de la obra hay nostalgia pero también mucha alegría de recordar esos tiempos pasados...

- Lo que me planteé era que había que contar esto pero no desde el lamento. Intenté separar la frustración para que con otra mirada pudiéramos empezar a construir otro tren. Desde este lugar, es más sanador vivir y actuar la historia para que cicatrice. Por eso rompemos con el humor.

- ¿Cómo empezaron a armar el espectáculo?

- Nos juntábamos primero a hablar y nadie se animaba a escribir. Y Bicho había escrito todas las canciones que están en la obra y les encantó. Creo que ahí vieron que era en serio y que era posible hacerlo porque eran músicas que todos conocían. Entonces empezamos cantando y moviéndonos. Cuando pisamos el andén, empezamos a trabajar desde la voz. Ese salir de adentro, de reuniones cerradas, también cambió la perspectiva. Cantar y ponerle espíritu al canto, analizar las canciones y darle intención fue lo que permitió que se fuera armando. En realidad hubo como todo un proceso que hizo la gente. Llegaron diciendo que querían colaborar pero que no iban a actuar. Así decían todos. Y después todos se animaron a actuar. Algunos cantan pero no quieren hablar y otros al revés.

- ¿Por qué el Encuentro de Teatros Comunitarios es en Patricios?

- En 2002, a partir de la crisis, se empezaron a formar grupos de teatro comunitario en muchos barrios de Buenos Aires, y en ese momento apareció también nuestro grupo.

Fue en ese año cuando empezamos a funcionar como Red de Teatros Comunitarios y empezamos a juntarnos los directores una vez por mes junto con Ricardo Talento y Adhemar Bianchi, con la necesidad de que cada uno fuera contando la experiencia propia y aportar a los demás. El objetivo era conocernos y ver en qué estaba cada grupo y empezar a escribir acerca de la manera de trabajar que tenemos: qué ejercicios funcionan mejor, etc.

En algún momento alguien tiró la idea de organizar un encuentro y quedó Patricios. Bianchi dice que Patricios es la muestra más clara de lo que puede ser el arte como transformación social.

- ¿Qué consecuencias trajeron los dos Encuentros que se realizaron hasta ahora en el pueblo?

- Allí, en Patricios, se empezó a reactivar un pueblo no sólo como integración personal y comunitaria, en principio,

EPÍLOGO

Los de Patricios/Tenemos todo/El alma alerta
Y el cuerpo pronto/Entre los surcos/Y los andenes
Resistiremos/Resistiremos/Que la esperanza
Eterna fuerza/Dirija el tren de/La resistencia

Durante el 11, 12, 18 y 19 de diciembre del año pasado grupos de diferentes barrios y ciudades se juntaron a leer un Documento de Arte y Transformación, producto de los últimos años de trabajo y experiencia de Adhemar Bianchi y Ricardo Talento. Ese documento decía lo siguiente: “A diferencia de otras etapas de la historia, sentimos que la acción de grupos e instituciones que elijan el arte y la cultura como campo de trabajo pueden cobrar una importancia estratégica en la construcción de una nueva sociedad, más justa y democrática. Se trata de imaginar nuestro trabajo como espacio de expresión organizativa y estética de un sistema de valores más generoso, humano e integral que el que la cultura de la delegación nos impone. Y esa es una transformación que pasa por las ideas, pero sobretudo por prácticas concretas en lo local, articuladas en procesos regionales.”

En ese Encuentro inolvidable en la estación de tren ya nunca más abandonada, con luces de colores y banderines, olor a choripán, gente con instrumentos o vestuarios, chicos, grandes, ancianos, asistieron el grupo Pompeatriyasos; grupo Alma Mate de Flores; grupo Villurqueros (Villa Urquiza); grupo Los dardos de rocha. (La Plata); grupo Los okupas del andén (La Plata); grupo Laburartistas (Ituzaingó); Patricios: Unidos de pie (Patricios); grupo Matemurga; Casa de Corrientes (Correntinos en Buenos Aires); Grupo res o no res (Mataderos); grupo Desparramos (Ramos Mejía); 380 y crece (La Boca); Los Argerichos (Hospital Argerich); y grupo de T.C de Pompeya. Todos apadrinados por el grupo Catalina Sur y el grupo Circuito Cultural Barracas, dirigidos por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento.

sino ahora también económicamente. Ahora el teatro trae gente y turistas. Se organizó el D y D (dormir y desayunar en casas de familias); se propone un centro de turismo rural (no confundir con el de estancias) para los extranjeros que quieren venir a conocer la vida de un pueblo; ahora vienen diez estudiantes norteamericanos a aprender el español a la Argentina y los van a llevar unos días a conocer Patricios y su historia, así que vamos a presentarles la obra, organizar una fiesta, etc.; la estación de tren se empezó a usar como hostería; y además empezamos con un proyecto llamado de “desarrollo local” asociativo para pequeños productores.

Inclusive ahora la gente de Patricios pasó a ser otra cosa en la mirada de los demás pueblos y de ciudades como 9 de Julio, porque se los valora de otra manera. Y eso fue porque nos juntamos. Es un trabajo social lento pero muy interesante.

- ¿Tienen idea de hacer otra obra?

- Hay un grupo de gente que todo el tiempo pide que hagamos otra. Personalmente pienso que si volviera a contar otra vez la historia, lo haría de manera totalmente diferente. Básicamente porque estoy impregnada de muchas otras cosas importantes que pasaron y que no están. Por ejemplo, me encantaría contar acerca de una huelga ferroviaria que duró cuarenta días. Eso lo contaron las mujeres mayores del grupo. Dicen que sus maridos estaban escondidos en los pueblos vecinos y a la noche venían para verlas. Y por otro lado estamos en el momento en el que nos invitan de muchos lados en los que sucedió lo mismo. Y está bueno ir a contar la historia en esos lugares. También estamos en un punto de análisis después de haber salido en Canal 13, por ejemplo. A eso se suma un mega proyecto internacional. Nos llevó a parar la pelota y repensar qué queremos y cuál es nuestro objetivo. Estamos en una etapa de procesar todo.

JULIO ARDILES GRAY

Poeta, narrador, dramaturgo, periodista, la carrera de Julio Ardiles Gray es sumamente prolífica. En su trayectoria se destaca con fuerza una labor quizá poco conocida, la de gestor cultural. En Tucumán desempeñó un rol fundamental durante la década del 60. A los 82 años la Universidad Nacional de Tucumán lo distinguió con el cargo de Doctor Honoris Causa.

“Antes de saber leer y escribir ya inventaba historias”

FOTOGRAFIA: MAGDALENA VIGGIANI

MARÌA ANA RAGO / desde Buenos Aires

Se casó a los 59 y ya lleva 24 años de matrimonio. No tuvo hijos, “porque me casé grande”, explica. Nacido en la provincia de Tucumán, en 1922, el escritor y periodista Julio Ardiles Gray vive actualmente en el barrio de Congreso, de Buenos Aires, y pese a su reciente operación de cataratas, sigue escribiendo. Se queja de su artrosis, que no le permite moverse como quisiera y que lo obliga a preguntar antes de ir a ver una obra al teatro si a la sala se accede por escalera: en ese caso, se priva de ir o toma muchos recaudos. Eso sí: se permite el cigarrillo, que enciende después de la extensa charla.

La “muy leal ciudad de Monteros, llamada Rosa de Abo-lengo” lo vio nacer. “Tucumán fue fundada por los españoles a cinco kilómetros de esa ciudad; y como la capital fue trasladada 80 años después al lugar actual, viejas familias que tenían sus tierras y bienes ahí, no se trasladaron y fundaron Monteros”, cuenta. Dio sus primeros pasos en el periodismo como archivero y a fuerza de trabajo. Llegó a la redacción de **La Gaceta**, donde se desempeñó hasta que abandonó su provincia natal, en el 66. “Cuando ocurrió el golpe de Estado de Onganía, era crítico de arte en **La Gaceta**, desde hacía casi veinte años. Y como venía mal la mano, se asustaron de la libertad con la que me manejaba, porque decía lo que quería. Entonces me quitaron la firma de las notas. Se armó un *bolonqui* bárbaro; presenté mi renuncia y me vine a trabajar acá, a **Primera Plana**”, recuerda.

“Como era pobre, no podía asistir regularmente a la facultad; además trabajaba de noche en el diario y eso me impedía cumplir con los horarios de asistencia a todas las materias; y decidí ser alumno libre de la carrera de Letras. Fui un autodidacta”, cuenta. Ejerció durante dos años como maestro y después como profesor en un instituto secundario, donde enseñó gramática, literatura española, argentina y latinoamericana. “Como en esa época no había profesores,

nos habilitaban a los maestros para ejercer como profesores”.

Fue uno de los fundadores del movimiento cultural La Carpa, “en la época en la que era poeta. Con aquel grupo rompimos con el verso tradicional folclórico. Nuestro sueño era hacer lecturas itinerantes de poemas. Emulando a la actividad circense queríamos leer nuestros poemas dentro de una carpa. Nunca pudimos comprar la carpa, pero quedó el nombre”, dice.

Después de sus primeros escritos que fueron poesías, abordó la narrativa. La primera novela de una saga que finalmente integrarían seis partes, **Los amigos lejanos**, fue ganadora del Concurso Nacional de Novela de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), en 1949. Le despertaba curiosidad el teatro y se acercaba a los grupos de teatro vocacional, pero “actor no iba a ser porque soy muy tímido”. Entonces empezó a escribir teatro. “En la década del 40, en Tucumán no se podía ver más teatro que el que nosotros hacíamos, que era muy malo, y el de las compañías en gira”, relata. Años más tarde, sus obras llegaron a Buenos Aires y fueron representadas en múltiples salas. Dos de sus piezas se estrenaron en el teatro San Martín: **Égloga, farsa y misterio**, una trilogía —con dirección de Alfredo Zemma—, y **Vecinos y parientes**, con Juana Hidalgo, entre otros, y dirección de Osvaldo Bonet. “Soy el primero que rompió fuego con el llamado neogrotesco, que era el viejo grotesco más el teatro de la crueldad. Con **Vecinos y parientes** inauguré ese género”. La última obra que estuvo en cartel en Buenos Aires de Ardiles Gray fue **Visita de novio**. Y la última que escribió, **Tres clásicos remozados**, a punto de publicarse. “Son tres clásicos que adapté a las condiciones actuales del teatro. Una **Electra**, de Eurípides; cinco cuentos de **El Decamerón** de Boccaccio, y **El alcalde de Zalamea**, de Calderón de la Barca, en prosa”.

En una de las paredes de su cuarto de trabajo, reposa el título que le entregaron en octubre del año pasado, cuando fue nombrado Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Tucumán. Bromea sobre ese título que no cree merecer del todo (modestia, falsa o auténtica, pero modestia al fin), este hombre de trato muy agradable y gran locuacidad, que se desempeñó muchos años como crítico de espectáculos (entre otros medios, estuvo en **Confirmado** y en **La Opinión**), y cuya producción literaria abarca todos los géneros.

“Me han doctorado a la fuerza —cuenta—. Un día vinieron a mi casa y me dijeron: ‘Usted va a ser doctor’. Y les pregunté: ‘¿Por qué? Si no soy nada más que maestro normal nacional’. Pero, chistes al margen, se siente honrado. “Ese título se lo han otorgado a personalidades mucho más importantes que yo, como al ex presidente Raúl Alfonsín; a Enrique Anderson Imbert, que fue profesor mío en la Universidad; a Tomás Eloy Martínez, un gran novelista. Y a mí no sé por qué me lo dieron —insiste—. He hecho muchas cosas, pero porque tengo muchos años de vida; fíjese que todo el que llega a los 82 años, hizo cosas a lo largo de su vida, salvo que haya sido un vago”.

- ¿De verdad no sabe por qué le dieron el título? ¿Por qué intuye que lo hicieron?

- Creo que no ha sido por mi obra literaria, aunque es grande, tanto en materia teatral como narrativa. He escrito siete novelas, cuatro libros de cuentos, tres libros de poemas y veinte obras de teatro, más todas las traducciones que hice en mi vida. Y tengo una extensa vida periodística. Fui fundador del suplemento literario de **La Gaceta**. En Buenos Aires escribí en la revista **Primera Plana**, con Ernesto Schoo, y después pasé a **La Opinión** y más tarde a **Convicción**. Y a los 60 años me jubilé, porque estaba muy



Escena de «Egloga, farsa y misterio»



Escena de «Vecinos y parientes»

cansado y desde entonces me dedico a escribir. Pero me parece que no es por eso que me nombraron "doctor".

- Si no fue por su obra literaria, ¿por qué fue?

- Tal vez por lo que logré como director de Cultura. En el año 58, bajo el gobierno de Frondizi, en Tucumán fue elegido gobernador un viejo y querido amigo mío, el doctor Celestino Gelsi y él me llamó para que me hiciera cargo de la Dirección de Cultura. Cuando asumí, vi que la situación era un desastre. Ganaba en esa época, como director de Cultura, 4.000 pesos, y el presupuesto que tenía para el año era de 20.000 pesos, es decir, cinco sueldos míos. En el Salón de Artes Plásticas que había que armar para el 9 de julio se me iban las dos terceras partes del presupuesto y después me quedaba dinero para hacer un concierto o una conferencia y para nada más. Entonces redacté una nueva Ley. Logré que la Dirección de Cultura fuera una repartición que tuviera fondos propios: el 5% de los juegos de azar de la provincia (lotería, casino y quiniela). Logré, entonces, en primer lugar, la autarquía económica. Y ya no se llamó Dirección de Cultura, sino Consejo Provincial de Difusión Cultural; y la segunda modificación que logré fue que dejara de tener un director para que tuviera un presidente y varios vocales, de acuerdo a cada una de las áreas del arte; porque casi siempre, si al director de Cultura le gustaba el folclore, sólo se ocupaba del folclore y de lo demás, nada. Si había otro al que le gustaba la música clásica, se ocupaba de eso y nada más. Los políticos, en general, se olvidan de la cultura. Siempre a la Dirección de Cultura va a parar algún político fracasado... O creen que la Dirección de Cultura es una extensión de la propaganda del gobierno.

Luego de la digresión y de acomodarse los anteojos, porque dice que ahora que es doctor no puede quitarse los anteojos, porque si no pierde la prestancia de un doctor, vuelve al tema. "En tercer lugar, logré el fuero cultural. Nosotros teníamos la misma categoría de los jueces. Nos nombraba el Poder Ejecutivo con acuerdo del Senado y nos tenían que echar, salvo muerte, renuncia o delitos comunes, con un juicio político. ¿Por qué? Porque en el juego político, casi siempre, los directores culturales entran y salen; no tienen estabilidad y no se puede desarrollar un plan cultural a mediano plazo. De los 20.000 pesos, pasamos a tener 2.500.000 pesos anuales. Además la Ley creaba una serie de organismos dependientes del Consejo. El teatro estable pasó a ser

rentado; los actores empezaron a cobrar sueldo. Arramos un seminario para formar actores y contratamos a Alberto Rodríguez Muñoz y de ahí egresaron los actores del teatro estable. A mí me entregaron el teatro pelado, pelado. No tenía más que las butacas, el escenario, el telón y los palcos. No había una luz, tramoyas, nada y lo equipamos completamente. Llevamos maestros para que enseñen escenografía a los alumnos de los cursos superiores de la Facultad de Arquitectura. Lo llevamos a Luis Diego Pedreira. Formamos (se entusiasma) el Conservatorio de Arte Dramático. Hubo una escuela de artes plásticas; se editaron libros; abrimos un cineclub con películas de repertorio; se creó la Escuela de Danza y el ballet estable; también el Coro y la Orquesta de la Provincia.

-¿No tuvo obstáculos en el camino por conseguir tantos logros?

- No, porque había mayoría en la Cámara y el gobernador manejó muy bien las cosas. Ahora, todo esto duró casi veinte años. Cuando vino el golpe militar del 76, y eso que habían pasado cosas, como el golpe de Onganía, intervenciones, etc., que no tocaron al Consejo, el general Bussi llegó de interventor militar y destruyó la Ley y volvió a la vieja Dirección de Cultura. Algunas cosas quedaron y otras no. No quedó el Conservatorio; lo eliminó porque decía que era una cueva de borrachos, prostitutas, drogadictos y subversivos. Había un teatro para niños, con una escuela de teatro para niños y eso desapareció también. Pero quedaron el coro y la orquesta, que como no tienen palabras, ideológicamente no molestan. Y quedaron como empleados públicos los pobres actores. Y perdimos la autarquía. Ahora continúa existiendo la Dirección de Cultura vertical, como quieren todos los militares y no ha sido posible reponer la Ley del Consejo de Difusión Cultural, porque a los políticos no les interesa. El actual Gobierno de Tucumán, en dos años, ya lleva tres directores de Cultura. Al actual le gusta la música, al anterior le gustaba el teatro y al otro no le gustaba nada porque era abogado y duró nada más que tres meses.

-¿Hasta cuándo duró el Teatro Estable?

- Fíjese que dura hasta ahora. Desde el 58 hasta ahora, ya está por cumplir 50 años; es un fenómeno rarísimo. Han pasado por él directores de primera línea, como Armando Discépolo.

- ¿Cuándo empezó a escribir?

- Antes de saber leer y escribir, porque tengo una hermana menor a la que le llevo cuatro años. Cuando yo tenía cinco años, le contaba cuentos sobre aparecidos y la hacía asustar, y me ponían en penitencia. Los tomaba de cosas que contaban las empleadas domésticas de casa, campesinas que tenían ese folclore de los aparecidos, los duendes, los fantasmas, el diablo... Así que antes de saber leer y escribir inventaba historias.

- ¿Por qué decide escribir teatro?

- Por la carencia de obras que había en mi provincia, en la década del 40. Cuando venía a Buenos Aires, en las vacaciones de julio, veía teatro y veía el teatro independiente de Asquini, la Boero, etc. Y veía que ponían obras como la gente; clásicos y autores nuevos europeos. Y nosotros allá qué íbamos a hacer, si no llegaba nada de eso... La única compañía de teatro de vanguardia que llegó a Tucumán fue Fray Mocho. Era una cooperativa itinerante. A los actores los alojábamos en nuestras casas. Ahí vimos, en la década del 50, otro teatro y nos deslumbró. Y me atreví a escribir una farsa; fue en el 49. Había un grupo independiente que se llamaba El Cardón, el primero que tuvo sala propia, en el sótano de una confitería, adonde hicimos un tabladillo y estrenamos mi farsa. Se refiere a **Farsa del doctor Gañote y del rico Tarugo**, la historia de un pícaro que le vende un sordomudo a un avaro, diciéndole que en lugar de cálculos al hígado, este hombre daba esmeraldas. Y el pobre no daba nada. "Tuvo mucho éxito —recuerda— Ahí gané por primera vez derechos de autor y me gustó", reconoce. Su relación con el teatro, antes de convertirse en dramaturgo era la de "un meterete, al que le gustaba ir a los ensayos".

Por aquellos tiempos, en Tucumán —recuerda Ardiles—, "de Stanislavsky, no había noticias. Y en Buenos Aires, la Crilla ya había sacado varias generaciones de actores con el método. Cuando me nombran en el 58, reformo las estructuras culturales, profesionalizo a los actores". Actualmente existe una escuela de teatro que depende de la Universidad, que desde hace veinte años forma actores. "En el 84 nombraron rector-interventor de la Universidad de Tucumán a un amigo mío, el doctor Salinas, que me convocó como asesor y le propuse fundar esa escuela".

- Cuando empezó a escribir teatro, era crítico de La Gaceta, ¿cómo conciliaba las dos actividades?

- Porque antes de la Revolución Libertadora, los periodistas no firmaban las notas.

- Pero cuando vino a Buenos Aires, ya firmaba.

- Sí, pero más que nada hacía crítica de cine, no de teatro. No creo que haya sido por mi obra que me han dado el título de doctor; más bien ha sido por esto que le cuento, de la Ley y de la escuela de teatro— repite.

¿Por qué insiste tanto en eso?

- Porque creo que ni siquiera han leído mi obra.

De huellas y de territorios.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

MAURICIO TOSSI / desde Tucumán

El teatro, esa forma artística curiosa e impertinente por sus travesuras con el *tiempo presente*, es también una urdiembre que viene gestándose a lo largo de la historia según específicos marcos culturales, necesitando por ello, reconocer el tejido social en el cual yace; un reconocimiento histórico sin nostalgias —en especial si nos referimos a la década del 60— que nos permita asumir el hecho de no ser productos de una generación espontánea; un reconocimiento que nos haga dialécticamente deudores y críticos, defensores y detractores, pero —claro está— nunca displicentes, y quizá allí radique *parte* de nuestro compromiso con el pasado.

Si de Tucumán se trata, Julio Ardiles Gray es parte fundamental de nuestra urdiembre teatral; es una de las *fibras* que debemos reconocer. Con tesón y audacia, ha diseminado en la provincia lo que él mismo llama: “bombas de tiempo”. Bombas que al explotar, lejos de producir vacío o desidia, desencadenaron huellas positivas y productivas que aún hoy se proyectan en el tiempo.

Los cargos públicos que ocupó Ardiles Gray fueron múltiples desde 1956, primero como vocal de la Comisión Provincial de Cultura hasta 1957, y luego como subsecretario de Cultura durante 1958, año en que asume como Presidente del Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC) hasta 1961, cuando renuncia por obtener una beca de estudio del gobierno francés.

Los últimos años de la década del 50 significaron para nuestra provincia un momento de afianzamiento y de consolidación para las prácticas artísticas, y en especial para el teatro. Luego de muchos años de fervorosa actitud, donde grupos filodramáticos se movieron en una constante de nacimiento-muerte-nacimiento y perseveraron en sus producciones a pesar de la permanente llegada de elencos nacionales y extranjeros, surgieron algunas fuerzas que generaron su propio *territorio*. Las giras del grupo Fray Mocho, el Simposio Internacional de Directores Escénicos Latinoamericanos, el Seminario de Teatro dictado por Rodríguez Muñoz y organizado por la UNT, la formación del Teatro de la Peña El Cardón —posteriormente llamado Nuestro Teatro, el principal grupo independiente de Tucumán durante más de tres décadas—, son algunos de los factores que intervienen en este proceso de territorialidad. A esta lista, se le suma, justamente, el CPDC creado por Julio Ardiles Gray, quien ya, desde 1944 aproximadamente, era miembro del movimiento cultural La Carpa, donde la idea de una territorialidad en búsqueda se refleja en el nombre de dicho movimiento.

El CPDC fue un organismo inaugurado en 1959 y marcó tajantemente el campo intelectual de la provincia por ser el continente de una política cultural sin precedentes en Tucumán, e incluso en el NOA. El CPDC no fue producto de una intuición ni de un acto mágico, es el reflejo de un intelectual acorde a sus tiempos, ya que Ardiles Gray confeccionó esta nueva legislación estudiando algunas de las organizaciones más importantes de aquel momento: el Fondo de Cultura Económico de México, la ley de la Casa de la Cultura de Ecuador, y principalmente, la des-

centralización teatral de la Francia de postguerra. De allí puede comprenderse la seducción que —aún hoy— en él ejerce el TNP (Teatro Nacional Popular) de Francia, tomando como referencia la premisa de Jean Vilar que el propio Ardiles Gray nos repite: “De lo mejor a la mayor parte de la gente”. Entonces, el CPDC es una de las huellas de Julio Ardiles Gray, sobre la cual deberíamos regresar para reflexionar. Este “regreso a las fuentes” no es caprichoso, encuentra sus fundamentos en nuestro actual contexto político-cultural; puntualmente, las polémicas sobre la autonomía, la descentralización, y la autarquía financiera de los organismos culturales dependientes del Estado; y, en suma, el aforismo “Cultura para todos”, sostén ideológico de la actual Secretaría de Cultura de la Provincia. Es en este contexto, insistimos, donde las huellas de este gestor se resignifican.

Consultado acerca del apoyo que el CPDC ofrecía a los independientes, Julio Ardiles Gray recuerda: “Desde el Consejo subsidiábamos muchos espectáculos de Nuestro Teatro. Ellos al comienzo se oponían a la profesionalización del actor, pero creo que el único que puede profesionalizar al actor es el Estado, ya sea nacional, provincial o municipal. Por ejemplo, aquí en Tucumán, no se vio un clásico hasta que fundamos el Teatro Estable de la Provincia. Porque un clásico como Shakespeare o Lope de Vega demanda un capital enorme de dinero en vestuario, etc., cosas que los independientes no pueden pagar. El independiente tiene una virtud, estar a la vanguardia de los movimientos teatrales, tal es así, que Nuestro Teatro hizo conocer en Tucumán a Ionesco. En cambio los teatros oficiales son repositorios, conservadores de las grandes obras de la literatura teatral. Son dos funciones diferentes. Hay que tratar de ayudar al teatro independiente y eso pasa mucho ahora con el Instituto Nacional de Teatro (INT), donde también participé en las discusiones de los proyectos de ley. Recuerdo que algunos de los proyectos eran un real disparate, el Estado tenía que pagarles hasta el café con leche a los actores... un real disparate. Luego se vio que los proyectos eran sólo para Buenos Aires, en cambio, ahora el INT es para todos”.

Luego de escuchar a Julio Ardiles Gray repasar su trayectoria se tiene la sensación de que la *historia* se nos viene encima como un león furioso. ¿Cómo articular este importante legado en materia cultural con nuestros actuales condicionantes, y sin caer —ya lo dijimos— en lo meramente nostálgico o en las redes de un mercado único y homogeneizador, donde las artes *menores* se vuelven una piedra en el zapato? ¿Cómo incorporar las políticas teatrales en las nuevas circunstancias del saber y del hacer, sin que éstas tengan un rango de *condimento*?

Por esto, no pudimos evitar la tentación de entrevistar a otros agentes involucrados hoy con la gestión cultural, por una cuestión de economía argumentativa, decidimos en esta oportunidad recurrir al Prof. Mauricio Guzmán, actual secretario de Estado de Cultura de la Provincia; conversando sobre la figura de Julio Ardiles Gray repetimos la pregunta:

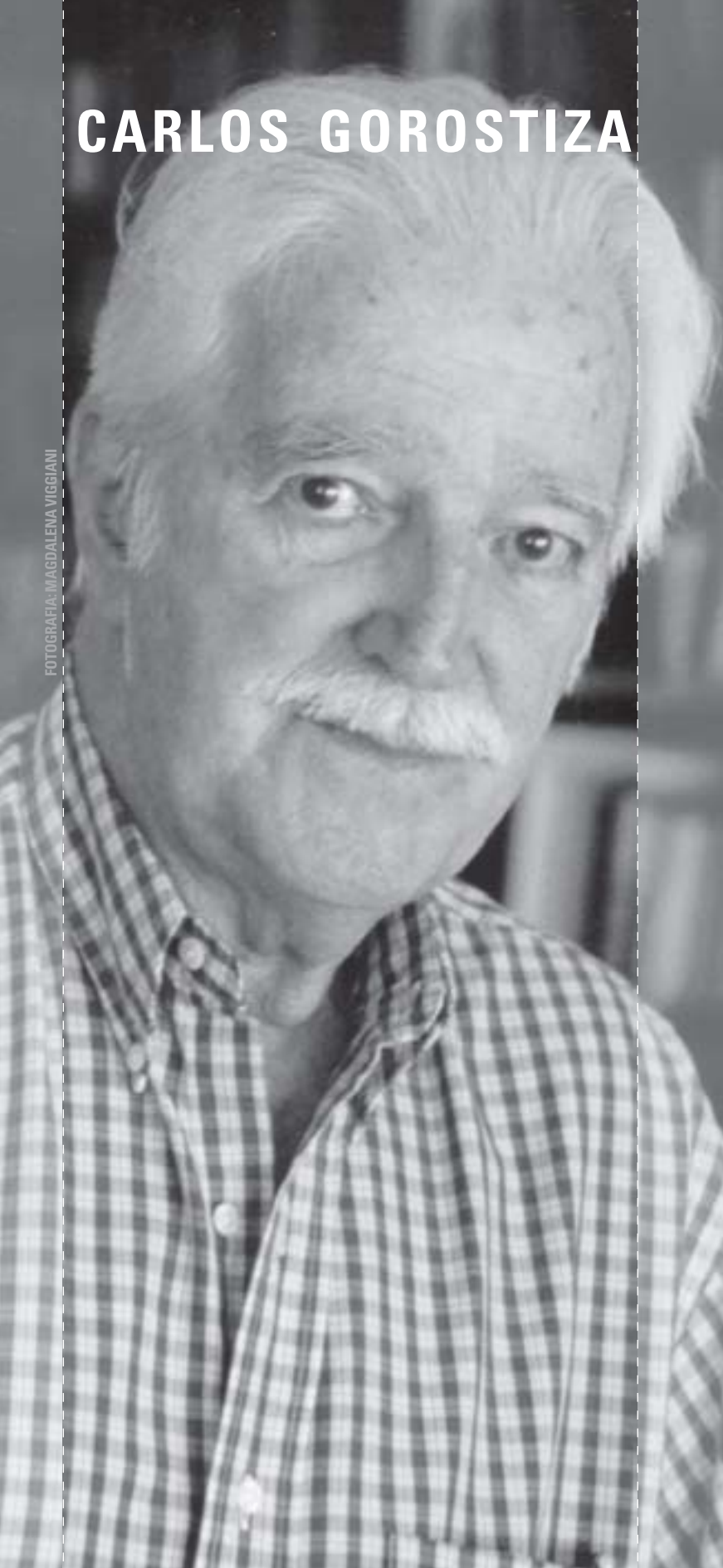
- A 45 años de implementarse el CPDC, ¿qué vinculación tienen las políticas culturales que usted lleva

a cabo con aquel proyecto? ¿Existe el objetivo de retornar al CPDC?

- El CPDC ha dejado marcas indelebles en nuestra cultura por ser un organismo innovador. El CPDC era la máxima autoridad cultural de la provincia, fue además el modelo utilizado para otras estructuras que se formaron en el país. Por esto, el CPDC está en el imaginario de la gente, nadie lo puede olvidar. De hecho, hay algunas opiniones que impulsan la vuelta a ese organismo. En general, pienso que las segundas partes nunca fueron buenas. (Risas). Hay que tener en cuenta que la cultura de nuestra ciudad ha avanzado. Sin embargo, por pedido expreso del ministro hemos reflatado algunas ideas del CPDC, como es el caso de las “direcciones”, al igual que el CPDC tenía las vocalías. Esto no quiere decir compartimientos estancos, la idea es trabajar de forma interdisciplinaria. Tenemos que rescatar que el CPDC tuvo autonomía financiera, lo cual era muy importante en una época que se podía hacer muchas cosas con muy pocos recursos o con los necesarios. Hoy, la Secretaría de Cultura pertenece al Poder Ejecutivo Provincial, dependemos de una administración centralizada. Deberíamos repensar la independencia que sí tuvo el CPDC y que le permitió hacer tantas cosas. Insisto, ese proyecto ha dejado muchas enseñanzas y, además, un recuerdo inolvidable. Pero, vuelvo a insistir, no es fácil reeditar organismos que en determinados momentos funcionaron muy bien, porque la historia cambia.

La conciencia histórica que nos trae a colación Guzmán nos parece una idea muy importante. Intentar retomar las estrategias del CPDC con los actuales presupuestos sería imposible. Sin embargo, las experiencias realizadas culturalmente en los años 50 y 60 no sólo contaron con los presupuestos de una Argentina que intentaba modernizarse, sino también, y la persona de Julio Ardiles Gray así lo demuestra, tuvieron *creatividad*. Si en los años mencionados, los procesos comunicacionales estaban signados por aberrantes esferas micropúblicas y verticalidad en muchos aspectos, hoy estamos apoyados en sistemas de comunicación —Internet, a pesar de sus profundas contradicciones, es un ejemplo— que nos pueden ayudar a generar “espacios públicos de integración social”, y con esto, hacer de lo cultural no un eslabón secundario a la merced de clichés discursivos, sino, un lugar de mayor horizontalidad. Un “sistemas de información” que los creadores y no creadores podamos recurrir para compartir un mapa de experiencias comunes, estadísticas, dispositivos que den cuenta de la tensión entre lo global y lo local, entre lo público y lo privado, estudios comparativos, intercambios, etc. son algunas de las ideas que surgen.

A modo de cierre podemos decir que nuestro encuentro con Julio Ardiles Gray deja un amplio espacio para la reflexión sobre el rol del Estado y sobre las exigencias actuales de políticas culturales y de integración en el contexto de privatizaciones y desregulaciones. La exigencia es, por un lado, de reconocimiento histórico, y por otro, repensar al Estado como un lugar de articulación de las asimetrías, esto, con fuertes herramientas creativas.

A black and white portrait of Carlos Gorostiza, an elderly man with white hair and a mustache, wearing a checkered shirt. The portrait is framed by a dashed white line.

CARLOS GOROSTIZA

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

El merodeador de la

OLGA COSENTINO / desde Buenos Aires

En pleno febrero, Carlos Gorostiza acepta interrumpir su descanso en la quinta de Don Torcuato para entrevistarse con **Picadero**. A través de la línea telefónica, el tono amable del escritor con más de 30 obras estrenadas llega mezclado con el bullicio familiar, incluidas las voces infantiles de nietos propios y ajenos. Una atmósfera de bucólica distensión que no duda en cambiar transitoriamente por la soledad veraniega de su departamento del barrio de Palermo donde, dos días después, recibe con agua helada y café recién hecho.

A los 84 años, el autor de **Aeroplanos** no sólo mantiene la vitalidad de su talento (acaba de publicar **El merodeador enmascarado** y prepara una nueva pieza teatral); también ejercita su proverbial cordialidad, su discreto sentido del humor y cierta elegancia mundana que no contradice la profundidad de sus análisis o la sobria sinceridad de su emoción. Como la que le produjo —recuerda— el acto que en reconocimiento a su trayectoria organizó en noviembre pasado la Editorial Capital Intelectual y que reunió, en el Teatro San Martín, a más de un centenar de personalidades de la cultura, familiares, camaradas y discípulos. “Cuando algunos amigos me propusieron armar ese homenaje mi primera reacción fue agradecerles pero decirles que no. En primer lugar porque se me iba a hacer muy dura la ausencia de muchos que ya no están; y también porque no encontraba una buena razón. ¿Acaso cumplo 100 años?”.

Pero razones sobaban, claro. Y la excusa que lo convenció fue la reciente publicación de **El merodeador...**, una rica, inteligente evocación autobiográfica que editó Seix Barral. “Hoy debo admitir que esa tarde en la Sala Casacuberta fue para mí de una intensidad conmovedora. Recibí manifestaciones de afecto tan verdaderas, tan sentidas, tan iluminadoras... Como las palabras que me dedicó China (Zorrilla), cuando reconoció que nunca habíamos tenido ocasión de conocernos más profundamente y que, sin embargo, a ella le hubiese gustado ser mi amiga y haberme tejido un pulóver, dijo. Esa referencia suya me resultó tan tierna, tan simpática, que a los pocos días le mandé un paquete con dos agujas de tejer y una madeja de lana azul. Sé que en estos días está tejiendo para mí”, adivina y celebra la conquista de una nueva amistad.

- ¿Qué lo impulsó a escribir su autobiografía?

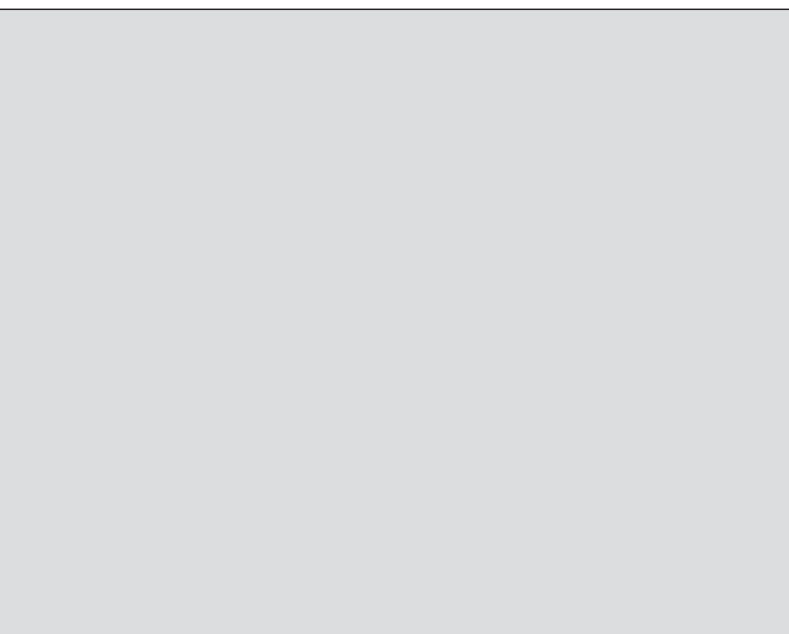
- Debo decir que inicialmente me resistí a escribir sobre mí. No sé..., tal vez porque las biografías parecen estar convirtiéndose en un fenómeno editorial. A pesar de que muchos me lo sugerían, no quería abordar el género. Y sin embargo llegó un momento en que **El merodeador enmascarado** se me impuso como una necesidad. Una necesidad contradictoria, desde luego. Porque es todo un tema eso de contarse a sí mismo. Y por otra parte, reconozco que en un sentido es saludable comprometerse a revisar con transparencia la propia vida.

- ¿Hay tal vez un objetivo catártico en la escritura autobiográfica?

- Ése es un punto delicado y complejo. Porque estamos viviendo un tiempo en el que, acaso por influencia de los medios, tienden a desaparecer todas las fronteras de la intimidad. Parece que todo puede convertirse violentamente en algo público. Se ha perdido todo pudor y con él, la conciencia y la vida interior han terminado por banalizarse de una manera brutal. Hoy en la televisión y en los diarios se invade con obscenidad el mundo privado de las personas, a veces con un costo terriblemente doloroso. Bueno, ya se sabe que la prensa tuvo siempre un sector carroñero. Pero en la actualidad, ése parece ser el sector dominante. Lo que nos ha llevado a la desaparición del misterio. Hoy, que una mujer se desnude ha dejado de tener la magia de otras épocas.

Más allá de esas reservas, Carlos Gorostiza evalúa como positiva la experiencia de una escritura que lo llevó a internarse en los pasadizos de la memoria. “Es un buen ejercicio

*Una vasta producción literaria lo consagra como uno de los escritores más destacados de la Argentina. El teatro es una de sus pasiones. Dramaturgo, actor, director y titiritero, Carlos Gorostiza decidió repasar su vida. El resultado asoma de manera inteligente en **El merodeador enmascarado**, su último título narrativo.*



ése de evocar el pasado, descubrir al que uno fue y observarse con los ojos de hoy. Ha sido una tarea que me obligó en parte a desandar vivencias dolorosas, a valorizar experiencias y etapas y a redescubrir otros aspectos de lo evocado que antes no había tenido en cuenta”.

Nacido el 7 de junio de 1920, fue el segundo hijo de una pareja de inmigrantes vascos que pasó su primera infancia —según él mismo describe en su autobiografía— entre los chicos “casi ricos” de Palermo, su barrio natal. Y experimentó el primer cambio violento cuando la crisis del 30 y sus amargos sacudones en el entorno familiar le hicieron conocer la pobreza y el desamparo. El chico se refugió en la lectura, el biógrafo y el teatro. Pero otros quiebres lo iban a obligar a inventar nuevas estrategias para resistir. La adolescencia le hizo conocer la injusticia social, el ejercicio autoritario o fraudulento del poder político, la desazón frente a las muertes de escritores amados como Máximo Gorki o Luigi Pirandello y las noticias acerca de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial. En esos dolores juveniles se templó la cuerda de un lirismo oscuro y escéptico. Tenía 19 años cuando en uno de sus primeros poemas se interrogaba: “¿Pueden ser estas calles y esa pampa de trigo estremecido y este puerto formal el resumen total de mi latido?”. Había titulado **Destino** a aquel arrebato lírico que no aceptaba el silencio por respuesta y desde el que afirmaba con énfasis: “Quiero saber qué sótano espera mi silencio atornillado. / Qué diámetro de sombra aguarda el hueso mío, articulado / Quiero saber y sigo...”.

Varias décadas después, la voluntad de saber de Carlos Gorostiza sigue explorando los misterios con los que todos convivimos. Pero su escritura es la huella que su exploración va dejando generosamente impresa. Y por ella el camino se hace más amigable y los cruces parecen menos peligrosos.

Poeta, narrador, titiritero, actor, director teatral, cineasta y hasta letrista de tango, Gorostiza es hoy, sobre todo, uno de los más grandes dramaturgos argentinos del último siglo. Y aunque su producción teatral suma decenas de títulos (**Los prójimos, ¿A qué jugamos?, Los hermanos queridos, El pan de la locura, El frac rojo** entre muchos otros) su nombre suele asociarse sin mediaciones a **El puente**. Curiosa asociación que, al identificarlo con sólo una de sus obras teatrales, podría parecer incluso mezquina, habida cuenta de lo que lleva escrito, desde los versos traviesos (*cochinos*, apunta el autor) que componía a los 12 años para las murgas barriales, pasando por la escritura adolescente de unas lejanas piezas para títeres como **Quijotillo** o **Platero en Titirilandia**, las decenas de obras teatrales, varias novelas y las conmovedoras memorias de **El merodeador enmascarado**. Pero sin desconocer ese corpus que ha dejado su sello en la cultura argentina contemporánea, hay que admitir que **El puente**, estrenada en 1949, es la obra que reveló a Gorostiza como un gran autor y, sobre todo, que puso en marcha una nueva escritura dramática, en la que se iban a reconocer luego los creadores de la llamada Generación del 60. Y más que eso, **El puente** terminó siendo una obra emblemática, una referencia de todas las encrucijadas y bipolaridades que marcan nuestra identidad como país. Para empezar, ésa fue la primera obra del teatro independiente que se convirtió en un éxito de público también en la escena comercial, ya que el mismo año de su estreno en La Máscara se estrenó en el Teatro Argentino, con un elenco profesional dirigido por don Armando Discépolo. Gorostiza había construido un puente capaz de unir las hasta entonces enfrentadas márgenes del teatro comercial y el independiente. Desde entonces hasta acá, el autor de **El patio de atrás** fue ganando un lugar de prestigio como referente de varias generaciones de argentinos. En cada uno de sus textos propuso una manera de soñar con la otra orilla aunque se sospeche que ese sueño tiene destino de naufragio. La única certeza está en que sin tender puentes y empezar a recorrerlos, ni siquiera es posible soñar con alcanzarla. Su obra contradice el prejuicio según el cual, para hacer un puente, hace falta un ingeniero. De hecho, lo que lleva hecho a lo largo de sus 84 años se ha revelado una



Escenas de «El Acompañamiento»

construcción acaso más sólida, liviana y duradera que más de un gigante de hormigón. No hay temporada teatral que no sume varias de sus obras en cartel, montadas por elencos consagrados y también llevadas a escena por grupos independientes. A propósito, sobre la mesa ratona, una escultura hecha con tornillos que remite a la imagen de Don Quijote es el regalo que acaba de recibir de un elenco que ha montado varias obras suyas. “Es una compañía vocacional integrada por médicos de Morón —aclara— y la estatuita es preciosa, ¿no cree?”, pregunta afirmando.

- Usted ha tendido puentes entre, por ejemplo, el llamado teatro comercial y el independiente. ¿Qué siente cuando esa manía de encasillar y separar insiste en ubicarlo como un autor realista?

- A eso suelo responder que no soy realista; soy republicano.

La ironía no es nueva, pero Gorostiza no elude un abordaje profundo de la cuestión. Sostiene que no hay, en verdad, una distancia demasiado grande entre realidad y ficción. “Al menos en mi caso y con respecto a la mayoría de mis obras teatrales, puedo asegurar que casi todas abrevan en la realidad; casi todas me fueron inspiradas por personajes y situaciones de existencia real. El tema de **El pan de la locura** está relacionado con una crónica aparecida en la revista **Life**. **Los prójimos** remite a la noticia de la muerte de unos chicos en el Bronx neoyorquino, que en su momento me había conmovido especialmente”.

- En este sentido, ¿no cree que la realidad ejerce hoy una seducción tan poderosa que ha reemplazado en parte el atractivo de las obras de ficción?

- Ahora la crónica periodística es la que alimenta el negocio editorial. Es una tendencia que parece desplazar el interés de los lectores por la ficción. Como si la ficción hubiera aburrido o no alcanzara los niveles de conflictividad, de intriga o de horror que ofrece la realidad. Pero a no desesperar: en ese fenómeno también se da la reciprocidad. Porque lo que llamamos “lo real” está cada vez más ficcionalizado. Es cada vez más, una puesta en escena de los medios. Le voy a contar una anécdota: hace no mucho tiempo, cuando obtuve el Premio Planeta por mi novela **Vuelan las palomas**, me llamó un político para felicitarme. Le pregunté qué le había parecido el libro y tuvo que admitir que no lo había leído. “Sabe qué pasa —me dijo— que no leo ficción, no tengo tiempo”. “Se equivoca —le respondí—, usted lee la información política de los diarios, por lo tanto, lee ficción. ¿O no es ficción la política?”.

Lo dice quien conoció desde adentro la maquinaria del poder, a partir de su gestión como secretario de Cultura de la Nación, durante la presidencia de Raúl Alfonsín. Pero sobre todo quien ejerció siempre, desde la escritura, su compromiso con la sociedad y sus vicisitudes. El destino de la criatura humana, la responsabilidad individual y la dignidad frente a la propia conciencia fueron, de hecho, los temas recurrentes del primer período de su dramaturgia. Temas que abordó con historias y personajes populares y con un lenguaje que, de manera inaugural, se atrevía a instalar y valorizar el habla coloquial. Vendría después la experiencia oprobiosa de la dictadura militar que, para Gorostiza, tuvo un contrapeso luminoso, ya que fue precisamente en 1976 cuando conoció a Teresa, una discípula que se convirtió pronto en su segunda mujer y con quien comparte la vida desde hace casi tres décadas. Lo confirman la serie de fotografías colgadas de una de las paredes del living, desde las que los dos sonríen con variaciones que van desde el sepia al kodakolor. Y entre las que también da su testimonio la imagen de un chico de cuatro años, listo para su primer vuelo en el avión Foker que piloteaba su padre, Fermín Gorostiza.

La infancia, el despertar adolescente, la sociedad turbulenta de los años 30, con sus crisis y sus fraudes electorales, los golpes militares, el peronismo, la dictadura militar y la resistencia cultural que culminó con Teatro Abierto son algunas de las estampas que Gorostiza revive y vuelca en un relato autobiográfico donde flota la idea del balance. No elude el tema durante la charla. “La idea de la muerte no me deprime; pero me provoca una gran incompreensión, me llena de perplejidad, no puedo concebir la nada”.

- ¿No piensa que asociar la muerte a la nada resulta contradictorio con una vida como la suya, dedicada a escribir sobre lo que trasciende la modestísima precariedad de la criatura humana?

- Como todos los que no creemos en la continuidad de la vida más allá de la muerte, sé que la muerte es la nada. Recuerdo que cuando me operaron, me aplicaron una inyección de pentotal y entré de un momento para otro en un sueño distinto del sueño normal. Cuando reaccioné era como si entre el instante previo a que me durmieran y ese despertar no hubiese habido nada. Un vacío total. Concluí que debe ser un vacío parecido ése en el que caeremos al morir.

- ¿Las obras de los hombres no son una forma de la supervivencia?

- Es cierto, al hombre lo sobreviven sus obras, al menos durante algún tiempo. Pero resulta que el sujeto de esa supervivencia no se enterará jamás. Lo que es una pena. Y es la demostración palmaria de que lo real, en términos absolutos, no existe. Por eso, permítame que insista en que no soy un escritor realista; soy republicano.

- No obstante, lo que entendemos por realidad ha sido el centro de las preocupaciones en todas las épocas.

- Sin duda. Y hoy, la realidad es en muchos sentidos desalentadora. La población mundial crece a un ritmo cuatro veces más veloz que la producción de bienes. Si a eso le sumamos que la distribución de esos bienes tiende cada vez más a concentrarse en unos pocos beneficiarios, todo indicaría que el mundo no tiene destino. Pero todo tiene su contracara. Si tratamos de mirar a la humanidad por el espejo retrovisor de la historia, vemos que el hombre tiene enormes posibilidades de modificar el planeta y de modificarse. Eso habilita una perspectiva esperanzadora. Por eso, cuando pienso en los años que llevo vividos, cuando miro a mi alrededor y veo cuántos de mis amigos se han ido ya, tomo conciencia y digo “pucha, qué lástima tener que dejar este mundo”.

- ¿Cuál considera su obra más valiosa?

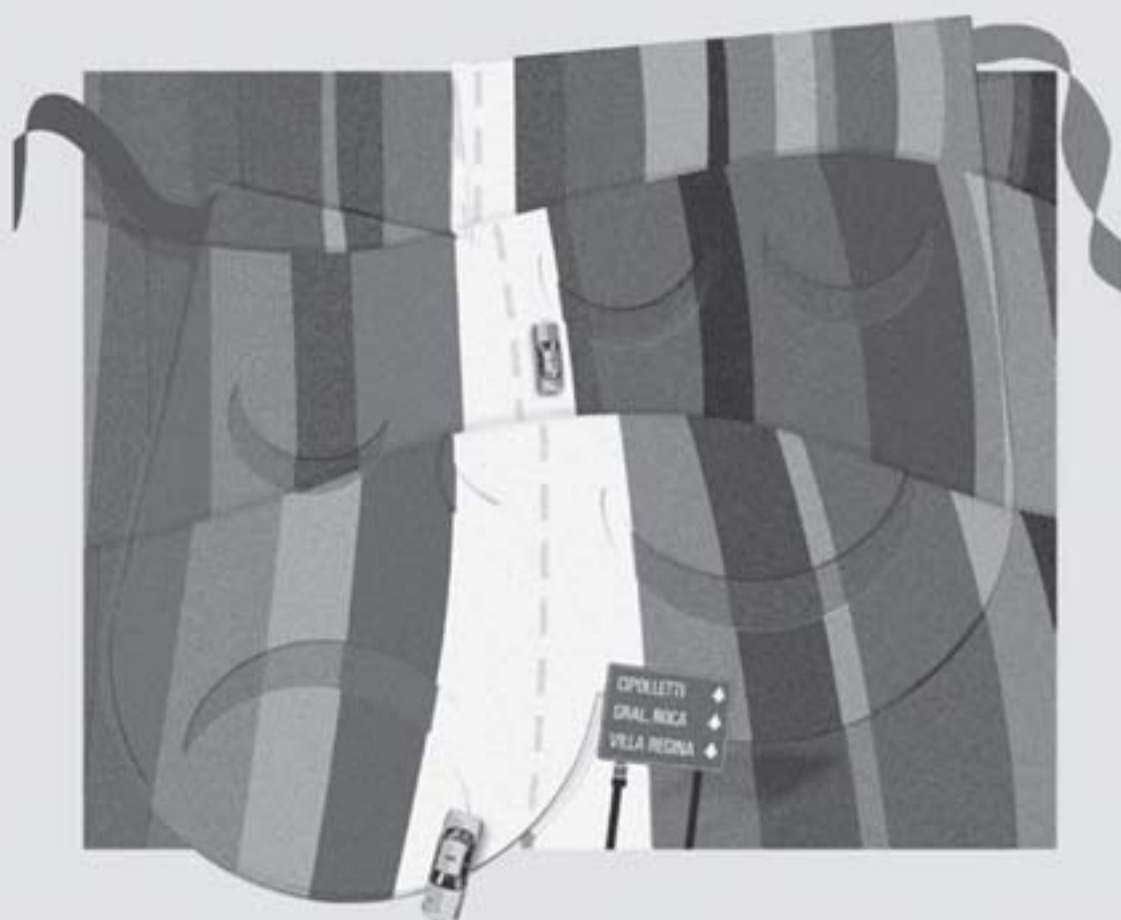
- Mis amigos están entre los patrimonios más valiosos que tengo. Algunos ya no están, es cierto; de los de la infancia ya no queda nadie. Pero también han llegado nuevos, entre los que puedo contar a algunos de verdad entrañables, como José Martínez Suárez o Villanueva Cosse.

- En su dramaturgia, el tema de la responsabilidad moral del individuo y de la sociedad ha sido una de las constantes. ¿Piensa que en el mundo del siglo XXI se vive más responsablemente?

- Sigo creyendo en el hombre a pesar de todo. Sigo creyendo que el hombre puede cambiar algo, aunque los cambios que desearía tal vez no los llegue a ver. Porque los tiempos de la humanidad no son los del individuo. Pero más allá de las curvas ascendentes y descendentes de cada período histórico, la civilización tiende al progreso de la especie. Basta recordar que la vida empezó en el mar. Y que nuestro antepasado es un pescado.



/PICADERO



XX FIESTA NACIONAL
DEL TEATRO
RIO NEGRO 2005

Del 26 de Marzo al 3 de Abril

CIPOLLETTI , GENERAL ROCA Y VILLA REGINA

PATAGONIA ARGENTINA

www.fiestateatro2005.com.ar