



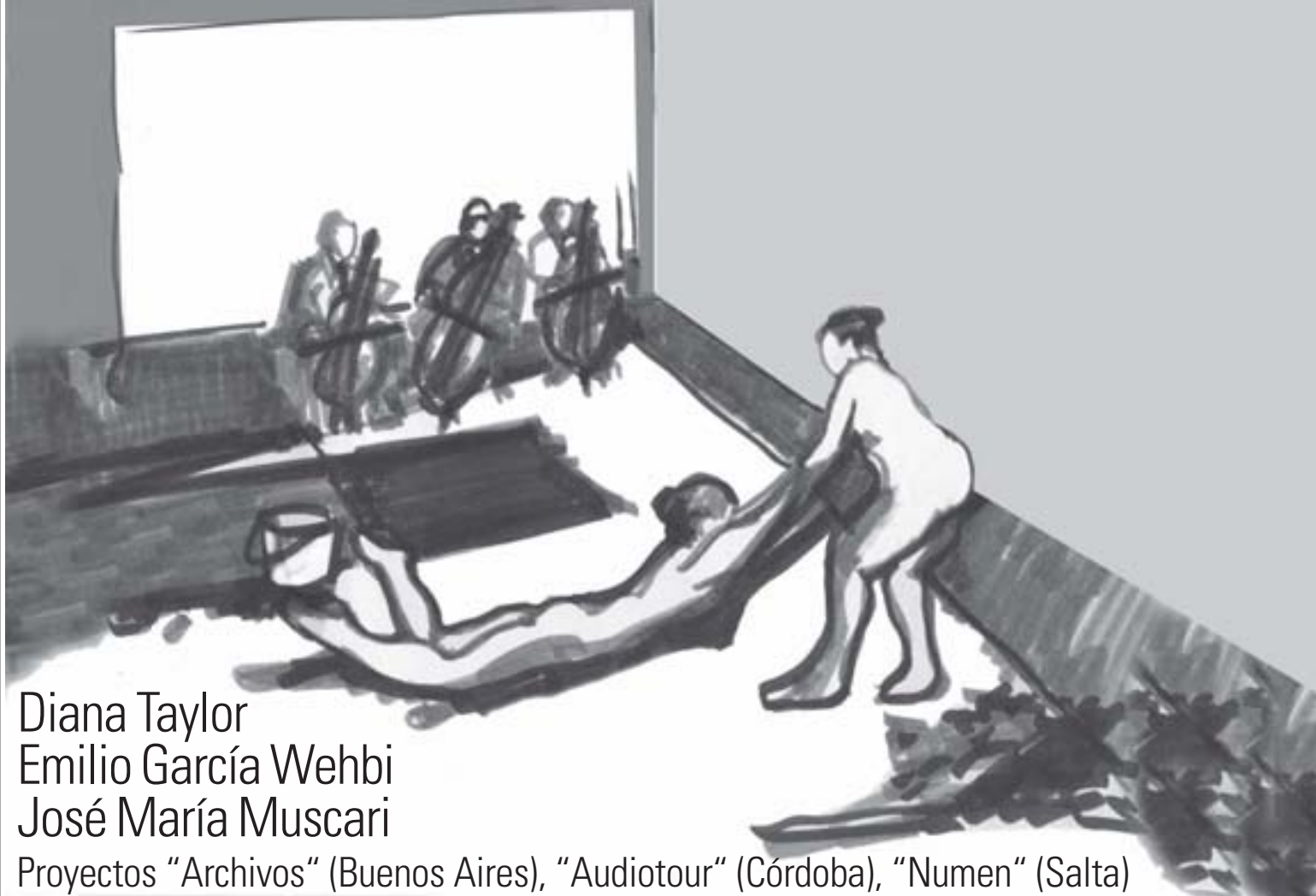
/ PICADERO



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

15

Teatro & performance



Diana Taylor
Emilio García Wehbi
José María Muscari

Proyectos "Archivos" (Buenos Aires), "Audiotour" (Córdoba), "Numen" (Salta)

DIRECTORES

Juan Comotti (Mendoza),
Gustavo Tarrío,
Enrique Federman (Buenos Aires)

AUTORES

Silvina Reinaudi,
Alejandro Tantanián,
Nueva dramaturgia cordobesa

HOMENAJE: Alicia Fernández Rego

LA RELACIÓN CON LOS ORGANISMOS CULTURALES OFICIALES DE LAS PROVINCIAS

Transcurridos varios años desde la creación del INT -cuya jurisdicción política y administrativa se encuentra en la esfera nacional-, se impone una reflexión alrededor de la relación que se estableció, desde ese surgimiento, con los organismos provinciales de cultura, incluida la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; relación fluida en algunos casos, problemática en otros.

Más allá del punto de vista particular de los distintos Representantes del Instituto y de los responsables de los organismos provinciales, resulta necesario que esta relación se consolide en base a acuerdos marcos y convenios particulares, para complementar las acciones en cada distrito.

El Instituto, si bien tiene una distribución presupuestaria regional, debe trabajar con una mirada nacional, que abarque todo el territorio, con equidad y distribución compensatoria de los recursos. Aún así, se aspira a convenir con cada provincia de acuerdo a necesidades y requerimientos particulares que atiendan la realidad de esa provincia, por supuesto sin perder de vista la mirada regional y nacional.

El INT no viene a reemplazar, de ningún modo, el accionar de los diferentes organismos culturales provinciales en lo que respecta al área teatral, cada uno con su lógica y correspondiente política. Lo ideal sería que la acción fuera complementaria, porque el único beneficiario es el teatro y como consecuencia, su público, la gente. Una muestra de madura colaboración, traducida en acuerdos y convenios, no puede resultar sino beneficiosa.

En definitiva, para el INT, la relación con estos organismos, es un tema de suma importancia, a resolverse en la mesa de diálogo, con criterios equilibrados, propendiendo a convenir y colaborar entre las distintas jurisdicciones para beneficiar al teatro argentino

En algunos casos no ha existido relación alguna entre el Representante del Instituto en la provincia y el encargado del área teatro, -donde los hay-, en otros caso esta relación es armoniosa y en algunos hay un excelente encuentro de opiniones que se refleja en la organización y el accionar del teatro independiente en la provincia. Se impone una rigurosa revisión, por parte del INT, de todos y cada uno de los casos y fundamentalmente, se impone un punto de vista institucional, que vaya más allá de la mirada particular de cada Representante. Es necesario que los convenios se instalen como una estrategia de desarrollo, que diseñe bases sólidas del accionar en co-gestión.

Desde el INT se propuso hace ya bastante tiempo la creación de los Consejos Provinciales de Teatro, a los fines de propiciar un espacio de diálogo entre las distintas partes que hacen a la actividad; en algunas provincias, el Consejo desarrolla una labor asesora y

resulta un aporte interesante en el diseño de la política teatral de la provincia; en otras provincias, este Consejo se ha creado hace muy poco y en otras, sencillamente no existe. En este Consejo -usualmente- está representado el propio organismo nacional, el organismo de cultura provincial y la o las asociaciones representativas del quehacer teatral independiente de la provincia. Es deseable que en ese Consejo se dialogue y se discutan las políticas más adecuadas para el teatro independiente de la región; sin ser necesaria y obligatoriamente vinculante, el Consejo de Dirección del INT debatirá sobre esas opiniones y -como ha sucedido frecuentemente- respaldará las que considere adecuadas y coherentes con su accionar.

Y más recientemente, -en la última Asamblea Federal citada por la Secretaría de Cultura de la Nación- el INT ha hecho propuestas concretas en el plano de la colaboración, haciendo llegar a cada jurisdicción provincial una serie de Programas, que debidamente estudiados y mejor analizados, podrán ser la base de un próximo plan conjunto con cada una de las provincias argentinas. Esperamos poder concretar esos convenios marco y desarrollar luego, particularmente, los subsiguientes acuerdos para que resulten en planes de desarrollo y perfeccionamiento como corresponde a todas y cada una de las regiones argentinas, por el bien de la actividad teatral.

Mediante estos convenios se tiende a concretar la realización conjunta de distintas actividades vinculadas al fomento teatral, a los fines de aunar estrategias y disponibilidad en el objetivo de desarrollar el teatro en todo el país: comprende el acuerdo marco para la realización de las fiestas provinciales, regionales y nacional del teatro; eventos de jerarquía internacional; el programa INT INVITA; y planes de desarrollo teatral, de formación de espectadores, escuela itinerante, de inclusión social y promoción y difusión de la actividad teatral.

La misma Ley 24800, como toda Ley, en su párrafo final, invita a las provincias a adherir a la misma, a los fines de una aplicabilidad razonable.

"Se invita a las provincias a adherir a las disposiciones de esta ley". Ley 24800, TITULO IV, CAPITULO II, Regulaciones, Artículo 33.

La Fiesta Nacional es un ejemplo, de que está compensación de fuerzas, este equilibrio, esta mutua colaboración funciona magníficamente cuando apunta a un solo objetivo, prestar un servicio cultural: el resultado, entonces, es una FIESTA.

Raúl Brambilla
Director Ejecutivo del
Instituto Nacional del Teatro

staff

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura
Dr. Pablo Wisznia

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

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

AÑO V - Nº 15
SEPTIEMBRE/OCTUBRE/
NOVIEMBRE/DICIEMBRE 2005

REVISTA PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Secretaría
Raquel Weksler

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes, Paula Laneri

Corrección
Elena del Yerro

Fotografías
Magdalena Viggiani, Peter Franke, Yamil Regules,
Festival Internacional de Buenos Aires,
Festival Mercosur de Córdoba.

Dibujos
Oscar Grillo Ortiz

Distribución
Teresa Calero

Colaboran en este número

Diego Altabas, Norma Arana, Carolina Barofio, Sebastián Busader, Alma Canobbio, Julio Cejas, Isabel Croce, Alejandro Cruz, Ana Durán, Nerina Dip, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Cecilia Hopkins, Federico Irazábal, Daniela Martín, Andrea Montero, Verónica Molas, Beatriz Molinari, Marcelo Padelín, Verónica Pagés, Miguel Passarini, Edith Scher, Beatriz Seibel, Patricia Slukich, Mauricio Tossi.

Redacción

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

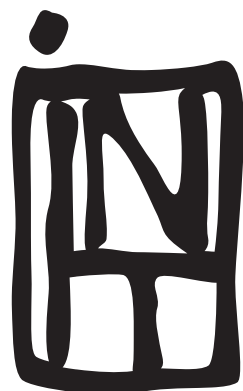
Correo electrónico

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

Impresión

Compañía Sudamericana de Impresión S.A
Tucumán 979 (1049) - Tel. (54) 11 4326-0068
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

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



**INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO**

CULTURANACION

Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION



Hacia una definición de "performance"

Desentrañar el significado de "performance" resulta bastante complejo. Picadero propone, a través de esta producción, descubrir el valor que cada artista impone en su trabajo creativo y muy personal. Se suma a ello este material de la destacada investigadora Diana Taylor, de la Universidad de Nueva York. Al final, un mundo de conceptos y experiencias aportará algo más de claridad al tema.

DIANA TAYLOR / desde Nueva York, Estados Unidos

Del 14 al 23 de junio de 2001, el Instituto Hemisférico de Performance y Política, de la Universidad de Nueva York, reunió a artistas, activistas y académicos de las Américas para su Segundo Encuentro Anual con el objetivo de compartir las distintas formas en que utilizamos performance en nuestro trabajo para intervenir en los escenarios políticos que nos (pre) ocupan. En el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, todos parecían comprender a qué aludía la palabra "política", pero el significado de "performance" era más difícil de consensuar. Para algunos artistas, "performance" (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere a performance o arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales. Otros artistas jugaron con el término. Jesusa Rodríguez, la artista de cabaret/performance más escandalosa e influyente de México, se refirió a los trescientos participantes del encuentro como "performensos" (idiotas), y muchos de sus espectadores estarían de acuerdo en que hay que estar loca para hacer lo que ella hace cuando confronta al Papa y al Estado mexicano. Tito Vasconcelos, uno de los primeros performers en asumirse públicamente como gay, perteneciente a la generación de comienzo de los ochenta en México, subió al escenario como Marta Sahagún, antigua amante, ahora esposa, del presidente mexicano, Vicente Fox. Vestido con traje blanco y zapatos haciendo juego, dio la bienvenida al público a la conferencia de "perfumance". Sonriendo, Vasconcelos como Sahagún admitió que no entendía de qué se trataba todo eso y reconoció que a nadie le importaba un comino nuestro trabajo, pero que a pesar de eso ella nos daba la bienvenida. "PerFOR-qué?" -pregunta la mujer confundida, en una historieta de Diana Raznovich. Las bromas y juegos de palabras

revelan, al mismo tiempo, la ansiedad por definir a qué refiere el término "performance" y la perspectiva que abre como un campo emergente para nuevas intervenciones artísticas y académicas.

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar *twice behaved-behavior* (comportamiento dos veces actuado). Performance, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance, incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc. que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de "evento". Para constituir las en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento. Una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este nivel, entonces, decir que algo es una performance equivale a una afirmación ontológica.

En otro plano, performance también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica incorporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma



Performance también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública.

de conocimiento. La distinción es/como (performance) subraya la comprensión de performance como un fenómeno simultáneamente *real* y *construido*, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes.

Los diversos usos de la palabra "performance" apuntan a las capas de referencialidad, complejas, aparentemente contradictorias, y por momentos mutuamente sostenidas. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa, *parfournir*, que significa "completar" o "llevar a cabo por completo".

Para Turner, así como para otros antropólogos que escribieron en los sesenta y setenta, las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, Turner propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. Para otros, "performance" significa exactamente lo opuesto: el ser construido de la performance señala su artificialidad, es "puesta en escena", antítesis de lo *real* y *verdadero*. Mientras en algunos casos el énfasis en el aspecto artificial de performance como "construido" revela un prejuicio antiteatral, en lecturas más complejas lo construido es reconocido como copartícipe de lo *real*. Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que estas performances no sean *reales* o *verdaderas*. Por el contrario, la idea de que la performance destila una verdad más *verdadera* que la vida misma llega desde Aristóteles a Shakespeare y Calderón de la Barca, desde Artaud y Grotowski hasta el presente.

La gente de negocios parece utilizar el término más que nadie, aunque generalmente para significar que una persona, o más a menudo una cosa, se comporta de acuerdo a su potencial. Los supervisores evalúan la eficiencia de los trabajadores en sus puestos, su performance, como se evalúan autos, computadoras y mercados, supuestamente con vistas a superar el desempeño de sus rivales. Los consultores políticos concluyen que performance como estilo más que como acción cumplida o logro generalmente determina el éxito político. La ciencia también ha comenzado su exploración en el comportamiento humano reiterado y la cultura expresiva a través de los *memes*. "Los *memes* son relatos, canciones, hábitos, habilidades, invenciones, y maneras de hacer cosas que copiamos de otras personas por imitación"; en suma, aquellos actos reiterativos que he venido denominando como performance, aunque performance no necesariamente se limita a comportamientos miméticos.

EL ROL DE PERFORMANCE

También en los estudios de performance las nociones acerca del rol y la función de performance varían ampliamente. Algunos especialistas aceptan su carácter efímero, arguyendo que desaparece porque ninguna forma de documentación o reproducción captura lo *en vivo*. Otros extienden su comprensión de performance al hacerla copartícipe de memoria e historia. Como tal, performance participa en la transmisión y preservación del conocimiento.

Teóricos provenientes de la filosofía y de la retórica (como J. L. Austin, Jacques Derrida y Judith Butler) desarrollaron términos como "performativo" y "performatividad". Un performativo, para Austin, refiere a situaciones en las que "la emisión del enunciado implica la realización de una acción". En algunos casos, la reiteración y diferenciación que anteriormente asocié con performance es clara: es dentro del marco convencional de un casamiento donde las palabras "Sí, acepto" conllevan peso legal. Otros académicos continuaron desarrollando la noción de performativo ofrecida por Austin de distintas maneras. Derrida, por ejemplo, va más lejos al subrayar la importancia de la citacionalidad y de la iterabilidad en el "evento de habla", planteando la cuestión de si "una afirmación performativa [podría] tener éxito si su formulación no repitiera un elemento *codificado* o *repetitivo*". Sin embargo, el marco en el que se basa el uso de *performativity* que hace Judith Butler -el proceso de socialización por el que género e identidad sexual (por ejemplo) son producidos a través de prácticas regulatorias y citacionales- es difícil de identificar porque el proceso de normalización lo ha invisibilizado. Mientras que en Austin, el performativo apunta al lenguaje que hace, en Butler va en dirección contraria, al subordinar subjetividad y acción cultural a la práctica discursiva normativa. En esta trayectoria el performativo deviene menos una cualidad (o adjetivo) de performance que del discurso. A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para reclamar el uso del performativo en el terreno no discursivo de performance, quiero sugerir que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de performance en español -"performativo" - para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance. ¿Cuál sería la importancia de ello? Porque es vital para señalar que los campos performativos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la forma discursiva que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. El hecho de que no dispongamos de una palabra para referir a ese espacio performativo es producto del mismo logocentrismo que lo niega.

De esta manera uno de los problemas para utilizar performance, y sus falsos análogos, performativo y performatividad, proviene del extraordinariamente amplio rango de comportamientos que cubre: desde la danza

hasta el comportamiento cultural convencional. Sin embargo, esta multiplicidad de usos deja al descubierto las profundas interconexiones de todos estos sistemas de inteligibilidad entre sí, y las fricciones productivas que se dan entre ellos. Así como las distintas aplicaciones del término en diversos ámbitos -académico, político, científico, de negocios- raramente se comprometen entre sí de manera directa, "performance" ha tenido también una historia de intraductibilidad. Irónicamente, el concepto en sí mismo ha sido sometido a los compartimentos disciplinarios y geográficos que pretende desafiar, y se le ha denegado la universalidad y transparencia que algunos claman que performance promete a sus objetos de análisis. Estos diversos puntos de intraductibilidad son, de manera clara, lo que hace del término y sus prácticas un campo teóricamente inclusivo y culturalmente revelador.

Aunque las performances no nos dan acceso a la comprensión de otras culturas, como Turner hubiera querido, ciertamente nos dicen mucho acerca de nuestro deseo de ser eficaces y de tener acceso a otras culturas, por no mencionar nada acerca de las implicancias políticas de nuestras interpretaciones.

EL MUNDO AMERICANO

En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente ni en español ni en portugués, "performance" ha sido comúnmente referida como arte de performance o arte de acción. Traducido simplemente pero sin embargo de manera ambigua como "el performance" o "la performance", travestismo que invita a los angloparlantes a pensar acerca del sexo/género de "performance", el término está empezando a ser usado más ampliamente para hablar de dramas sociales y prácticas in-corporadas. De manera bastante generalizada la gente se refiere actualmente a "lo performativo" como aquello que tiene que ver con performance en un sentido amplio. A pesar de las acusaciones de que "performance" es una palabra sajona, y de que no hay manera de hacerla sonar natural ni en español ni en portugués, académicos y artistas están comenzando a apreciar las cualidades multívocas y estratégicas del término. A pesar de que "performance" pueda parecer una palabra extranjera e intraducible, las estrategias performativas están profundamente enraizadas en las Américas desde sus orígenes. Sin embargo, el vocabulario que refiere a aquellos saberes corporales mantiene un vínculo firme con las artes visuales (arte de acción, arte efímero) y con las tradiciones teatrales. "Performance" incluye pero no puede reducirse a los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos: teatralidad, espectáculo, acción, representación.

Teatralidad y espectáculo, capturan lo construido, el sentido abarcativo, de performance. Las maneras en que la vida social y el comportamiento humano pueden ser

Los diversos usos de la palabra “performance” apuntan a las capas de referencialidad, complejas, aparentemente contradictorias, y por momentos mutuamente sostenidas. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa, *parfournir*, que significa “completar” o “llevar a cabo por completo”.

vistos como performance aparece en esos términos, aunque con una particular valencia. Teatralidad, desde mi punto de vista, implica un escenario, una puesta en escena paradigmática que cuenta con participantes supuestamente *en vivo*, estructurada alrededor de un guión esquemático, con un *fin* prestablecido (aunque adaptable). De manera opuesta a las narrativas, los escenarios (peripecias) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripecia algo vivo y atrayente. De modo diferente a “tropo”, que es una figura retórica, la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o una acción. Los argumentos teatrales están estructurados de manera predecible, respondiendo a una fórmula, que hace que se puedan repetir. La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su ser construida, pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que “performance” no necesariamente implica. Difiere de “espectáculo” en que la teatralidad subraya la mecánica del espectáculo. “Espectáculo” -coincido con Guy De Bord- no es una imagen sino una serie de relaciones sociales mediadas por imágenes. De esta manera, como ya lo afirmé en otro trabajo, “ata a los individuos a una economía de miradas y de mirar” que puede aparecer más *invisiblemente* normalizadora, esto es, menos *teatral*. Ambos términos, sin embargo, son sustantivos sin verbo, por eso no dan lugar a la noción de iniciativa o acción individual de la manera en que “performar” lo hace. Mucho se pierde, a mi entender, cuando resignamos el potencial para la intervención directa y activa al adoptar términos como “teatralidad” o “espectáculo” para reemplazar a “performance”.

Palabras tales como “acción” y “representación” dan lugar a la acción individual y a la intervención. “Acción” puede ser definida como acto, un *happening* vanguardista, un arte-acción, una concentración o una intervención política. “Acción” concita las dimensiones estéticas y políticas de actuar, en el sentido de intervenir. Pero es un término que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas, por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género y pertenencia étnica. “Acción” aparece como más directa e intencional, y de esa manera menos implicada social y políticamente que “perform”

que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión. Por ejemplo, podemos estar desplegando múltiples roles socialmente contruidos en el mismo momento, aun cuando estemos involucrados en una definida *acción* anti-militar. Representación, aún con su verbo “representar”, evoca nociones de mimesis, de un quiebre entre lo *real* y su *representación*, que “performance” y “performar” han complicado productivamente. A pesar de que estos términos han sido propuestos como alternativa al foráneo “performance”, ellos también derivan de lenguajes, historias culturales, e ideologías occidentales.

Entonces ¿por qué no usar un término de uno de los lenguajes no-europeos, como nahúatl, maya, quechua, aymara o alguno de los cientos de lenguajes indígenas que todavía se hablan en América? “Olin”, que significa movimiento, en nahúatl, aparece como un posible candidato. Olin es el motor que está detrás de todo lo que acontece en la vida, el movimiento repetido del sol, de las estrellas, de la tierra, y de los elementos. Olin, además, es el nombre de un mes en el calendario mexicana y, así, permite especificidades temporales e históricas. Y Olin también se manifiesta a sí mismo/a como una deidad que interviene en asuntos sociales. El término, simultáneamente, captura la amplia e integral naturaleza de “performance” como un proceso reiterativo y de traspaso, así como su potencial para la especificidad histórica y la intervención cultural individual. O ¿podría adoptarse “areito”, el término para canción-danza? Los areitos, descritos por los conquistadores en el Caribe en el siglo XVI, constituían un acto colectivo que incluía canto, danza, celebración, y veneración, que clamaba por una legitimación estética tanto como socio-política y religiosa. Este término es atractivo porque borra todas las nociones aristotélicas de “géneros”, públicos y límites. Refleja claramente la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la compartimentación ya sea por género (canción, danza), por participantes/actores, o por efecto esperado (religioso, socio-político, estético) que fundamenta el pensamiento cultural occidental. Llama a cuestionar nuestras taxonomías, señalando nuevas posibilidades interpretativas.

Así que, ¿por qué no? En este caso, considero que, reemplazar una palabra, con una reconocible aunque problemática historia, como “performance”, por otra, desarrollada en un contexto diferente y señalar una visión del mundo profundamente distinta, sería un acto de pensamiento esperanzado, una aspiración a olvidar nuestra historia, compartida, de relaciones de poder y de dominación cultural, que no desaparecerían aun cuando cambiáramos nuestro lenguaje. “Performance”, como un término teórico más que como un objeto o una práctica, es algo nuevo en el campo. Mientras que en Estados Unidos surgió en un momento de giros disciplinarios con el fin de abarcar objetos de análisis que previamente excedían los límites académicos (por ej. “la estética de la vida cotidiana”), no está, como “teatro”, cargado de siglos de evangelización colonial o actividades de normalización. Encuentro la mera imposibilidad de definición y la complejidad del término como reaseguradoras. “Performance” acarrea la posibilidad de un desafío, incluso de auto-desafío, en sí mismo. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. Además, el problema de intraductibilidad, según lo veo yo, es en realidad positivo, un bloqueo necesario que nos recuerda que *nosotros*—ya sea desde nuestras diferentes disciplinas, o desde nuestros idiomas, o ubicaciones geográficas en América— no nos comprendemos de manera simple o sin problemas. Mi propuesta es que actuemos desde esa premisa -que no nos comprendemos mutuamente- y reconozcamos que cada esfuerzo en esa dirección necesita dirigirse en contra de nociones de acceso fácil, de descifrabilidad, y traductibilidad. Este obstáculo desafía no sólo a los hablantes de español o portugués que se enfrentan a una palabra extranjera, sino a los angloparlantes que creían que comprendían lo que significaba “performance”.

Traducción: Marcela Fuentes



Los rostros de la máscara

Entre los proyectos performáticos que se han visto en las últimas

temporadas en Buenos Aires, se destacan una serie de

investigaciones promovidas por la directora Viviana Tellas.

En este informe se detalla el valor de dichos materiales escénicos.



Imagen con la que se difundió "Mi mamá y mi tía"

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

Dos mujeres juegan a la lotería. Tres filósofos practican arquería mientras discuten complejas cuestiones filosóficas. Dos hombres miran una película y la analizan. Mientras, unas treinta personas se van sentando frente a ellos dispuestos a someterse a una experiencia al menos exótica. Todo transcurrirá de una manera tranquila, sin grandes exabruptos, sin conflictos sobrevalorados aunque de abortos se trate. Aunque el cáncer sea el tema y un pedido especial te involucre y vuelva cómplice. Nada. Absolutamente nada de lo que allí ocurre tendrá la carga de dramatismo necesaria para hacer de esas vidas una obra de teatro. ¿Por qué entonces se vuelven tan atractivas para los *voyeuristas* que las observan en una mezcla casi perfecta de ingenuidad y sadismo? Tal vez la sinceridad con la que se muestran las siete personas en cuestión (la mamá y la tía, los tres filósofos que recortan su rostro con bigotes de diverso tipo, Edgardo Cozarinsky y su médico) sea el punto de interés, o tal vez —me inclino más por esto— la rebelión formal con la que Vivi Tellas, la anfitriona, reflexiona sobre el arte y sus límites.

ANTECEDENTES

Hay quienes sostienen que el teatro se une a la performance a fines del siglo XIX cuando Alfred Jarry estrena su **Ubú rey** rompiendo con las convenciones aristotélicas. Pero tal vez sea más interesante retrotraernos no más allá de las experiencias de las vanguardias históricas como el futurismo, el surrealismo o el dadaísmo en la primera mitad del siglo XX. Aunque también podríamos venir más acá en el tiempo y centrarnos en la década del 60 y la profundización sobre el arte conceptual o "*no-objetual*" según la terminología de Juan Acha. Pensar desde nuestro país en las experiencias del Instituto Di Tella es entender cómo las artes comienzan a interactuar y se vuelven interdisciplinarias y complejas en el sentido de que el diálogo puede apuntar a muy diversas cuestiones, aunque por lo general lo único que importa es la idea y la provocación que se pueda llegar a ejercer sobre el espectador.

Éstas son algunas escenas en las cuales el teatro pudo fusionarse con la performance. Pero si nos permitimos acercarnos más en la historia podríamos entender cómo las experiencias del Parakultural, del Centro Cultural Ricardo Rojas, de Cemento tuvieron que ver también con estas cuestiones. Si bien es muy difícil definir qué entendemos por performance aquí estableceremos como convención que

se trata de un producto que enfatiza en la experiencia compartida entre artistas y espectadores, y en la que para ello se trabaja con una dimensión de "espacio/tiempo-real" que nunca debe ser pérdida de vista, en el sentido de que aquí se renuncia a la idea de "repetición" para instalar algo de lo irreplicable, de lo único, del aquí y ahora sometido a cierta dimensión azarosa.

Si venimos aún más acá en la historia nos vamos a encontrar con que, desde fines de los años 90, el teatro argentino comenzó a profundizar esta dimensión a partir de las más diversas estéticas. Nombres como los de José María Muscari y Emilio García Wehbi podrían parecer profundamente incomparables y que se repelerían estéticamente al ser mencionados en un mismo párrafo. Y sin embargo no es así. Ambos, con su universo diferencial, abordan la relación que puede establecer el teatro con la performance.

Mujeres de carne podrida o **Catch** podrían parecer incomparables con **Moby Dick** o **La balsa de la medusa**, pero sin embargo tienen puntos en común.

Pero tal vez quien viene desde hace ya muchos años trabajando con estas cuestiones sea Vivi Tellas, artista plástica, directora, actriz, gestora cultural y directora artística. Tal vez algunos de sus proyectos hayan disparado que otros artistas se dedicaran a la performance, como ocurrió con su **Proyecto Museos** en el Centro Cultural Ricardo Rojas donde, por dar tan sólo un ejemplo, Federico León puso en escena, en 1998, a un no-actor, ex combatiente de Malvinas, en el **Museo Miguel Ángel Boezio**. Viniendo todavía mucho más acá en la historia deberíamos mencionar los dos proyectos en los que se encuentra trabajando hoy: el **Biodrama** y el **Proyecto Archivos**.

ARCHIVO TELLAS

Participó activamente de todo el movimiento *under* de los 80. Estuvo en escena junto al hoy mítico Batato Barea. Realizó lo que denominó como "teatro malo". Pero tal vez uno de los antecedentes más importantes en la trayectoria de Tellas sea **El precio de un brazo derecho**. En este espectáculo reflexionaba sobre las leyes laborales y la relación con el trabajo. Pero había ya algo de performático: la escenografía. La producción contaba con un albañil que en vivo iba poniendo el piso de la escena. Luego, con ese material aún fresco salían a la calle del teatro y arreglaban los pozos de la vereda.

Con todo esto podemos afirmar que no es gratuito que Vivi Tellas hoy se encargue de convocar a directores para que trabajen sobre una historia real de alguien que aún esté vivo, y que muchas veces esa persona esté sobre el escenario, o que convoque a no-actores a contar parte de sus historias de vida, incluyendo la paradigmática **Mi mamá y mi tía**, en la que el sujeto de la historia es la propia Tellas y su familia.

Cuando ella se refiere a estas propuestas lo hace con la palabra "casos". Y estos casos: su familia, los filósofos y Cozarinsky pueden ser vistos individualmente pero también de forma colectiva. No son experiencias aisladas, entre las tres se constituye un relato único que excede a los performers y que tiene que ver con las reflexiones de Tellas sobre el teatro en sí, sobre dónde está alojado y sobre cuáles son sus particularidades.

Mi mamá y mi tía, **Tres filósofos con bigotes** y **Cozarinsky y su médico** empiezan de la misma manera: no empezando. Es lógico, el espectador llega a compartir una situación cotidiana con ellos. Si bien entró a un teatro o a un estudio lo cotidiano está presente desde la forma en la que se conecta con ellos. Por ejemplo, cuando todo esto empezó, uno debía enviar un *e-mail* o dejar un mensaje en un número telefónico y esperar a ser invitado. No se iba porque sí, se tenía que ser invitado, como cuando uno va a una casa. Y esa situación cotidiana que se vuelve ajena por el solo hecho de que están ahora presentes las miradas tampoco tiene fin. Los espectáculos no terminan. Una picada, de diferentes tipos y diversos ingredientes, marca el momento en el cual la experiencia comienza a declinar, pero simplemente esto, declina. Luego el asistente se va a su casa y los performers a las suyas y seguirán viviendo, y seguirán produciendo material que tal vez luego afecte al producto. Tal es el caso evidente en **Cozarinsky y su médico**. Allí el cineasta se dedica a hacer un rastrillaje sobre los muertos de su primera película: **Puntos suspensivos**. Y entre los que murieron hace mucho también se menciona a los recientes. El espectador que fue hace más de un mes no encontrará en esa lista a Roberto Villanueva, el que vaya ahora lamentablemente lo encontrará en ese lugar. La vida avanza y cambia, y con ella el espectáculo, y lo es precisamente porque el tiempo de los tres casos es del orden del "ahora", del instante siempre móvil e inasible.

Si el teatro occidental se ha dedicado durante casi todo un siglo a establecer una técnica capaz de fijar con rigor el



Escena de "Tres filósofos con bigotes"

mecanismo de la repetición, Tellas juega con esta imposibilidad. Así, **Mi mamá y mi tía** se vio interrumpida cuando una de ellas, la tía, falleció. Y como es lógico no hay reemplazo posible. No lo hay para la familia. No lo hay para el teatro. Dijo Tellas en una entrevista en *Página 12*: "Mi mamá y mi tía, por ejemplo, cumplen, aun no siendo actrices, un requisito teatral. Repiten las mismas historias que yo les escuché desde niña. Para mí la repetición es un elemento técnico teatral. Me interesa, por ejemplo, cómo cuentan el momento en que empezaron a hacer tortas. Ése es un *clásico* en mi familia. Me pregunto si la familia es el primer teatro con el que uno se encuentra, y entonces empiezo a hacerles preguntas sobre los grandes temas teatrales: la traición, la muerte, la mentira... Me impresiona la teatralidad de las respuestas y la variedad de temas: cuentan sobre las amantes de mi abuelo o la incitación de mi abuela a que disimularan haciéndose pasar por cristianas cuando no lo eran. Mi abuela las mandaba a la iglesia y ellas simulaban. Esa mentira es teatral".

El trabajo con no-actores en Tellas tiene un antecedente no tan lejano. En la provincia de Córdoba estuvo en el 2001 un director alemán, Stefan Kaegi, quien produjo **Torero portero** para el Festival del Mercosur. Allí Kaegi ofreció una performance teatral en la cual los actores eran un grupo de porteros de diversos edificios de la ciudad de Córdoba. Ellos contaban sus experiencias cotidianas mientras el nivel de espectáculo se iba complejizando en extremo. Los porteros se desempeñaban en la calle, con cierta discreción más allá de los micrófonos. Una mirada distraída podía no verlos. Pero era imposible no ver a los espectadores. Éstos, alojados en un local, frente a la vidriera y muy iluminados, eran vistos por los transeúntes y conductores. ¿Quiénes eran los espectadores? ¿Quiénes eran los actores? ¿Eran los espectadores de **Torero portero** simplemente espectadores o también eran actores al recibir las miradas casuales de los cordobeses? Esta experiencia luego se reproduce con la participación del mismo director en el ciclo **Biodrama** con el espectáculo **Zoostituto**, y finalmente se radicaliza con el **Proyecto Archivos**.

Hay en todas estas propuestas una serie de cuestionamientos que tienden inevitablemente a morderse la cola, y los dientes serán los del espectador, el que se verá arrancado de la cómoda butaca para ser interpelado directamente en cuanto a sus parámetros para catalogar qué es vida y qué es actuación, qué es real y qué es representación. Al

partir de la pregunta acerca de si el teatro puede ser documental inevitablemente se llega a la pregunta: ¿qué hay de teatral en la vida? La vida, en la obra de Tellas (entendida como totalidad) es puesta en jaque y con ella la idea de verdad. Una hipótesis de lectura posible sería sostener que nuestra cultura nos entrena para actuar en sociedad, no vivir. Nos entrena para representar la vida, no vivirla. Si la película *Being Julia* (Conociendo a Julia) depositaba estas reflexiones en el universo de una famosa actriz londinense, Tellas acentúa en lo más cotidiano, en lo más mínimo y cercano, y de esta forma lo vuelve extraño, ominoso. Como sostuvo Daniel Link al referirse a **Mi mamá y mi tía**: "¿Para qué más *teatro* que el de la vida misma? Poniendo en crisis la teatralidad, nos obliga a cuestionarnos la *verdad* de lo que escuchamos". Y de esta forma nos enfrentamos a la paradoja: ¿el ser se oculta en la actuación o más bien se despliega en ella, gracias a ella y sólo por ella?



Escena de "Cozarinsky y su médico"

“Lo que más le duele al actor es sentirse función y no personaje”

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

*El estreno de la performance **El matadero**, la polémica obra **La balsa de la medusa** y el próximo desembarco de la intervención urbana **Filoctetes** en Japón, son sólo algunos de los proyectos que tienen al periférico director y autor en constante fricción con el universo artístico y teatral. Experto en psicopatear espectadores, borrar los límites de los géneros escénicos y transitar los bordes de lo anormal, García Wehbi presenta su nuevo trabajo. ¿Teatro o performance?*

DIEGO ALTABÁS / desde Buenos Aires

-¿En qué consiste tu nueva performance, *El matadero*?

-Los chicos que hicieron **Open house** con Daniel Veronese, querían seguir como grupo y me propusieron que trabajara con ellos. Me pareció interesante volver a trabajar con gente joven y generar un nuevo proyecto. Mi idea era armar un espectáculo de ruptura con la estética del grupo en su proyecto anterior y con el público. Realizar una experiencia más performática, no tan teatral, con una comunicación particular con el público. Fuera del nombre, no hay demasiadas referencias a un matadero en sí mismo, salvo algunos elementos. Se trabaja, básicamente, con la mayoría de los artistas que han sido considerados locos o que han pasado parte de su vida con tratamientos psiquiátricos. El concepto de lo anormal no hace referencia a estúpidos, bobos o locos, sino a todos aquellos que la sociedad considera fuera de la norma. A partir de eso el producto intenta también estar fuera de la norma, por eso la performance estará dentro de un contexto teatral. Todo lo que atraviesa es preguntarse qué es lo que está dentro de la norma y qué lo que está fuera.

-¿Cómo fue evolucionando el proyecto durante el armado?

-Lo que evolucionó fue el concepto hasta que tomó una forma más o menos definitiva, si se puede llamar definitiva a una performance. Esta forma es más caótica que la original. En este sentido se acerca más al concepto de performance que al de obra de teatro, si bien tiene elementos del teatro. Elegí que fuese una performance por la

metodología de trabajo, por el tiempo en el que trabajamos con el material, por la imposibilidad de que tuviese un formato definido y por la cantidad de gente involucrada en relación a los tiempos y horarios de ensayos posibles. Casi todo lo que va a suceder en el espectáculo carece de ensayo, salvo la estructura general que recién ayer fue la primera vez que se las pasé a los actores (a un mes del estreno). Decidí acercarlo más al formato de las artes visuales, básicamente porque me gustaba la idea de trabajar con algo que no puedo medir: no sé cuánto va a durar, si tres, seis o siete horas. Va a haber situaciones que se irán improvisando en el momento, como textos que voy a ir agregando y pautando en relación a lo que suceda in situ.

-¿Vas a estar dirigiendo en tiempo real?

-Voy a estar actuando y dirigiendo todo el tiempo. No quiero que se me vea como un organizador o maestro de ceremonias, sino que voy a estar siendo parte del proceso. Con una función discretamente direccional. El público no va a tener un espacio fijo y los actores se van a mover entre los espectadores. Estas características le dan el mismo nivel de riesgo que asume el público cuando va a verlo. Se producen situaciones más democráticas. El que hace la obra no sabe si el material es bueno, malo, interesante, cuánto dura, si es aburrido o potente; tanto como el que lo viene a ver, que tampoco tiene esa información. Por lo general, cuando hacemos teatro en forma convencional, tenemos un par de elementos de información y pautas mayores a las que tiene el público, y con esas pautas se establecen los vínculos de poder entre obra y espectador.

En este caso, por supuesto, nosotros somos los que vamos a dar el material, tenemos un vínculo superior, pero está un tanto más democratizado, porque tampoco sabemos mucho del material. No sabemos cómo va a funcionar, si el público se va a ir o se va a quedar.

-¿Qué protagonismo va a tener el espacio?

-El espacio estará absolutamente modificado, todo recubierto por plástico. En principio, la gente sacará su entrada y saldrá a la calle. El espectáculo empezará afuera. Vendrá un auto con música, los actores llegarán desde las esquinas y habrá una situación de presentación. El público entrará a lo que es la sala del Callejón, que estará modificada escenográficamente de tal modo que no quede como un espacio teatral convencional. Se usarán los cuatro frentes con el público en el medio y habrá algunas sillas desparramadas. Igualmente tendrán que moverse porque hay situaciones que suceden entre el público. Lo que en principio era una contingencia, porque la idea era que el espacio fuera un espacio no convencional cien por ciento. Y a partir de la imposibilidad que produce Cromagnon, de encontrar espacios reales alternativos que no estén protegidos por algún contexto de seguridad, tuvimos que hacer el movimiento en contra y llegar a un teatro. El teatro que elegimos permitía trabajar sobre el espacio y modificarlo de la forma que yo necesitaba.

-¿El grupo con el que estás trabajando tiene experiencia en performance?

-No. A mí me resulta interesante porque, por lo general, cuando se egresa de las escuelas de teatro y se hace una



FOTOGRAFÍA CARLOS FURMAN



carrera de actor, lamentablemente la formación que se tiene está direccionada a un tipo de actuación o de entender el teatro y de establecer límites, y los límites en el arte son una de las cosas más peligrosas que existen. Pero éste es un problema endémico que tenemos en la educación artística argentina. Al principio se genera un poco de resistencia en relación a eso, pero una resistencia que no es cerrada o definitiva, sino que a partir de acercar mucho material y muchos elementos de lectura y conceptos, se van abriendo y haciendo más permeables. Entonces se va entendiendo que las características de un evento teatral no están determinadas, pura y exclusivamente, por una obra de teatro con personajes que entran y dicen, con un público ubicado en un determinado lugar, un tiempo de duración y un concepto de actor como personaje. Una de las cosas que más le duele al actor es sentirse función y no personaje. Y a mí una de las cosas que más me interesan del actor es el concepto de función. El actor es una función dentro del espectáculo, y esto no es peyorativo ni desvalorizante. El director también es una función. Ataca un poco al ego del actor, que tiene que ver con esta formación que decimos.

-¿Esta es una realidad o una situación del actor argentino?

-No lo sé, no te puedo hablar de demasiadas experiencias de formación actoral. Es muy argentina la formación ególatra del actor. Creo también que la profesión en el mundo tiene estas características, cierta vanidad y cierto ego, que hasta un punto es bueno y sano, ya que permite construir con mucha fuerza determinados tipos de interpretación; pero cuando sobrepasa esto se vuelve en contra. De todos modos hay muchísimos actores que aceptan esta mecánica de entenderse como función.

EL MUNDO PERFORMÁTICO

-¿Sigue vigente el concepto de performance?

-La Argentina, lamentablemente, está muy atrás con respecto a otros países de Latinoamérica. México, por ejemplo, tiene una tradición de performance fascinante; Brasil, Perú y Chile también la tienen, no así la Argentina. México es un país eminentemente visual, entonces es lógico que las artes visuales sean buenísimas, pero el teatro es pésimo. Hay una rivalidad muy grande entre performers y teatreros en México, y lo sé porque vengo de hacer dos intervenciones allí.

-¿Esa rivalidad tiene que ver con un descrédito de uno con el otro?

-Sí, hay una descalificación de uno con el otro. Por lo general los teatreros desprecian a los performers y, por lo que veo en México, es mucho más interesante lo que hacen los performers que los teatreros. Lo que pasa en la Argen-

tina no lo sé. Me interesa llevar al terreno del teatro elementos que son de otros campos para generar colisión. En este sentido algunas de las cosas que he hecho en el terreno de la performance o las intervenciones para mí son teatro y, por supuesto, los que te descalifican dicen que eso no es teatro. Esta tendencia me resulta interesante porque genera fricción, tensión y la posibilidad de abrir campos.

- ¿Cuál es el límite que separa la performance del teatro y viceversa?

- Es difícil determinar cuál es el límite. No sé qué es una performance y qué una obra de teatro. Quizás la performance se diferencia de la obra de teatro ya que la última se sabe como empieza y como termina, en cambio la performance sólo sabe como empieza y no cómo termina. Pero también estaría cerrando si digo que todas las obras de teatro tienen que saber como terminan, quizás no. Otra de las diferencias puede ser que la performance, por lo general, tiene una formalidad menos dura, porque en el teatro se ensaya y ensaya hasta que está bien. En cambio en la performance lo que se hace es trazar los lineamientos y trabajar con lo que sucede en tiempo real. Pero si estuviese diciendo esto como categoría le estaría quitando al teatro la posibilidad de decir que en él no se puede trabajar en forma no ensayada. Le estaría quitando posibilidades al teatro, justamente lo que me interesa decir es que la performance es una experiencia teatral y no es antagónica. Probablemente el que venga del campo de las artes visuales a ver la performance dirá que no es una performance y el que venga del campo del teatro dirá que no es una obra de teatro, y esto es lo que me importa.

EL ESPECTÁCULO ACTUAL

-¿Cuál será la relación con el espectador en *El matadero*?

-La idea es que el artista genere una pregunta o una incomodidad con la obra. Pero esta incomodidad no es hacia el público, sino del artista con esa obra. El público viene y puede comulgar con esa pregunta y llevarse transformada en otra pregunta porque no hay una línea directa, no estamos escribiendo un ensayo ni hay un mensaje como en el mal teatro, sino que se genera un hecho estético que no se decodifica por igual. La recepción del objeto estético es individual y no grupal, por eso no me interesa el concepto de público, para mí no existe, aquí no está considerado como totalidad, pero sí como individuo. En principio no hay ninguna intención de molestar al espectador. Hay algunos elementos que pueden ser considerados fuertes en términos visuales, como la extracción de sangre en vivo, algunas cosas que pueden herir la sensibilidad del espectador, pero no está pensado hacia

eso. La idea de la extracción de sangre no busca el efecto sino trabajar sobre el concepto de sangre de humanos que se mezclan, como uno de los grandes tabúes de finales del siglo XX. Quien tiene su sangre infectada está fuera de la normalidad. El funcionamiento es provocador, pero provocador no del efecto sino de un concepto.

-¿Cómo será la dinámica de las funciones?

-Se realizarán cada dos meses, siendo la segunda en marzo. La gente podrá entrar y salir como si fuera una discoteca y se va a sellar al espectador con un sello de vaca. Lo ideal hubiese sido trabajar para cincuenta personas, pero se empezará con setenta que, seguramente, con el paso de las horas irán decantando.

-¿Qué es lo que más te molesta de los artistas contemporáneos?

-Tendría que preguntarme qué es lo que más me molesta de mí mismo. Me molestan dos cosas. De los artistas banales su banalidad, su intención de *showmans* más que de artistas, y de aceptar con tanta simpleza, elegancia y alegría estar integrados y no ser apocalípticos. Y de los artistas que no lo están, el disimular la postura ésa: ser más hipócritas que los que asumen con alegría ser parte de lo que en realidad no pueden ser y esto es lo que nos pasa a nosotros. Esa frase que aparece en el programa de *La balsa de la medusa*: "Si hablas mueres. Si callas también mueres". Entonces muramos hablando, por lo menos vamos a tirar la bronca, es lo que les decía a los actores: ustedes están cagados, pero tiren la bronca desde el principio. Por lo menos demos batalla.



Christina Ruf y Ariel Dávila

Un paseo con suspenso y fantasía histórica

VERÓNICA MOLAS / desde Córdoba

La aventura resulta interesante desde el vamos: en vez de ingresar a una sala, se invita al espectador a caminar por la ciudad llevando un discman con una grabación que le indicará por dónde ir. Pero esto es sólo el comienzo. Al llegar a la sede de la biblioteca Córdoba, una sala pública ubicada en el casco céntrico de La Docta donde está el punto de partida, el público recibe algunas pocas instrucciones. Deberá partir solo, dejar su documento y volver en poco más de una hora. Intriga primero, luego acción. El aquí denominado espectador se entrega a lo desconocido, sólo que esta vez de su participación dependerá *la obra*.

Una obra trasciende su propio yo cuando su misterio escapa a lo anecdótico y los límites de lo que ha tocado no pueden demarcarse. Eso es lo que sucede con **Operación 7.02**, el audiotour que Ariel Dávila y Christina Ruf recrearon a partir de la historia de Córdoba, sobre un concepto del grupo alemán Hygiene Heute. Obra abierta. Al descubrimiento, a lo nuevo dentro de lo conocido.

Estrenada en la última edición del Festival Internacional de Teatro del Mercosur que se realizó en Córdoba, esta coproducción argentino-alemana subvierte los roles dentro del género teatral y pone al espectador como sujeto que debe hacerse cargo de lo que escucha, en una posición claramente activa y beneficiosa para sí mismo. La ciudad es el escenario y el espectador/actor paseante se une a un personaje oculto que surge del audio: el ingeniero Guedick, que se dirige, en una cinta grabada, a un desaparecido doctor Argüello, nombre tan lejano pero tan cercano, hablándole al oído.

A la dupla Dávila-Ruf (que corrió con idea, guión y dirección) le interesaba la idea de tomar la ciudad como escenario en el sentido de mirarla desde otra perspectiva, saliéndose del corsé de lo cotidiano. Y descubrir momentos de "ficción en lugares que transitamos cotidianamente, (y así) poner en juego la relación entre realidad y fantasía". De allí surgió, cuentan, después de una ardua investigación, "mezclar hechos y personajes históricos con la ficción". El fin: "abrir la percepción al potencial teatral de un simple transeúnte".

Para tal empresa el formato audiotour les calzaba bien, porque éste pone al público "en un lugar distinto: deja de ser espectador pasivo tomando un rol en la obra; tiene que hacer un recorrido envuelto en una historia y entregarse a la ficción", explican.

En **Operación 7.02** las voces y el sonido ponen cuerpo a la obra: Guillermo Ceballos creó la música sobre esta idea y también el diseño sonoro. El actor Hernán Sevilla le puso voz al ingeniero Guedick, y Gabriela Aguirre a la guía que conduce al público en la introducción y al final.

La propuesta no busca la seducción fácil, la gran visibilidad, llamar la atención de la gente en la calle, aunque ése sea su lugar, ni está basada en trucos efectistas. Se sostiene en el cuerpo del espectador (al caminar y portar el discman durante toda la obra), gracias a su individualidad y sobre sus pasos. **Operación 7.02** es una experiencia real para el público y deja en él un efecto residual.

Con **Operación 7.02** la ciudad que caminamos todos los días se transforma, repentinamente, en un laberinto desconocido, porque la realidad que imprime el audio sobre el recorrido ha cambiado todo, aunque en la ciudad, realmente, nada ha cambiado de lugar. El espectador es lanzado a la calle a trazar solo su escenario, a vivir una historia extraña. El factor sorpresa está aquí del lado del público: todos los pasos que éste dará están previstos, pero en cada tramo su reacción, inédita, será necesaria para que la obra continúe.

EL VACÍO BAJO TUS PIES

Con **Operación 7.02** y antes en **El ósculo del crepúsculo II**, los directores han estado obsesionados con la idea de que un gran hueco subyace en la ciudad. En el audiotour eligieron atrapar al espectador con un tema fascinante, alertándolo sobre la existencia de este enorme vacío que estaría socavando las propias raíces de la ciudad. Con el ritmo de un policial, el director propone una teoría que puede tener varias lecturas, y el relato andante tira varias pistas.

Aunque se trate de seguir los pasos indicados por una geografía harta recorrida, el espectador siente que ha ingresado a otro nivel de la realidad e incluso ruega no tropezarse con algún conocido que interrumpa ese viaje interior que nadie allí afuera, en el tumulto callejero, imagina que está realizando.

El hueco, una laguna que ya no existe, una pirámide, antenas que vigilan, la extraña figura del pájaro con cabeza de hombre en el lugar donde se guardan los restos de Dalmacio Vélez Sársfield en el Palacio de Justicia... Los datos comienzan a tejer una trama paranoica. A medida que el relato avanza en aportar pistas, pruebas, señales, interpretaciones, todo empieza a cerrar en el mundo exterior, fuera de la historia. La ficción de pronto encuentra que la realidad le da la razón.

Ese hueco sobre el cual estaría asentada toda una ciudad, del que, se dice, sólo la separan pocos centímetros, podría encontrar un significado más allá de la preocupación urbanística. ¿Qué representa un hueco? Vacío, ausencia de significado, falta de raíces. Cualquier parecido a la realidad (cultural, social, política, económica) es pura

coincidencia. Por otra parte, la hipótesis de los directores y su desarrollo en las imágenes que van sugiriendo, parece salida de las ciudades invisibles (imposibles, imaginarias) de Ítalo Calvino.

Ariel Dávila y Christina Ruf investigaron mitologías urbanas. "Por ejemplo, se dice que hay una red de túneles debajo de la ciudad de Córdoba, tema que ya habíamos abordado en la obra **El ósculo del crepúsculo II**, también es sabido que Córdoba está en un pozo, es decir que está más baja que los terrenos que la rodean. Entonces se nos ocurrió pensar que debajo de la ciudad hay un gran hueco y que Córdoba en realidad se está hundiendo", relatan.

Luego diseñaron el recorrido tratando de encontrar detalles que no estuvieran a simple vista. Éste, uno de los aspectos más entretenidos de la obra, en muchas ocasiones permite redescubrir la ciudad, una intención que se refuerza sobre todo cuando se transitan "lugares poco habituales de espacios ya conocidos". La dupla buscó que en lo posible los lugares, tanto espacios interiores como exteriores, fueran diversos: "Algunos son lugares históricos, edificios públicos, plazas, así como también lugares menos convencionales como un estacionamiento, un museo, etcétera", explican.

La estructura del guión se realizó en base a esta investigación y al recorrido. Después, tomaron un personaje de ficción que descubrió algo importante, en este caso el hueco debajo de la ciudad, y es este personaje quien deja la grabación. De esta manera, "los lugares y detalles elegidos son las pruebas de este descubrimiento", precisan.

La subjetividad o el haber vivido o no en la ciudad se tornan elementos determinantes para la experiencia de cada persona en la obra, sobre todo para ubicar algunos datos en el rubro de la realidad o la fantasía y de allí seguir la caminata con una idea o con otra. "¿Hubo una laguna donde hoy está el Paseo Sobremonte?", se preguntan muchos cordobeses buscando respuesta.

"En Operación 7.02 el recorrido pasa por algunos bustos, tumbas de personajes históricos que nos obligaron a investigarlos y descubrir nuevas incógnitas sobre ellos, y es en esas incógnitas donde se abren grietas en las que puede ingresar la ficción", agregan los directores. Lo mismo les sucedió con los espacios urbanos, que están llenos de signos que muchas veces se pasan por alto. La ciudad está plagada de simbologías y escrituras encriptadas, como placas y pedestales escritos en latín. "Todo esto enriquece nuestra ficción, también hay espacios que por su sola iluminación inquietan al transeúnte. Con toda esta variedad de signos tratamos de narrar una historia, en este caso, de suspenso y fantasía histórica", sostienen.

LA CÁMARA SUBJETIVA



El audiotour grabado en los espacios que luego recorrerá el espectador.

Otra de las imágenes que Dávila y Ruf quisieron mostrar fue la de la ciudad a la mañana, en pleno funcionamiento, y así transformar a los transeúntes en posibles personajes involuntarios de su obra.

Explican esta estrategia como si fuese la de una "cámara subjetiva": "En el cine muchas veces se utiliza la cámara que toma el rol del protagonista y uno ve lo que el personaje mira. Justamente se utiliza mucho este recurso en películas de suspenso, cuando el protagonista entra en un lugar tenebroso y no se sabe lo que le va a suceder. Se podría decir que el audiotour es una gran "cámara subjetiva", solamente que el espectador no lo ve por una pantalla sino que está en el lugar real con auriculares escuchando una voz que le indica "baje tal escalera" y que se sumerja a conseguir las pistas de un caso policial fantástico, escuchando música incidental que predispone a lo desconocido".

UNA CÁPSULA DE FICCIÓN SONORA

En ese sentido, cuentan, que el trabajo con la banda sonora los fascinó en esta producción: "Ya en el proceso de la escritura e incluso antes, en la fase de la investigación, pensamos mucho en los efectos y climas sonoros. En el formato audiotour todo lo que es sonido forma una base muy fuerte, ya que el espectador es *manipulado* a través de los auriculares, y todo lo que se ve en una obra teatral más o menos convencional o en una película a través de los actores, de la escenografía, efectos visuales, etcétera, aquí se percibe tan sólo a través de una voz, la música y los efectos sonoros. Sólo con esto teníamos que conseguir que también se transformara el espacio real de la ciudad en escenario, porque es justamente el clima sonoro el que modifica el espacio para que el espectador entre en la historia, sin que sea una cosa demasiado obvia.

"El clima y los efectos sonoros muchas veces no se perciben conscientemente, y es entonces cuando seguramente cumplen mejor su función. Tuvimos la suerte de trabajar en este proyecto al lado de un gran artista sonoro, Guillermo Ceballos, quien además de entender y cumplir todas nuestras ideas, contribuyó muchísimo como músico para que se lograra esta cápsula de ficción sonora", agregan.

Al final del paseo la obra ofrece, siempre en el terreno del audio (único sostén ficcional que se le aporta al espectador), unos minutos de placidez sólo con música compuesta también especialmente para la obra. La sensación, terminado el trayecto marcado, es la de necesitar un poco de silencio para pensar. Se siente que el teatro corre por las venas. La historia avanza todos los casilleros para cerrar con nuevas preguntas y misterios.

Entre Córdoba y Alemania

Ariel Dávila y Christina Ruf forman el equipo BiNeural-MonoKultur. Trabajan juntos desde 2002. Invitados por el grupo alemán Rimini-Protokoll, participaron en el ciclo Mit Kopfhörer und Feldstecher organizado por el teatro Hebbel en Berlín. Después, junto al grupo NS/NC, realizaron las obras **Inverosímil** y **El ósculo del crepúsculo II** en diferentes salas de Córdoba y el país.

Ariel Dávila (1967, Córdoba) es actor, director y dramaturgo. Realizó numerosas obras como actor: desde interpretar una pila en un hipermercado, hasta **Cara de cuero**, de Helmut Krausser, dirigida por Jorge Díaz, **Pegarle a la bolsa**, de Constanza Macras, o **Antes/Después**, dirigida por Rubén Szuchmacher.

Como dramaturgo participó, entre otras obras, en **Senta-te**, dentro del ciclo **Biodrama** organizado por Vivi Tellas en Buenos Aires, y en **Torero portero**, ambas junto al director suizo Stefan Kaegi.

En 2002 estrenó bajo su dirección su primera obra como autor: **Inverosímil, una tragedia mundana**, editada en 2004. Ese mismo año dirigió la segunda obra de su autoría: **El ósculo del crepúsculo II**. Actualmente está becado por el Instituto Nacional del Teatro para estudiar dramaturgia con Mauricio Kartún.

Christina Ruf (1973, Alemania) es traductora, profesora de alemán y trabaja a la vez desde hace varios años en el ámbito del teatro y la performance. Se especializó en traducción de obras de teatro, y en ese sentido, tradujo varias obras de la nueva dramaturgia de Buenos Aires. Actualmente realiza una antología de la nueva dramaturgia cordobesa en alemán. Ruf colaboró en varias obras en Alemania, así como en Argentina, como asistente de dirección y en diseño de escenografía. También en este momento participa de las producciones del grupo NS/NC.



Un espectador frente al busto de Sobremonte



José María Muscari



Escena de «Grasa»

La sorpresa,

ANA DURÁN / desde Buenos Aires

¿Por qué hablar de performance y pensar en José María Muscari? Una extensa definición de Pavice parece tanto afirmar como refutar su afiliación a esta forma expresiva tan en boga desde Cage y Cunningham. Pero esa frase salvadora parece confirmar, al menos, algo del espíritu compartido entre la performance y Muscari: "El performance art está perpetuamente reestimulado por artistas con una definición híbrida de su trabajo, que dejan –sin avergonzarse por ello– que sus ideas deriven en el sentido del teatro por una parte, de la escultura por otra, más atentos a la vitalidad y al impacto del espectáculo que a la corrección de la definición teórica de lo que están haciendo. En rigor, el performance art no quiere significar nada". Vitalidad e impacto parecen ser las claves.

Pero hagamos un poquito de historia. A los 21 años –durante la década del 90–, José María Muscari era el padre de **Mujeres de carne podrida** y **Pornografía emocional**. Arrasaba. Y, en cada función, lo acompañaba una cuadra de cola de gente que en su vida había pisado un teatro. Por ese tiempo, también, inventaba la invasión *presera* (una horda de actrices-militantes que volanteaban hasta en los baños de los bares). Él era un actor de inusual talento y, como director, manejaba grupos de actrices con una extraña consigna: que hicieran de ellas mismas pero de manera exacerbada. Estéticamente, podría decirse que seguía la locura posmoderna del cordobés Paco Giménez (fragmentos, desborde, flashes, ironía, delirio) y, con una obsesión tal por su trabajo que le valió, en algún momento, el mote de "el Chino explotador".

¿Qué hacía Muscari en el panorama del teatro "de arte" de los 90? Ruido. Si con sus dos obras más taquilleras, de las que surgieron figuras como las actrices Lola Berthet y Mariana Anghileri, nadie lo tomó demasiado en serio (salvo para alguna nota de "tendencias" en los medios), con **Desangradas en glamour** sucedió todo lo contrario. Claro, pasó al circuito comercial y trabajó con Ana Acosta, Sandra Ballesteros, Marta Bianchi, Julieta Ortega, Florencia Peña y Carola Reyna. Y después con Reina Reech y Florencia Peña hizo **Alicia Maravilla**. Y con Daniel Fanego y Ana Acosta montó **Pareja abierta**, de Darío Fo. Después vino **Estrellas intergalácticas**, un espectáculo infantil.

Al tiempo volvió al *off* con **El Fitito**, **Cumbia Anarquía Villera** y **Disco, genética en movimiento**, y se quedó

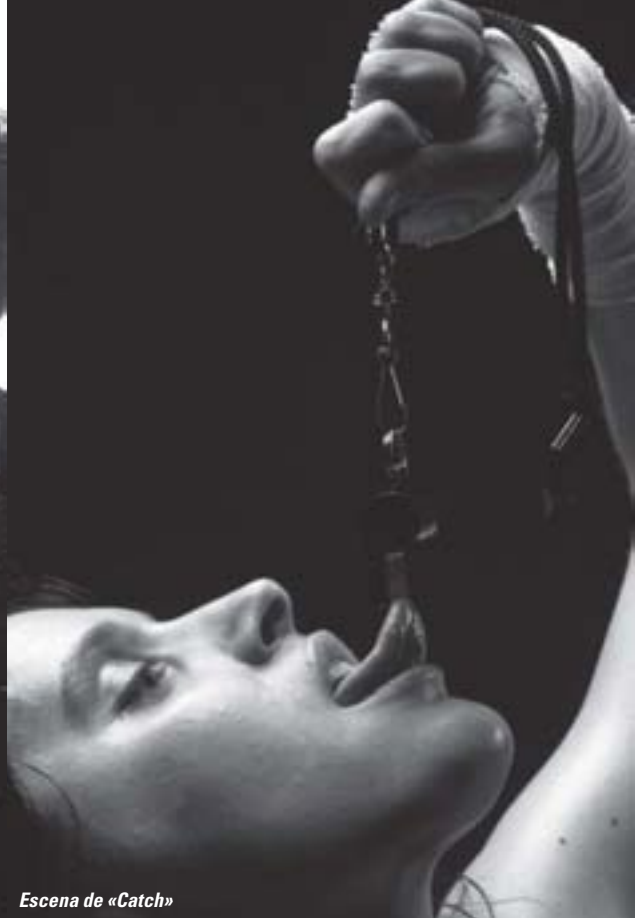
Desde hace casi una década el teatro de José María Muscari se ha tornado inclasificable. Pasa de un tema a otro, de un circuito a otro. Sus obras acontecen y son seguidas por numerosos espectadores. "Mi estética –comenta el creador– es según mi humor, el tema que trabaje, lo que me propongo, mi dolor y mi alegría. Por lo general mi estética es poco previsible".



Escena de «Catch»



Escena de «Grasa»



Escena de «Catch»

Lo inesperado, la mirada del espectador

allí generando propuestas de gran valor performático como **Derechas** y **Grasa**. Volvió a cruzarse al espacio comercial y concretó **Shangay** y **Electra-Shock**, e incluso salió fuera del país.

Este detalle es muy resumido pero lo cierto es que José María Muscari es inclasificable, a excepción de los principios de "vitalidad" e "impacto" que atraviesan su obra como director.

SUS BÚSQUEDAS

-¿Cuál es tu definición personal de performance?

-La performance no cuenta en tanto obra, relato, actuación, estética; es nada más por el hecho en sí mismo de acontecer. Hay un grupo de factores que se organizan entre sí, desde una mirada, objetiva o subjetiva y, a partir de un entramado más o menos antojadizo de esos elementos, algo acontece que la nueva denominación académica, conceptual, europea, y vanguardista titula performance. Entonces esa performance es. Y todos la aceptamos como tal.

En general la performance no está asociada a un desarrollo, sino más bien a la idea de lo fugaz dentro del arte, de lo irreplicable, y de la intersección entre lo decidido y lo arbitrario, lo ensayado y lo improvisado, lo conceptualizado y el azar. La performance se configura, en un porcentaje muy alto, por la subjetividad absoluta del observador quien, en general, titula performance a lo que no entendió o no pudo decodificar como tema, espectáculo o relato.

-¿En qué sentido tu obra es o no performática?

-Es en la medida en que hago teatro culto o no. Es en la medida en que mi teatro, en estadio puro, es leído como improvisado (y acá aclaro que odio la improvisación, y nadie, ni yo, en mis propios espectáculos, atraviesa ese método, tan fino dependiente del inconsciente, la inspiración y la arbitrariedad actoral).

Mis obras podrían ser performáticas en la medida en que la estética en ellas funda un lenguaje que, a veces, trasciende el relato, lo reelabora: la estética de la música, la construcción espacial, la actuación en el sentido de lo quebrado y arrastrado, y la incorporación del que mira como parte del *acting*.

La performance, en mis espectáculos, creo que aparece en la mirada del espectador y, por ello, lo performático llega a la categoría celestial de lo incomprensible, lo que sorprende, lo

que como espectador no esperaba y sucede y no se pudo haber previsto en un ensayo: Julieta Ortega subida a un pony en **Belleza cruda**; un actor orinando en escena en **Catch**, o miles de ejemplos más en donde la orina o el recorrido del pequeño caballo, podrían trazar un camino de vicisitudes que no pueden ensayarse y, sin embargo, parecen ensayadas o elaboradas por mí y quienes me acompañan. Mi obra es performática y también no lo es.

-¿Cómo hacés técnicamente para hacer que tus obras (no todas pero muchas de ellas) aparezcan como eventos que se presentan performáticamente en escena?

-El evento me interesa. Me ancla. Ir al teatro, para mí, es un evento apasionante: me baño, me visto, me perfumo, sueño con algo especial. Pero, cada vez que acudo y me siento frustrado porque lo que soñé no tiene nada que ver con lo que me presentan, ahí me doy cuenta de que el teatro que quiero debe estar más cercano a la sorpresa que produce algún rapto ilusorio. Como, por ejemplo, degustar el té verde y el maní japonés, algo que acompaña el relato gay de **Shangay** o el actor que convida choripán en **Cumbia Anarquía Villera**, o los destartalados actores de La cochera, regalando clericó después de llorar a mares por su patetismo en **Cagaret** (su último espectáculo con intérpretes de La cochera, de Córdoba). Ese evento teatral que acontece, atraviesa el acto de la representación e intermedia el relato. El tema, la trama y la ofrenda; lo barroco atraviesa el tema por el condimento; el espacio no como un contenedor sino como una gran caja que despliega sentidos que están replegados y que, todos y cada uno de los espectadores vemos, pero según la ficción, más o menos antojadiza de un director o dramaturgo de turno. Pero si ese antojo del creador hace que olvide lo que acontece o lo vede, me repugna; por eso, mi evento, lo expone. Expone, por ejemplo, al teatro Picadilly y sus patéticas escaleras de teatro comercial, y a las patéticas y dispuestas actrices televisivas bajando por ellas en **Desangradas en glamour**, ofrendándose como evento pícaro, porque el público que va al Picadilly sólo quiere ver actrices de TV, no el teatro en sí. En otro marco, si te animás a la trasnoche del barrio del Abasto, en plena calle Sánchez de Bustamante a punto de ser robado, sólo querés que lo

que suceda en ese sótano te sacuda, valga la pena el miedo; si no, estás loco. Por eso los intensos de **Por-nografía emocional** sacudían ese espacio, lo exponían, lo destruían y el evento entonces se producía.

Mas allá del pretexto, la "obra". Porque el teatro para mí no es eso que creemos que es. Sino ese límite perverso entre esa idea preconcebida y las ganas de abrazar, besar o tocar a ese que actúa sólo para mí, acá. Y si me convida clericó, mejor.

-¿Qué tipo de obras que no sean tuyas te atraen? ¿Las más formales, las más performáticas? ¿Qué tienen que tener para que te interesen?

-Algo vivo. Los espectáculos de **Paco** Giménez me interesan, no son formales, pero creo que tampoco performáticos; los de Daniel Veronese, con esa mirada muy nueva y limpia sobre esos dolores tan viejos, me atrapan y me hacen vibrar profundamente. Me interesa que algo pase, si no es performance, será evento, me da lo mismo. El evento puede estar en mí. Pero debe acontecer. Me interesa cuando no noto algo de lo pautado, cuando el devenir no me deja premeditarlo. Alejandro Urdapilleta, Inés Estévez, Carolina Fal, Leticia Bredice, Stella Gallazi, Elsa Bolise, son una performance, un evento de la actuación. Sus maneras de pisar los escenarios los hacen acontecer y mucho mas allá de lo que yo puedo esperar de ellos. Eso, me hace inmolarlos profundamente.

-¿Cómo definirías tu estética?

-Mi estética es según mi humor, el tema que trabaje, lo que me propongo, mi dolor y mi alegría. Por lo general mi estética es poco previsible. **Grasa**, **Electra-Shock**, **Shangay** son tres espectáculos estéticamente muy dispares. Es decir, lo ascético e hipermoderno de **Grasa**, se contrapone con el despilfarro de **Electra...** y su mundo menemista de *cawboys* y gauchos. Y lo kitsch, realista y pastiche oriental de **Shangay**, no dialoga en lo más mínimo con lo anterior.

Creo que mi estética, desde lo visual, es una gama profundamente arbitraria de mi enamoramiento y mi obsesión, totalmente subjetiva sobre mí mismo, y lo que me pasa con el tema en el momento de la decisión tomada. Mi estética es tan ecléctica como mi propia relación con la cinta del gimnasio; la dieta de carbohidratos y proteínas vs. la torta Balcarce y el Marquee de chocolate, que no puedo dejar de pedir de postre.



Artificio casamiento, o el destino resistido de los personajes de Chéjov

MIGUEL PASSARINI / desde Rosario

Imaginando un casamiento para el proyecto **Artificio Chéjov** siento que los personajes de Chéjov se infiltran en nuestra memoria y son transformados en nuestra historia, tanto como nuestros recuerdos son revelados por su artificio. **Artificio Chéjov** se convirtió en una obra y le pusimos **Artificio casamiento**. Es una comedia romántica y atormentada. Es una obra que trata sobre el amor, de cómo se pierde y cómo se encuentra. Y cómo los restos del amor son en definitiva los únicos desvíos que atravesamos. Una sucesión que nos afecta de manera irremediable y sorprendente. A medida que avanza la obra los vínculos son cada vez más despojados, desaparecen los muros, las puertas, las ventanas y todos ven todo. Lo íntimo se hace público, en una celebración del matrimonio y del responso. Un brindis por la risa y la angustia. El rito familiar representado y frustrado los arrolla hacia la debilidad, la esperanza y el ridículo. La ilusión destruida revela la vida y la barre. El amor es un secreto que no deja de acechar a la felicidad, a ese sueño humano que se materializa en una ronda que prosigue hacia el final de la obra, mostrando en ese final que la vida también es una fiesta.

Lo que antecede es un fragmento perteneciente a notas del cuaderno de ensayos de **Artificio casamiento** que el director rosarino Rody Bertol (que ha incorporado a sus procesos la valiosa actividad de la reflexión) escribió poco antes del estreno de su última obra, casi con inocencia y profunda sensibilidad, y confirmando algo que no hace mucho tiempo dijo también a **Picadero**: "Para ser original hay que volver al origen".

Original o no, el Centro Experimental Rosario Imagina que dirige Bertol, se propuso una vez más desafiar al público, sacarlo del rol pasivo de la butaca y ponerlo a repensar parlamentos y situaciones con la virulencia que genera la proximidad de los actores dentro de un espacio en el que "desaparecen los muros, las puertas, las ventanas y todos ven todo", como dice el director al comienzo de esta nota, acaso lo que da a la obra el carácter performático por esto de integrar un mismo espacio y estar la obra atada a los posibles cambios que la simbiosis con el público puedan generar.

Sucede que en la actualidad, el carácter performático de una propuesta y sus campos siempre móviles están ligados a todo aquello que por el rótulo de "diferente" no encuentra en la "tradición" de la artes escénicas un nombre que aclare y *tranquilice* al espectador ante la presencia de lo desconocido (pareciera que puede ser

performance todo aquello a lo que no se puede poner un nombre o rótulo que lo defina).

Es, entonces (podrían incluirse cientos de definiciones más o menos formales) una performance aquello que se asienta en la márgenes de lo nuevo —o no tan nuevo, según el caso—, con la clara consigna de revisar a través de un proceso empírico la posibilidad de contar o narrar historias que, también por su construcción nueva desde lo dramático, no cierran en el marco de la ortodoxia teatral.

Aunque parezca complicado, cada vez más las performances teatrales se van apoderando total o parcialmente de los espacios escénicos para desplegar, como en el caso de las tres últimas obras de Bertol y Rosario Imagina, propuestas de múltiples alcances y sentidos, sin duda tantos como espectadores puedan participar de ellas.

Volviendo a **Artificio casamiento**, el grupo trabajó a partir del deseo de poner el artificio del teatro al filo de lo evidente, al borde de un estado de conmoción en el que los gestos y las palabras se muestran tan cotidianos como lo verdaderamente cotidiano. Rosario Imagina, que en la actualidad ronda los cincuenta integrantes divididos en diferentes proyectos y tiene en su haber más de una década de trabajo, montó el espectáculo en agosto pasado. Se trata de un proyecto en el que conviven los personajes más emblemáticos de Anton Chéjov (o quizás sus palabras y estados), esos que ríen y lloran (para Bertol y su equipo) con la misma vehemencia que los héroes y los villanos de las telenovelas.

Escribe Bertol:

La obra tiene mucho de melodrama, pero no siento la necesidad de burlarme de las telenovelas (¿cómo burlarme de algo que tanto ha entretenido y divertido a mi mamá, a mis tías y a tantos seres queridos?). No siento necesidad de burlarme de la forma, pero sí de jugar con ella, de creérmela desde los gustos propios.

Así, lo que en un primer momento iba a ser **Artificio Chéjov** derivó en **Artificio casamiento**, propuesta teatral enmarcada dentro del género del melodrama y de carácter performático con la que el grupo cierra un ciclo de tres años de trabajo que comenzó con **Lo mismo que el café** (performance versionada en diferentes puntos del país) y siguió con una segunda parte de esa propuesta, en la que actores y espectadores compartían un mismo e íntimo espacio escénico. Más allá de las similitudes entre los dos primeros trabajos y **Artificio...**, las versiones de **Los mismo que el café** fueron pro-

puestas más íntimas dado que las historias comprendían sólo tres personajes por espectador, lo que llevó al director a definir las propuestas como la puesta a punto "del colmo del narcisismo del espectador", por el fuerte protagonismo que éste adquiriría en el desarrollo de la obra.

LA VERSIÓN POSIBLE DE UN RECUERDO

La obra del dramaturgo ruso Anton Chéjov está plagada de personajes y conflictos que remiten, en cierta forma, a algunos climas de la estética del melodrama. Fracasados, desangelados e inconformistas, sus personajes se nutren del deseo de ser otra cosa, de poder trascender, algo que suele repetirse hasta el cansancio en las telenovelas aunque la impronta de los personajes pueda ser otra.

Escribe Bertol:

El texto disparador de Chéjov (obviamente sus obras dramáticas) funcionó como un destello que atravesó el tiempo. Nos remitió a irnos de aquí y venimos de allá, y escribir un nuevo texto y producir una nueva obra. **Artificio casamiento** es la versión posible de un recuerdo. El encuentro con esos artificios fue un reencontro feliz con nuestros paisajes familiares. Como si fuera el retorno después de un largo y agotador viaje a nuestra primera casa, o nuestras primeras fiestas familiares. Y entre zapatos lustrados y vestidos de fiesta, poder mirar desde los tabloncitos de una fiesta de casamiento el punto de partida de lo que vendría después del primer viaje. Una complicada peregrinación y una inmensa vacilación.

El paso de un primer proceso con los personajes de Chéjov hasta concretar esta comedia romántica y atormentada, "la primera de Rosario Imagina -según reconoce Bertol- lo permitió nuestro registro histórico de lo melodramático".

Por más que uno haya intentado santificarse en el teatro y sus métodos, todos tenemos en nuestra cultura mucho del melodrama de las telenovelas. Es algo que heredamos de nuestras familias y de las novelas que hemos visto. Esta obra es el resultado de jugar con eso: con los recuerdos y con una historia propia. Vimos material en Súper 8 y muchas fotos de casamientos familiares de fines de los 60, al tiempo que trabajamos con personajes y parlamentos de obras de Chéjov. La obra es hoy el cruce de esos personajes atormentados con el registro de lo melodramático.

El Centro Experimental Rosario Imagina, que dirige Rody Bertol, propone “una comedia romántica y atormentada”, la primera en la historia del grupo, en la que los espectadores también pueden ser protagonistas.



Escenas de «Artificio casamiento»

En **Artificio casamiento**, obra de la que participan veinte actores, siguen estando los personajes de Chéjov instalados en un nuevo conflicto, el de la fiesta: el tío de la novia está tomado de **Tío Vania**, y de la misma obra están Tonia y Elena. También están las tres hermanas (de la obra homónima) y las madre de estas mujeres que está tomada de **La gaviota** (una actriz frustrada que se transforma en un guiño acerca de los actores y el teatro). También hay, entre otros, personajes de la emblemática **El jardín de los cerezos**. Toda la puesta está estructurada mediante escenas individuales simultáneas y otras corales, siempre en un ámbito compartido entre actores y espectadores.

Así, en **Artificio...** se conjugan los entretelones de un casamiento más o menos convencional, pero el grupo pone a su favor la teatralidad que de por sí sostiene este tipo de ceremonias pensando al casamiento (al rito y a la fiesta) como una performance: en los casamientos hay pasajes pautados y *actuaciones* más o menos convincentes de parientes y amigos que apelan a un personaje para sobrellevar viejos rencores en una noche en la que *todo* debe estar bien. Pero también hay conflictos, antipatías y comentarios que se hacen en voz baja, y no hay

nada más teatral que aquello que se oculta bajo el mantel hasta que el resentimiento puede más que el estoicismo.

El mayor valor de la propuesta gestada por Bertol está en correr todos los velos del *artificio* familiar que se despliega en un casamiento y, a la manera de Montecos y Capuletos, finalmente, despacharse con lo que él llama una y otra vez “comedia romántica y atormentada”, que dista bastante de la dramaticidad con la que la propuesta comenzó a gestarse. Sin embargo, la performance busca ajustarse a esa otra mirada sobre la obra del creador de **Platonov**, que sostiene que Chéjov escribió comedias que luego fueron vistas como dramas.

Como es sabido, con poco más de veinte años de escritura, el autor se convirtió en un revolucionario en la historia del teatro por el quiebre que produjo en el rumbo del realismo, para empezar a plantear cuál era el terreno de lo real y cuál el de lo imaginado. En ese sentido, **Artificio...** también es una obra chejoviana porque confirma el camino que Bertol comenzó con **Lo mismo que el café**, donde buscó diluir el límite entre ficción y realidad, valor que pone a sus propuestas, irremediablemente, en el camino de lo performático. Y más aún,

tratándose, como en este caso, de personajes de Chéjov, criaturas paralizadas en una especie de sopor insostenible, en un presente sin remedio en el que añoran una existencia imposible, dejando de lado al futuro como una posibilidad de cambio. Este aspecto es uno de los que ha traído a Chéjov en el tiempo y, más allá de su carácter de clásico, lo ha vuelto contemporáneo, en un mundo en el que no se avizora un futuro posible y mucho menos feliz.

Como en las versiones de **Lo mismo que el café**, la obra se revela también como un homenaje al teatro (a climas y silencios, a lo levemente insinuado) y a esos actores que (como los personajes de Chejov) están marcados por un destino que nunca hubiesen elegido. También como en la obra de Chéjov, que revela el advenimiento de un mundo que empieza a vivir una crisis de valores, **Artificio...** (no casualmente planteada en el tiempo a fines de los años 60) pone en jaque lo intocable de la clase media argentina: un modo de construcción familiar que a todas luces se desintegra ante los cambios profundos que vendrían en ese terreno en las décadas siguientes, lo que da a la puesta una riqueza que queda, sin embargo, en un segundo plano de lectura.



GRUPO NUMEN

A la búsqueda de nuevos lenguajes en Salta

ANDREA MONTERO Y ALMA CANOBBIO / desde Salta

UN POCO DE HISTORIA

El grupo Numen nació en 1999 con el objetivo de experimentar distintas posibilidades dentro de la danza, apuntando a un cruce de lenguajes artísticos.

Como directoras del grupo, con una formación en danza clásica y contemporánea, se nos planteaban muchas inquietudes. ¿Cuáles serían los principios que nos permitieran explorar formas no convencionales en la danza? ¿Cómo lograr un diálogo entre la danza y el teatro, que permitiera mostrar en nuestros trabajos un cuerpo contemporáneo y más real?

Además de la necesidad de experimentar con diferentes lenguajes artísticos y de llegar a la producción de espectáculos, el grupo tomó conciencia de la necesidad de participar de cursos, organizar talleres y eventos, y compartir estas experiencias con todos aquellos que tuvieran interés en sumarse a sus proyectos: actores, artistas plásticos, etc. Fue así como el grupo contribuyó con la realización de encuentros con docentes como Cecilia Hopkins, José Luis Valenzuela, Verónica Pérez Luna y Esteban Cárdenas. Y en el año 2003 Numen organizó el Primer pequeño encuentro de nuevas tendencias, del que participaron grupos de las provincias de Tucumán y Santa Fe.

Estas actividades fueron posibles gracias a que el grupo Numen cuenta con un espacio físico propio, adecuado para el desarrollo de actividades de entrenamiento y para la presentación de muestras de los trabajos realizados.

LOS PRIMEROS ESPECTÁCULOS

Nuestro primer espectáculo, **Museo-danza: mujeres** (1999), surgió de la exploración del espacio. Su punto de partida fue el edificio del Museo de Bellas Artes, en su materialidad física y en su carga de signos que nos permitían conectarnos con el rol de la mujer en la sociedad en distintos momentos de su historia. En sus pasillos, como en un túnel del tiempo, desdoblada en cuatro bailarinas, una mujer transcurría a través de distintas épocas y etapas de su vida, desplegando sus sentimientos, sus obsesiones y las relaciones de poder.

A diferencia del primer espectáculo, que sólo se podía representar en su ámbito original, pensamos el segundo proyecto, con la intención de mostrarlo en distintos ámbitos. El punto de partida también fue la exploración del espacio, pero no ya de un espacio concreto. Con la idea de recibir el aporte de una mirada desde el teatro, decidimos sumar un actor al trabajo. En **Tres en un cuarto** (2000) tres personajes se relacionan en una habitación. A veces las paredes los encarcelan, otras los cobijan. Por momentos se aman, por momentos sufren, huyen, se consuelan, son ridículos, se desconocen. Un cuarto personaje invade

en un momento la escena, como "una presencia evocadora de la ausencia". Su aparición, no obstante, termina siendo un principio ordenador de los hechos que observa, y va conduciendo la historia hacia un final, que también puede interpretarse como un eterno recomenzar. **Tres en un cuarto** fue estrenado en Salta capital, y fue presentado en diversas localidades del interior de la provincia, dentro del plan de giras del Instituto Nacional del Teatro.

SUJETOS EN FUGA, INTERVENCIÓN URBANA

El 20 de octubre del 2004 ocho bailarines-actores-interventores comenzaron a deambular por la UNSa a las 17.30, desarrollando cada uno un personaje y "secuencias de acciones extracotidianas". Se dividieron en dos grupos de cuatro, transitando espacios abiertos, facultades, aulas y bibliotecas en conjunto. Partiendo todos del edificio central, un grupo se dirigió hacia el edificio de las Facultad de Humanidades y Ciencias Económicas, Facultad de Ciencias Naturales, la zona cercana a la capilla, y la confitería central. El otro grupo recorrió la Facultad de Ciencias Exactas, Plaza del Minotauro, pasillos y aulas (arriba y abajo), anfiteatros y Facultad de Ingeniería. Con relación a su personaje, cada uno tenía un trabajo de alrededor de cinco minutos que consistía en una secuencia de movimientos, incluyendo un texto y la manipulación de una prenda de vestir, dándole usos distintos de los habituales. Todos recorrían el espacio manteniendo su personaje e improvisando con algunos esquemas establecidos, y el trabajo individual, que recién explicamos, se realizaba dos veces por cada uno en lugares fijados de antemano. Este último era el momento más *teatral*, en el sentido de que ese acto enseguida podía ser decodificado por los que se estaban convirtiendo en espectadores como una puesta en escena, una *hecho teatral*, a diferencia del recorrido de los personajes, que creaba más ambigüedades para la interpretación.

(Extraído de *Posibles miradas para una intervención urbana. La experiencia de NUMEN en la UNSa en octubre de 2004*, trabajo de investigación de María Luna de la Cruz –integrante del grupo Numen y estudiante de la carrera de Antropología, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Salta, 2005).

Después de las experiencias de los primeros años, sentimos la necesidad de ganar un nuevo público, de dar a conocer este nuevo lenguaje a una mayor cantidad de gente.

Fue así como decidimos salir a la calle a buscar ese público, y mostrar nuestros trabajos y *mostrarnos* en lugares no convencionales. De ahí surgió la idea de plantear una "intervención urbana".

Esta idea coincidió con la presencia en Salta de Sofía Ballvé, titular de la cátedra de Composición del IUNA y docente en el Taller del Teatro San Martín de Capital Fede-



ral, a quien el grupo Numen invitó a dictar una asistencia técnica de perfeccionamiento, a través de un subsidio del Instituto Nacional del Teatro. De ese curso de Improvisación y composición instantánea surgieron ejercicios individuales que podían funcionar como escenas y nos permitían armar personajes.

Una vez reunido el material para la intervención, decidimos que el ámbito para su realización sería el campus de la Universidad Nacional de Salta. El proyecto fue presentado a la Secretaría de Extensión de la UNSa, a través del Departamento de Teatro dependiente de su Dirección de Arte y Cultura.

La propuesta fue aceptada y así surgió **Sujetos en fuga** (2004), un trabajo cuyo título hace alusión al carácter efímero, urgente, de la intervención del espacio-tiempo de la universidad, de la que planeábamos desaparecer con la misma celeridad con la que la *invadiríamos*. Para que la intervención no perdiera su carácter sorpresivo y espontáneo, decidimos no dar a publicidad su realización.

Desde Bourdieu y Giddens la intervención (urbana-teatral) sería un ejercicio de desnaturalizar, de extrañar, de comenzar a deconstruir esa cotidianidad que a veces parece tan inmutable. Se interviene un espacio y un tiempo, y todo el imaginario que los produce y reproduce en esas prácticas rutinarias. Desde Giddens sería un corte, una ruptura (de instantes) en el fluir de las prácticas rutinarias. Si esto se presentaba en un escenario, tenía su lugar y momento, seguía siendo una práctica rutinaria. Lo desconcertante es que suceda donde corta con el fluir cotidiano de la acción, en este caso en la UNSa. Lo interesante es la reacción de estas personas, inmersas en su actividad rutinaria, en su accionar de "intencionalidad no intencional" (Bourdieu), guiados por esa conciencia práctica, en un espacio-tiempo construidos y recreados continuamente, donde hay un horizonte de posibilidad de percepción y acción delimitados (habitus); su reacción ante esta configuración desconcertante.

(María Luna de la Cruz, *Posibles miradas para una intervención urbana...*).

PERSPECTIVAS PARA EL FUTURO

Con **Sujetos en fuga** nos dimos cuenta de que habíamos cruzado un límite. A partir de la intervención y de nuestro último espectáculo, **Lo que otros ignoran** (2005), senti-

mos que alcanzamos el objetivo de acercar nuestras producciones a un público más amplio.

Los objetivos del grupo cambiaron y el proyecto hoy es más ambicioso. Sentimos la necesidad de constituirnos en un espacio de investigación en el que confluyan la teoría y la práctica, que amplíe su campo de experimentación a otros lenguajes como la música, el video, la acrobacia, la performance, y en el que se establezcan contactos con ámbitos de investigación como la cátedra de Estética de la carrera de Filosofía de la Facultad de Humanidades.

Como tantos otros grupos y artistas a lo largo y a lo ancho del mapa teatral argentino y mundial, el grupo Numen acepta el desafío de enfrentarse con lo desconocido, de experimentar con la presencia física del actor y del espectador, con lo que está en proceso de creación y es inacabado, con la incorporación de estéticas variadas, con la ruptura de los límites entre los diversos géneros de las artes del espectáculo. Acepta el desafío, en suma, de disfrutar de la libertad que da el estar —en palabras de Patrice Pavis— "al margen de todo aquello en que el arte y la estética del pasado fundamentaban sus certezas".

Cuestiones que se repitieron con respecto a las primeras impresiones [de los espectadores entrevistados] tienen que ver con la sorpresa, la locura, la ruptura de lo rutinario, desorientación, miedo, lo fuera de contexto. Y luego el "darse cuenta" de que se trataba de "algo que tenía que ver con el teatro". (...) Esto se refleja en frases como "no sabía si era verdad", "nadie entendía nada", "no sabía lo que podía pasar". Ese no saber provoca miedo, angustia: "A mí me asustó", "la incertidumbre de qué era lo que estaba pasando", "la gente estaba incómoda". Y esa incomodidad se debía a que no se sabía cómo actuar, sentir, pensar, percibir. (...) "No sabías si te podías reír, si podías mirar, si no podías mirar, no sabías cómo comportarte", "los alumnos que había en la sala quedaron estáticos". (...) En muchas de las entrevistas aparece esta cuestión de tomar a los interventores como *locos*: "Creyeron que eran de un loquero", "la primera impresión que tuve era, desde el aula veía una persona con el abrigo puesto al revés, y que se para con los zapatos, y va y viene, yo pensé que era un loquito que estaba ahí". "Vi a un profesor que conozco que jugaba con una corbata, entonces dije: 'O este está loco, o qué pasa'".

(María Luna de la Cruz, *Posibles miradas para una intervención urbana...*)

Participación del grupo Numen en festivales y encuentros de teatro y teatro-danza

Año 2001

VII Fiesta Provincial del Teatro, con **Tres en un cuarto**.

La obra fue seleccionada para participar de la II Fiesta Regional del Teatro.

II Fiesta Regional del Teatro, Salta, con **Tres en un cuarto**.

Año 2002

Encuentro Regional de Danza Teatro, San Miguel de Tucumán, con **Tres en un cuarto**.

Año 2003

III Festival de Teatro Experimental Víctor García, San Miguel de Tucumán, con **Tres en un cuarto**.

Año 2004

X Fiesta Provincial del Teatro, con **Museo-Danza: Mujeres**. El espectáculo fue seleccionado para participar de la V Fiesta Regional del Teatro.

V Fiesta Regional del Teatro, Santiago del Estero, con **Museo-Danza: Mujeres**.

II Encuentro Regional de Danza-Teatro, San Miguel de Tucumán, con **Museo-Danza: Mujeres**.

Año 2005

IV Festival de Teatro Experimental Víctor García, San Miguel de Tucumán, con **Museo-Danza: Mujeres**.

Festival El Cruce, Rosario, Provincia de Santa Fe, con **Lo que otros ignoran**.

III Encuentro de Orillas, Santa Fe, con **Lo que otros ignoran**.

Integran el grupo Numen: Andrea Montero, Alma Canobbio, María Luna de la Cruz, Javier Villagra. Participantes invitados: Rodolfo Fenoglio, Silvia López, Diego López, Ariel Saravia

Imaginario teatral en permanente gestación



Algunos recuerdos se vuelven imprecisos. Son mojones de la historia no oficial de La Cochera. El teatro de el Paco (Giménez) cumplió 20 años y hay que detener una imagen potente, ambigua, caótica, para comprender qué ha legado en estos años a la construcción de una cultura diferente, única, propia y universal, que se niega a cualquier clasificación. Como sea, La Cochera arrastró el tiempo a su molino.

BEATRIZ MOLINARI / desde Buenos Aires

Septiembre de 1987 sería recordado por la sequía que azotó Brasilia. Ese pedazo de desierto al que se llega después de cruzar territorio selvático, capital de Brasil y sede del Planalto, fue anfitrión de un festival de teatro internacional al que llegaron de madrugada Los Delincuentes con Paco Giménez. Los recibió un sol rojo fuego sobre el cemento medio dormido.

Su obra **Delincuentes comunes** era la primera de la historia de La Cochera. En esa dramaturgia de grupo aparecía el agua: Paco avanzaba hacia el público con un jarrito y amagaba pero echaba el agua hacia atrás, como una moneda destinada a cumplir deseos. Los días previos a la presentación, Los Delincuentes anduvieron por la ciudad de escala monumental, tan desierta como su tierra y un periodista local advirtió sobre la presencia de esos artistas que parecían no tener rumbo. La noche de la función, sobre el final, hubo lluvia, un chaparrón bendito por el teatro, una señal, para algunos, de que ese teatro era una celebración diferente. La ventanita, las manzanas, la llorona, el cacareo, el alba en escena; las velas, las voces, los cuerpos semidesnudos maravillaron a la platea, como ocurría en Córdoba desde 1985, fecha oficial del nacimiento de un grupo y una estética teatral fértil y difícil de clasificar.

Mientras Los Delincuentes adoptaban el nombre de su primera obra, Paco daba clases y conformaba otros grupos, con la semilla de la energía desbordante que el director propiciaba. Sin rumbo pero a puerto seguro, así, cada elenco se adueñó de una obra parida de a muchos, bajo la mirada implacable pero paciente de Paco. "Lo que tenga que ocurrir", decía y sigue siendo su consigna.

1985

En 1985 había que ayudar a las cosas para que ocurrieran. Después de la dictadura, la democracia abría las puertas de calle pero en los corazones y los comportamientos no era tan fácil reconocer y aprender qué era la libertad.

La Cochera es un símbolo de esa época, una de las tantas en las que la cultura habló de fundaciones esenciales. No

hubo entonces un esfuerzo explícito por entrar en la efemérides. La aseveración llega dos décadas después a ubicar ese teatro en el contexto desconcertado de aquellos años.

Los Delincuentes fueron **Uno** (1987) y todos en esa obra de extraordinaria condensación artística. La mesa los convocaba; las cucharas, el malambo, otra vez las voces, en un discurso fragmentario, ilógico, que tomaba los rasgos de la parodia. Hacían lo que querían. Como cuando tomaron a Roberto Arlt y sus obras por las solapas. **Choque de cráneos** (1990) fue una construcción casi mágica de textos y datos de la vida del escritor de **Aguafuertes porteñas**. También, un homenaje al periodista de la crónica caliente e inmediata. "Y hubo un choque de cráneos en la cochera", se lee. Un elástico de cama giraba al ritmo de los textos dichos por los actores. El espectro de Los Delincuentes (el núcleo inicial) se fue abriendo. Siguió **Enfermos del culo** (1994), una obra que, de verla hoy, recuperaría su carácter premonitorio.

Por entonces la libertad se ejercía pero no siempre el teatro tenía el valor y la fuerza de asomar la cabeza por encima de la tapia. Se hacía mucho teatro en Córdoba; había festivales y talleres, los 90 tuvieron piel de cordero y La Cochera prefirió una búsqueda de lenguajes y de interpretación, al teatro político ortodoxo.

De todos modos, fue político el modo de analizar la realidad desde el núcleo sensible de cada actor y la decisión del director de trasladar el teatro a Barrio Güemes, una frontera compleja a dos cuadras de la Cañada.

Si hacían Brecht, las obras sumaban sellos de aduana al pasar por La Cochera. **Pan, pan, pan** (1988) o **El ángel de los suburbios** (1993; basada en **El alma buena de Se-chuán**) incluían un sujeto colectivo ambiguo y lleno de contradicciones. Lo suyo era una búsqueda del efecto humorístico que los alejó sistemáticamente de la catarsis tradicional. La descarga en muchos casos se parecía a una tormenta de verano; el amor viraba al melodrama; la emoción quebraba su burbuja y se escurría.

La Cochera llevó a escena preocupaciones que se trabajaban mucho en los talleres. Un actor con su objeto; teatro como terapia y forma de conocimiento; la búsqueda era el tema y el objetivo, cosa que exasperaba cuando el resultado era modesto o se quedaba a medio camino. Un actor más otro, una serie de estímulos y una imagen potentísima dio vida a **Los ratones de Alicia** (1987). En la obra, la homosexualidad adoptó un vestido extraño, todavía hoy movilizador. Siempre los actores entrenaron para poner el cuerpo, para quebrar cualquier ilusión escénica o canon establecido.

DE ESPECTADORA

Estar en las gradas de La Cochera era un hecho festivo e incómodo a la vez. Los grupos probaban fórmulas en torno a géneros. Les gustaba el cabaret (**El noche de alegría**); la suma de textos y lugares comunes, llamar a la tribu con los nombres que reconocía, para decir otra cosa. Será de antología ese trabajo de textos en la obra **Enfermos del culo**, con los personajes que sufren de vaya a saber qué extraño mal y expresan el hartazgo existencial, al tiempo que profundizan en la línea que La Cochera viene desarrollando desde el comienzo. Los comediantes exponen su condición de tales, arman y desarmen los artificios. En pleno brote posmoderno, marcaron una tendencia. Luego, la modalidad de trabajo decantó y quedaron contenidos en esa red de sentidos que ellos tejen en cada espectáculo, últimamente, más atentos al texto base, desde **La República** de Platón a **Frankenstein** de Mary Shelley.

Si hubiera que sugerir una obra que pone el broche final a una época, diría **Intimatum**. En ella, Los Delincuentes dialogan con textos del teatro universal con la actitud del actor furtivo, o del personaje que siempre lo fue y se quedó sin obra. El grupo deslumbró en esa ceremonia de dramaturgos: Jean Genet, Henry Ibsen, Anton Chéjov, Bertolt Brecht y Eugéne O'Neill.

La operación en escena es milagrosa. Hay un personaje y su parlamento; sólo con eso, cada *delincuente* logra un



Escenas de «El ADN»



FOTOGRAFÍA: PETER FRANK

contexto y rinde homenaje al autor con una fidelidad profunda pero engañosa. Porque son sólo ellos, actuando, como lo decían en **Enfermos del culo** metidos en la cama de la desesperación.

Intimatum es un trazo vigoroso, un paso firme del teatro de Los Delincuentes. Recién volvimos a verlos para los festejos de La Cochera, en el proyecto Cruce que animó Paco Giménez.

La invitación fue aceptada por los directores Soledad González, Sergio Ossés, Cipriano Argüello Pitt, Renata Gatica, Gonzalo Marull, Marcelo Massa y José María Muscari.

El Cruce fue una buena idea, también, una forma del futuro posible e inmediato, la salida del círculo cerrado de un lugar -La Cochera-, de una estética y una mirada sobre el mundo. El Cruce es un concepto inclusivo y superador de un colectivo teatral que suma 40 actores, y una prueba de supervivencia en el medio. El diálogo, que ojalá continúe, comenzó con los estrenos de las obras surgidas de ese cruce: **Sarco; Amor de vaca; 20 años/20 minutos; El ADN; Roberto Zucco; Esto no es Los ratones de Alicia y Cagaret (raída sensualidad cordobesa)**. Al decir de Paco, ocurrió lo que tenía que ocurrir y todos salieron beneficiados. Giménez asumió un liderazgo que ha ganado día a día durante 20 años.

La reflexión vuelve, como los recuerdos imprecisos, a la mirada de un realizador y al oficio de mirar que exige la crítica.

¿Qué instrumento utilizar cuando el objeto de análisis es móvil, a veces caprichoso, otras, genial? No toda obra nacida en La Cochera despertaba admiración. Los Delincuentes, sí, pero hubo varios grupos con distinto nivel de desarrollo, formación y constancia. Hubo obras notables como **Los ratones de Alicia** (que en El Cruce ha tenido un cover a la altura de las circunstancias), o **Sacra Fauna**, un festejo a propósito de los 15 años que se ramificó por Barrio Güemes. Pero, también, desencuentros, cuando lo que debía ocurrir no encontraba a los actores convencidos, maduros

o dispuestos a ir tan lejos como les ofrecía la mirada del director. El instrumento de análisis debió ser cada vez ajustado al espectáculo que se estrenaba. Las fórmulas no funcionaron nunca en ninguno de los dos lados del escenario. Cada espectáculo de La Cochera dictó la gradación de la lente. Lo fragmentario ha sido siempre un desafío por la elisión constante de la referencia que engendró un signo, la elección de la música, la aparición de un personaje. En algunas oportunidades costaba entrar en ese mundo que se autoabastecía. Una noche, suspendieron una función. La gente esperaba desde hacía un rato cuando se abrió la puerta de La Cochera y los actores, con un chupetín en la boca, dijeron que no harían la función. A veces los veía como eternos adolescentes, probando, jugando, corriendo los límites a patadas, dañándose en el intento. Los Delincuentes caminaban con habilidad por la cornisa; los demás, tuvieron algunos tropiezos fatales.

Hubo momentos extraños como el de **Un tranvía llamado deseo** (1996) en el que los actores eran tan diferentes e irreconciliables como los personajes de la obra. En **La intimidad no se improvisa** (1998) abrieron el juego a tres modos de contar **El malentendido; Por piernas y boca** (1999) resultó una versión moderna y vibrante de **La casa de Bernarda Alba. Everyman, biopsias de Shakespeare** (1999/2000) marcó el ingreso a otro tipo de trabajo con textos clásicos. La lupa, la linterna o el telescopio acompañaron al crítico que quiso entrar en la aventura de ver teatro en La Cochera. El esfuerzo en la visión exigía ser compartido.

2005

Paco Giménez ha desarrollado una actividad docente en apariencia informal, sin método, pero que, en realidad, llevó la improvisación al extremo; puso en riesgo la representación si hacía falta que los actores comprendieran por esa vía que la diferencia entre ellos y los personajes era sólo un matiz, el grado de una naturaleza que se manifiesta plenamente en el teatro.

Improvisación, experimentación, independencia de valores y criterios han hecho de La Cochera un laboratorio en medio de la barriada que crece sin conciencia de esa contigüidad. Ahí se hace teatro. Durante años, un travesti vecino apedreó el techo de chapa de la sala durante los ensayos o la función. Ahora se dedica a otra cosa. Paco vive en esa frontera dentro de la ciudad. Su teatro no formula teorías ni hace declaraciones que, muchas veces, hubieran sido bien recibidas. No hay voluntad de trascender en esa manifestación permanente de lo efímero que violenta lo social, las emociones, los objetos cotidianos, la lectura de clásicos, los dilemas generacionales.

La Cochera-Paco-Los Delincuentes cumplieron 20 años y estuvimos ahí para verificar el ligero temblor que sostiene un edificio hecho de energía, de locura y talento. En diciembre de 2005 se cierra el tiempo de la celebración. La Cañada sigue corriendo densa a pocas cuadras; la pobreza y la delincuencia van de la mano por los barrios marginales; Paco reúne a una estudiante de teatro con un chico vecino de Güemes. Todo es posibles puertas adentro. Y cuando el espectáculo deba recomenzar, habrá todavía belleza para describir lo inabarcable, como en aquella lluvia de harina en **Pan, pan, pan**, con la que un actor iniciaba una rebelión contemporánea a las puertas del tumultuoso futuro que ya quedó atrás.

QUINTO FESTIVAL INTERNACIONAL DEL MERCOSUR EN CÓRDOBA



Escena de «Villa Villa»

Del 7 al 16 de octubre, la ciudad de Córdoba ratificó una vez más que sigue siendo una de las capitales teatrales más importantes del calendario mundial.

El Festival del Mercosur que nació en el año 2000, organizado por el Gobierno cordobés, a través del Área Teatro de la Agencia Córdoba Cultura, ha convocado en sus cuatro ediciones anteriores a más de 350.000 espectadores, con obras de 171 elencos provenientes de 28 países y varias provincias argentinas.

Cuando la política se instala en la escena

JULIO CEJAS/ desde Rosario

En esta 5ª edición el Festival superó la cifra de 50.000 espectadores que participaron de las funciones y actividades paralelas que se extendieron a diversas sedes en el resto del país.

En el imponente predio de la Ciudad de las Artes, espacio donde en otra época funcionó el Batallón 141 del Ejército, tuvo lugar la ceremonia inaugural con un espectáculo que mixturó el teatro, la música, la danza y el lenguaje audiovisual. En este caso **Limbo malambo** resultó un pastiche que convocó a prestigiosos artistas cordobeses como la bailarina Elizabeth Estaras -radicada actualmente en Bélgica- y el ballet C. de la B. de ese país; bajo la dirección del joven dramaturgo local Gonzalo Marull y el performer Luizo Vega. En una propuesta que intentó fusionar algunos rasgos del clásico **Edipo Rey** de Sófocles con fragmentos del **Martín Fierro** de Hernández, la performance reunió además a un ballet de danza tradicional, músicos y videastas locales.

A continuación, en el auditorio de la Ciudad de las Artes, y abriendo la Muestra Oficial, se presentó el grupo cordobés Los Modernos con el espectáculo **Un antes y un después**, de Pedro Paiva. Los Modernos nacieron hace tres años, a partir del encuentro entre el actor uruguayo Pedro Paiva y el cordobés Alejandro Orlando, con la intención de desarrollar un dispositivo teatral basado, fundamentalmente, en el humor y lo poético.

Como en las viejas épocas de aquellos históricos festivales latinoamericanos de la década del 70, el Mercosur de este año volvió a poner el eje en la cuestión política.

En un balance de los grandes ejes temáticos que desfilaron por el Festival, adquirió cierto protagonismo el abordaje de los temas sociales como la marginación, la discriminación, los efectos de la guerra y las desigualdades producidas por la globalización. Pareciera que el retorno de lo político a escena viene a desmentir, una vez más, aquello de la muerte de las ideologías y pone en cuestionamiento cierta corriente que desde la cultura intentaba en los últimos años legitimar el adormecimiento de una estética crítica. No es casual la respuesta de un público ávido de recuperar una identificación con un teatro que hable de ciertos temas que, para muchos, son sólo el eco de un anacronismo setentista.

Uno de los espectáculos que fue ovacionado de pie y que ratifica esta idea fue **Otra vez Marcelo**, diri-

gida por el argentino César Brie, director y creador del prestigioso Teatro de los Andes de Bolivia.

México aportó a esta tendencia su puesta de **La mujer que cayó del cielo** dirigida por el estadounidense Barclay Goldsmith, que plantea la historia de Rita Quinteros, una extranjera ilegal en las calles de una ciudad de Kansas. Típico caso de las situaciones conflictivas producidas en las innumerables fronteras en un mundo que se jacta de haber alcanzado la panacea de la comunicación global. Sólo por la importancia del tema y el trabajo actoral de Luisa Huertas pudo sostenerse una propuesta que no tuvo consistencia dramática debido a un elenco de pobres recursos y una dirección que no pudo superar estas carencias.

Desde Buenos Aires llegó **Slaughter**, una obra escrita por el uruguayo Sergio Blanco y representada por el grupo Los Barones, con dirección del crítico teatral Juan Carlos Fontana. Inscripto dentro de la joven dramaturgia latinoamericana de los últimos años, Blanco plantea la relación de un ex soldado de la Guerra del Golfo y su mujer en el interior de un departamento por el que se filtra la violencia del mundo. La obra respira el síndrome producido por todas las últimas guerras conocidas y los escenarios del Golfo o Irak, para el espectador argentino pueden parecerse mucho al de Malvinas.

Lo político a nivel histórico fue rescatado por la compañía Hara Teatro del Paraguay, con la obra **Mujeres: éxodo y resistencia**, dirigida por Wal Mayans.

LA MUJER EN EL CENTRO DE LA ESCENA

El tema de lo femenino, otra de las constantes del teatro de los últimos años, tuvo su protagonismo en esta edición del Mercosur donde se encontraron puestas perturbadoras con actuaciones de jerarquía.

Siempre dentro del abordaje novedoso de los clásicos pudo verse una interesante versión de la tradicional **La casa de Bernarda Alba**, de Federico García Lorca a cargo de la Comedia Cordobesa con la adaptación y dirección de Edmeé Arán.

Una vez más **Medea** del grupo Punto O Teatro, dirigida por Gustavo Guirado volvió a representar a la ciudad de Rosario con la solidez de una investigación que recupera la vigencia de la tragedia y conmueve a partir de la impactante recreación de la actriz Vilma Echeverría.

Cristina Banegas, en su rol de Lady Macbeth, en la puesta de **La señora de Macbeth** dirigida por Pom-



Escena de «Quién le teme a Tennessee Williams?»



Escena de «57 beds»

peyo Audivert, es otro de los ejemplos que siguen reafirmando el protagonismo de la creación actoral por encima de todas las estrategias de dramaturgia y dirección.

De la variada programación pueden destacarse algunas producciones que resultaron, en algunos casos, atractivas por la solidez de sus planteos dramáticos como, en otros, por el carácter de innovación y originalidad. Entre lo más potente a nivel de búsqueda dramática puede mencionarse **¿Quién le teme a Tennessee Williams?** del grupo esloveno Slovensko Mladinsko Gledališce, con dirección de Matjaz Pograjc.

La obra **Roman photo**, propuesta de la compañía teatral La Gran Reyneta, de Chile, en coproducción con La Royal de Luxe, de Francia, fue otro de los espectáculos que recuperó la magia y el sentido de la fiesta teatral.

Roman photo es un trabajo montado al aire libre que gira en torno a la grabación de una fotonovela sobre una pequeña plaza y parodia todos los condimentos de la técnica de realización en vivo de ese folletín edulcorado.

El despliegue físico de estos actores y el montaje de las diferentes escenas con los simulacros del género provocó la adhesión unánime de un público heterogéneo que festejó con la risa y el aplauso sostenido una ingeniosa y divertida propuesta.

Otro protagonista del teatro de los últimos años, el director Gerald Thomas presentó su última producción, **Um circo de rins e figados**, un espectáculo que resultó un gran homenaje a los actores confrontados con el mundo de la política cultural y con sus propias obsesiones.

Por momentos una caótica propuesta que se sostuvo por el histrionismo y el manejo del público a cargo del protagonista, ese notable y experimentado actor brasileño que es Marco Nanini.

Dentro de los denominados Eventos Especiales y en el marco del Ciclo Tintas Frescas que organiza el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Buenos Aires y la Alianza Francesa de Córdoba, se destacó **La música**, de Marguerite Duras con dirección de Silvio Lang.

EL COSTO DE LA SOFISTICACIÓN

Este año, el Capítulo de Arte Público, presentó cinco propuestas que incluyeron a protagonistas de diferentes realidades de la vida cotidiana de los cor-

dobeses: **Historias para ser contadas; 57 beds; Audiotour; Lontano Blu** y **Woyzeck, ¿quieres ser más que polvo, tierra, lodo?**

Salvo la propuesta de **Audiotour**, este capítulo del Festival volvió a proponer una interesante fundamentación desde el punto de vista teórico de las otras experiencias que no siempre coincidió con los resultados y mucho menos con la cantidad de gente y los fondos invertidos para su realización.

Dentro de los espacios no convencionales y en lo que ya constituye todo un rasgo de esta época donde se recuperan lugares de trabajo para transformarlos en espacios culturales, se pudo ver una adaptación de la obra **Historias para ser contadas**, de Osvaldo Dragún a cargo de la directora porteña María Ibarreta, cuyo único atractivo fue el hecho de realizarse en una fábrica de zapatos donde se contó con el aporte de operarios que se sumaron a los actores del elenco.

57 beds, The Ultra Wedding, por su parte, fue una coproducción cordobesa-dinamarquesa creada y dirigida por la directora danesa Signa Sorensen que se desarrolló en el interior del Hospital Español. Allí gran parte del público que no conocía las reglas del juego que venían desarrollando algunos jóvenes desde el primer día en que comenzó la performance se quedó al margen de este supuesto espectáculo "interactivo".

A pesar de haberse realizado en la tradicional sala del teatro Real, con **Lontano Blu** el público se quedó afuera de una instalación que sirvió para desaprovechar la riqueza del tema de la inmigración en Córdoba. La puesta de la australiana Teresa Crea adoleció de los mismos problemas que tuvieron la mayoría de los directores extranjeros que en este Festival intentaron trabajar con materiales locales.

Otro de los niños mimados del Mercosur, producto de la fuerte influencia que tiene el Instituto Goethe a la hora de importar a algunos experimentos que trascienden el hecho teatral, fue sin dudas el exótico y latinoamericanizado director alemán Roland Brus.

El responsable de **La noche continúa**, un polémico intento de relevamiento sobre la cultura cuartetera cordobesa que pudo verse en la Sala Mayor del Teatro del Libertador Gral. San Martín en la edición del Mercosur del año 2001, reapareció este año con una recreación del **Woyzeck** de Georg Büchner.

La adaptación hecha por el propio Brus y Ana Yukelson eligió como sitio de representación el histórico Hospital Nacional de Clínicas de la ciudad de Córdo-

ba, sitio emblemático en el imaginario del pueblo cordobés, fundamentalmente por su protagonismo en épocas del Cordobazo.

Concebida como una instalación performática en estaciones, la movida se apoyó en una especie de "visita guiada" a diferentes rincones de este imponente Hospital, donde el atractivo fue el perturbador espacio y la historia que lo precedía.

Independientemente de la notable interpretación del actor santafesino Daniel Vitale (un **Woyzeck** transformado ahora en una especie de fantasmal camillero internado en esta especie de prisión científica) el resultado de esta propuesta no superó los momentos de excitación que producían algunos promocionados episodios como el de la famosa cabeza embalsamada por el reconocido anatomista español Pedro Ara, responsable del embalsamamiento del cadáver de Eva Perón.

La excepción fue **Audiotour. Operación 7.02**, creación del dúo BiNeural-Monokultur integrado por Ariel Dávila y Christina Ruf, una experiencia personalizada basada en una idea del grupo alemán Hygiene Heute.

Los participantes con CD en mano se internaban en un juego apasionante que los iba conduciendo por distintos sectores de la ciudad en los que reconocerían el itinerario de una trama que les preparaba una inesperada revelación acerca del destino de la ciudad de Córdoba.

Un nuevo Festival de teatro que nos sigue reencontrando, más allá de la variedad de propuestas y los espacios de reflexión acerca del destino de las artes escénicas del mundo con el hecho irrepetible de esa ceremonia que aún se resiste a ser desterrada por las nuevas políticas del simulacro.



Escena de «Tío Vania»

Eclecticismo y desorientación

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

El 5to Festival Internacional de Buenos Aires, que organizó el Gobierno porteño entre el 7 y el 25 de septiembre pasado, se caracterizó por un valioso reencuentro con algunos clásicos, como lo fueron **Tío Vania**, de Anton Chéjov, que ofreció la compañía **Het Toneelhuis**, de Bélgica, dirigida por **Luk Perceval**; **Noche de reyes**, de William Shakespeare, a cargo del **Chekhov International Theatre Festival**, con dirección de **Declan Donnellan** y la versión nacional de **Enrique IV**, de Luigi Pirandello, producida por el **Complejo Teatral de Buenos Aires**, con puesta en escena de **Rubén Szuchmacher**.

La muestra que se realiza cada dos años desde 1997 y reúne teatro, danza, música y artes plásticas, apostó en esta oportunidad a mostrar el cruce de disciplinas y el uso de las nuevas tecnologías aplicadas al arte contemporáneo. En ese aspecto, precisamente, se inauguró una nueva sección denominada Proyecto Cruce, que incluyó intervenciones urbanas, instalaciones y performances en espacios no convencionales.

MENOS Y MÁS

Con menos espectáculos que en ediciones anteriores y mayor cantidad de funciones, la programación en el plano internacional no mostró un criterio unificador o coherente, más bien exhibió un marcado tono de desorientación, en el que pareció elegirse aquello que se tuvo más a mano, o impresionó a los curadores por el empleo de rayos láser, el uso de proyecciones con imágenes pixeladas, o alguna tecnología aplicada, no siempre de manera acertada.

En este último párrafo puede ubicarse **Los ciegos** de UBU Compagnie de Création, de Canadá, dirigida por Denis Marleau y definida como una fantasmagoría tecnológica. En un gran espacio oscuro, varias pequeñas pantallas permitían observar la cara de un hombre y una mujer proyectadas, que movían sus labios y ojos, mientras decían en castellano, los textos de una versión adaptada de la obra que Maurice Maeterlink escribió en 1890. O la coreógrafa checa Petra Hauerová, que con su obra **Night moth** intentó impresionar a los espectadores con esa especie de juego de aniquilación entre el cuerpo de una bailarina que terminaba convirtiéndose en el punto y centro de un todo, mientras era recorrida por la penetrante luz de un rayo láser.

Antes de pasar a detallar otros aspectos que tendieron a la desorientación de esta 5ta edición, cabe mencionar que la programación se dividió en Espectáculos extranjeros, Espectáculos nacionales, Proyecto Cruce y Programados o presentados por.

Continuando con los Espectáculos extranjeros, además de **Noche de reyes** (con una puesta en escena en la que se mezcló la comedia brillante y el cabaret alemán, en un continuo tono de equívocos y puesta en crisis de la identidad de personajes) y **Tío Vania** (con un montaje en el que los actores sólo sentados en sillas y casi sin moverse de ellas, dieron una magistral clase de interpretación para hablarnos de las pérdidas de un pasado y de un presente inmerso en la incertidumbre), que aportaron una inteligente relectura de esas piezas, también se vio un caprichoso abordaje de los textos de Tennessee Williams y su conocida **Un tranvía llamado deseo** (no se ofreció la versión original de la pieza, porque se dice que los herederos del autor se negaron a otorgarlos), puesta en escena por el **niño terrible** del teatro alemán, el reconocido Frank Castorf. El que con su **Endstation Amerika**, con un elenco de Volksbühne am rosa Luxemburg-Platz, de Berlín, convirtió los textos del norteamericano en una burlesca sátira al sueño americano, a la vez que intentó impresionar al público con un dispositivo escénico que, en el final, dejó a los actores casi suspendidos en el aire, como un modo de ilustrar la pérdida de los ideales del americano medio.

El área de danza, en esta edición, también exhibió una confusa falta de criterio en la selección, lo que llevó a recordar a coreógrafas de otras ediciones, como Anne Teresa de Keersmaecker y su compañía Rosas, que en el 99 presentó **Drumming**. O la compañía de Sasha Waltz, la que en 2001 trajo dos obras inolvidables como lo fueron **Körper** y **Zweiland**. Para los que pudieron ver aquellos trabajos, lo mismo que **D'avant** de Alemania, con la que se inauguró la edición de 2003, con los coreógrafos e intérpretes Sidi Larbi Cherkaoui, Juan Cruz Díaz de Garaio Esnaola, Luc Dunberry y Damien Jalet, resultó casi incomprensible la presencia de la ya mencionada más arriba coreógrafa checa Petra Hauerová, con su solo de danza. Lo mismo que **Daddy, I've seen this piece six times befo-**



Escena de «La Madonnita»

re and I still don't know why they're hurting each other...

que en representación de Sudáfrica trajo la compañía de Robyn Orlin; una pieza que cobró valor sólo por su contenido de reivindicación social, en la que a lo largo de la historia los blancos no permitían a la mujer negra bailar obras clásicas. O **Telesquat** del brasileño Bruno Beltrao, en la que mediante un concepto pobre de recursos intentó referirse a la impicancia de la televisión en nuestra forma de ver el mundo. De este espectáculo lo único valioso fue la actuación de los tres excelentes bailarines de hip hop provenientes de distintos lugares de Brasil. Ubicadas en un contexto más antropológico, las dos propuestas no consiguieron su esperada recepción, al ser trasplantadas a un contexto culturalmente distinto a su lugar de origen.

Aunque dentro del segmento elegido para este año de tecnología aplicada al discurso artístico, esta 5ta edición contó con dos artistas de sólidos recursos narrativos y estéticos. Uno de ellos fue la norteamericana Laurie Anderson que inauguró la muestra con **The end of the moon**, en la que contó sus experiencias en Japón y como artista invitada a la Nasa. Con su única presencia en el escenario, su voz y su violín Laurie Anderson consiguió casi una actitud zen del público que atinó a escucharla y a observarla como hipnotizado por esa mujer de baja estatura, de voz cálida y sugestivo poder de comunicación. En el otro extremo, por decirlo de algún modo, el gimnasta y bailarín Pierre Rigal hizo un solo de dance al que tituló **Érection**, en el que pudo observarse el acertado e imaginativo uso del video y las proyecciones en función de un interesante discurso dramático.

PROYECTO CRUCE

Esta nueva sección del Festival porteño, contó con la curaduría de un equipo integrado por músicos, teatristas, periodistas y productores teatrales, que convocaron a cuatro artistas: Gabriel Valansi y Juan Pablo Ferlat, con **Antiaéreos** (Plaza de Mayo); Mariano Pensotti con **La marea** (Pasaje Rivarola); Margarita Bali con **Pizzurno pixelado** (Palacio Pizzurno) y Nicolás Varchausky y Eduardo Molinari con **Tertulia** (Cementerio de la Recoleta).

La mayoría de estas propuestas despertaron un mayor interés en el campo teórico que en la práctica. **Antiaéreos** estuvo conformado por una serie de globos aerostáticos, en forma de zepeling, que se ubicaron dispersos a distintas alturas en la Plaza de Mayo. El transeúnte desprevenido que pasa diariamente por el lugar casi no los registró, o en todo caso los confundió con una campaña publicitaria, ya que ese mismo tipo de elementos son empleados con esa función.

La marea de Pensotti consistió en montar distintas escenas en el Pasaje Rivarola –en un balcón, en una librería, en la calle, o la puerta de una casa- en la que los actores sólo aportaron su presencia en función de distintas historias que eran narradas en *off* o a través de subtítulos electrónicos. Algunas de estas historias referían desencontros amorosos.

Tertulia, en el Cementerio de la Recoleta, consiguió una mayor difusión a través de la polémica sociopolítica que despertó, que el efecto que en sí misma provocó la obra, cuestionada por el lugar en el que se decidió realizar. La misma consistió en algo así como un viaje por la memoria a través de sonidos, en algunos casos imperceptibles, o imágenes que refirieron la representación de hechos del pasado, o de la memoria colectiva.

Compleja en su montaje y uno de los trabajos más logrados del Proyecto Cruce, fue **Pizzurno pixelado** de la coreógrafa Margarita Bali. La obra de videodanza unió bailarines en vivo que se iban fusionando con las imágenes proyectadas en la fachada de la sede del Ministerio de Educación, mediante un complejo y matemático entramado, que unió aspectos de humor, romanticismo y seducción.

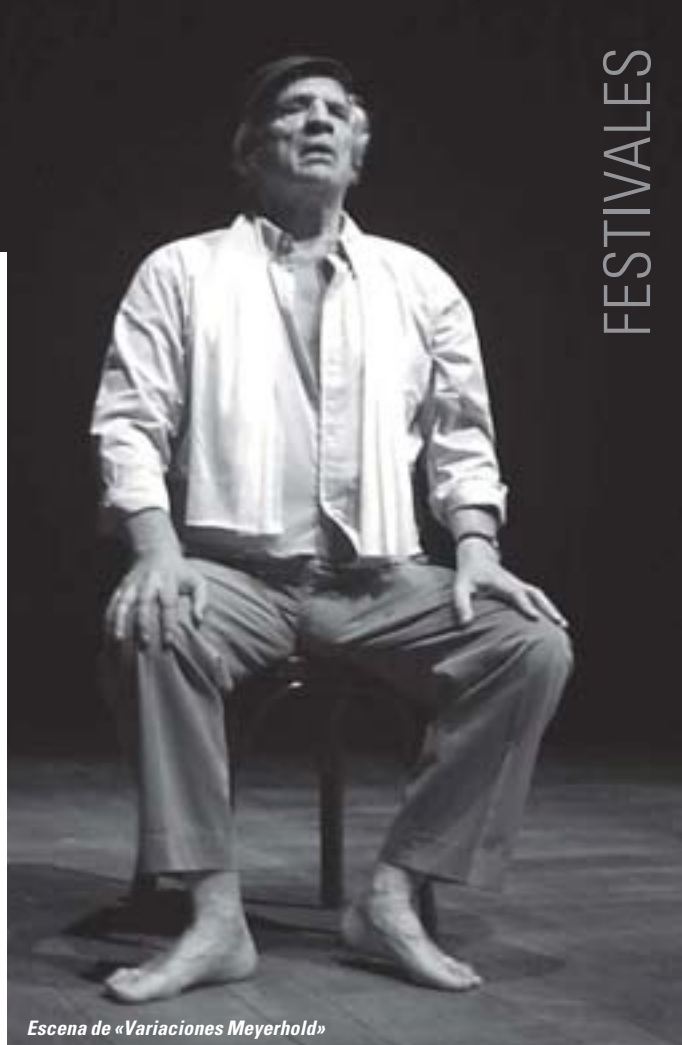
PROPUESTAS ARGENTINAS

La elección de los espectáculos nacionales fue uno de los pilares del festival que, como en las ediciones anteriores, se ofreció con entrada libre. El amplio muestrario de propuestas de la escena independientes contó este año, entre los más importantes, con la participación de **Afuera** de Gustavo Tarrío; **Centuria cero**, de Gabily Anadón; **De mal en peor**, de Ricardo Bartís; **El escondido**, de Silvina Grinberg / **Vistas I-II**, de Florencia Olivieri; **El sabor de la derrota**, de Sergio Boris; **Foz**, de Alejandro Catalán; **La estupidez**, de Rafael Spregelburd; **La señora Macbeth**, de Pompeyo Audivert; **Rancho**, de Julio Chávez; **Sin testigos**, de Jorge Villegas (Córdoba); **Variaciones Meyerhold**, de Martín Pavlovsky; **Watt**, de Leticia Mazur, Inés Rampoldi y Paulino Estela y **Hay en mí formas extrañas**, de Luis Garay.

A los mencionados se sumaron obras y espectáculos presentados por distintos organismos de la Secretaría de Cultura de la Ciudad o instituciones culturales nacionales y extranjeras. En este espacio se ubican, además del mencionado **Enrique IV**, de Pirandello; **Nunca estuviste tan adorable** (Complejo Teatral de Buenos Aires), **El secreto de la torre** (Dirección General de Museos), **El círculo de tiza caucasiense** (Dirección General de Enseñanza Artística), **Inversión de la carga de la prueba** (Centro Cultural Ricardo Rojas / UBA), **La Madonnita** y **Criaturas de aire** (Instituto Nacional del Teatro), **Supra natura** (Alianza Francesa) y **Arrabales del vacío** (Instituto Goethe y Espacio Fundación Telefónica).



Escena de «Endstation Amerika»




Escena de «Variaciones Meyerhold»



Escena de «Enrique IV»

MENDOZA ESTRENÓ SU

Festival Andino Internacional de Teatro



Durante nueve días, Mendoza se convirtió por primera vez en el polo de atracción del teatro local, nacional y mundial. Cerca de 5.000 espectadores se movilizaron en la provincia cuyana para presenciar el debut de la Semana Internacional de Teatro, que se desarrolló entre el 27 de septiembre y el 5 de octubre.

Escena de «No me toquen ese valse»

CAROLINA BAROFFIO / desde Mendoza

Como muchas de las provincias del interior del país, Mendoza tiene sus propios festivales, ya sean los folclóricos (como la Fiesta del Chivo en Malargüe o La Tonada en Tunuyán), o los ciclos del Cantapueblo y del Americanto. Pero a ellos se van sumando nuevas propuestas culturales de proyección internacional como la Música Clásica por Los Caminos del Vino que desde hace un par de años se realiza en distintas bodegas y viñas locales, o ediciones aisladas de festejos musicales. Claro que si hay una fiesta popular que signa a la región, que se proyecta al mundo y que conjura el alma del hombre mendocino, ésa es la Fiesta de la Vendimia, recreada en el legendario teatro griego Frank Romero Day.

Del millón y medio de habitantes, pocos imaginaron que en este contexto Mendoza podía tener su propio festival de arte escénico, más allá de los límites vendimiales o del esfuerzo mancomunado de algunos elencos locales. Que el teatro local, su público y su gente, podían vivir un intercambio de carácter internacional que provocó dudas a los más escépticos cuando la propuesta surgió de las mismas arcas oficiales, y que ahora pugnarán por repetirse.

La primera edición del Festival Andino Internacional de Teatro, el II Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado y la Fiesta Provincial de Teatro coparon de entrada escenarios de diverso calibre como salas —chicas y grandes—, auditorios, plazas y parques de la ciudad de Mendoza y localidades aledañas. Mientras, los espectadores locales se acercaron lentamente a las funciones.

El teatro de Perú (con el grupo Yuyachkani), de Chile (con el colectivo La Patogallina), de Francia (con la compañía Royal de Luxe en coproducción chilena con La Gran Reyneta) y de México (con un elenco dirigido por Barclay Goldsmith) aterrizó entre las montañas para compartir escena con obras de notables elencos porteños (Los Macocos y Catalinas Sur), uno rionegrino (Kasala-

manka) y las mejores producciones mendocinas (según consideró el jurado del Provincial).

Organizada en conjunto por el Ministerio de Turismo y Cultura del Gobierno de Mendoza y el Instituto Nacional del Teatro (INT), a la hora del balance, esta inédita iniciativa teatral recibió iguales porciones de flores y de autocríticas. Tanto la voz oficial como teatreros y asistentes locales coincidieron en que el resultado fue positivo si se tiene en cuenta como “prueba piloto”.

Esto se traduce en la cantidad de asistentes (ninguna función se dio a sala vacía, aunque el congreso no tuvo la concurrencia deseada), la calidad de algunas puestas foráneas, la exaltación de propuestas de carácter popular que atrajo miradas ajenas al mundo teatral y una buena repercusión mediática fuera de las fronteras cuyanas.

Claro que hubo ejes operativos para cuestionar, como el hecho de que el Festival Andino se desarrollara junto a la Fiesta Provincial —esto fue criticado más aún por los teatreros locales—, una precaria fiesta de bienvenida a los artistas foráneos y la ausencia de propuestas extranjeras en tres de los nueve días que duró el encuentro (debido a cambios de último momento en la programación y a una función al aire libre suspendida por mal tiempo).

A esta *Semana al pie del Aconcagua* —así se la denominó— se la podría considerar como “bisagra”, ya que arrancó al término del Festival Internacional de Buenos Aires y concluyó dos días antes del Festival Mercosur que se realiza en Córdoba. La posibilidad de traer producciones extranjeras que participan de los demás festivales fue una de las razones para ubicar la fecha de este debut festivalero de Mendoza como plaza teatral. Pese a que esto fue blanco de críticas, los organizadores ya aseguraron que para 2006 se mantendría el mismo tipo de cronograma.

Dividido en partes iguales, \$200.000 fue lo que desembolsaron el Gobierno local y el INT, cuyas autoridades

pretenden instalar estratégicamente el Festival Andino en la agenda cultural de esta Mendoza en expansión. Objetivo que no debería estar lejos de su alcance, tratándose de una sede que ya cuenta con medio centenar de elencos independientes, que tiene una rica y vasta historia sobre las tablas, que casi no le quedan días libres en el año para recibir espectáculos de afuera, y que la mayoría de sus fines de semana está desbordada de turistas.

LO POPULAR EN ESCENA

No todas las puestas foráneas congregaron a la multitud ni complacieron las expectativas del público, aunque todas cumplieron con el carácter popular que se propuso el Festival Andino. **El fulgor argentino** (obra del multitudinario grupo de teatro comunitario del barrio de La Boca, Catalinas Sur) fue la única en dar dos funciones el mismo día y dejó gente fuera del auditorio Angel Bustelo, donde se desarrollaba la pieza que recibió fuertes ovaciones. Sus colegas porteños, Los Macocos, abrieron el festival a lo grande. Con una experiencia anterior en teatros mendocinos, el elenco que dirige Javier Rama se llevó todas las flores para **La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi**.

Pero hubo obras que se quedaron con alguna flor marchita. Tal fue el caso de **No me toquen ese valse**, de Yuyachkani: la puesta, con música en vivo, de una historia que no logró conmover a la platea a medio llenar del teatro Independencia. También sobre el tradicional escenario local y con una exquisita banda musical en vivo, otra suerte le tocó al elenco chileno La Patogallina, dirigido por Martín Erazo. Basada en un film del cine mudo y realizada en blanco y negro, la obra **El húsar de la muerte** narra —con acertada coordinación actoral y escenográfica— las correrías del guerrillero Manuel Rodríguez en su lucha por la independencia de Chile.



Escena de «Roman Photo»

Escena de «La fabulosa historia...»

Además de haberse dado en una sala poco beneficiosa —como es la del teatro Universidad, donde al lado funciona el cine, y se filtra su sonido—, la pieza mexicana que protagoniza Luisa Huertas (famosa después de su papel en la película **El crimen del padre Amaro**) generó más expectativas que halagos. Un texto sobrecargado de detalles y obviedades cuenta la historia real de una indígena discriminada y encarcelada en los Estados Unidos, con una puesta poco enriquecedora.

El Festival Andino estaba llegando a su fin y esa puesta que busca explícitamente el impacto visual y que no frecuenta seguido esta tierra cuyana todavía no se hacía presente. Hasta el día de cierre, cuando el colectivo chileno La Gran Reyneta y la compañía francesa Royal de Luxe se adueñaron del aire mendocino para desarrollar **Roman Photo** en un espacio verde del departamento de Godoy Cruz —que, por caso, fue el único lugar con entrada libre y gratuita que poco y nada se aprovechó en la programación—. Allí, los espectadores —la mayoría, “ocasionales”— vivenciaron la grabación simulada de una fotonovela. El fuego, la acción inagotable y la fuerza expresiva de cada escena sorprendieron a un público ávido de nuevas experiencias, resentido con el lenguaje teatral tradicional y distanciado de las tablas locales. Amalgama de situaciones que se reflejó en el aplauso final y en la venta “como pan caliente” de la revista **Roman Photo**: la fotonovela en cuestión.

El grupo de Bariloche Kasalamanka pasó sin pena ni gloria por este festival. Algunos de ellos lo atribuyeron a la *mala suerte*: su actuación al aire libre se suspendió por mal tiempo (corría viento y el show incluye acrobacias aéreas) y se postergó para el sábado, día de presentación de los convocantes Catalinas Sur en una noche fría que azotaba la zona.

Las voces oficiales

Para Marcelo Lacerna, subsecretario de Cultura de Mendoza, el Festival Andino Internacional de Teatro “fue muy bien recibido por la gente”. En cuanto al carácter espectacular y popular de las obras convocadas, el también actor manifestó con una metáfora futbolera que “con un lenguaje claro y preciso se puede comunicar muy bien para que la gente se haga hinchita del teatro”.

Lacerna, que fue uno de los pocos funcionarios del Gobierno provincial que acudió a la mayoría de los espectáculos programados para este primer festival internacional en Mendoza, promulgó sus claras intenciones de anclar esta “prueba piloto” en el calendario artístico de una plaza turística y cultural que “crece a pasos agigantados”, expresó con orgullo.

Y entusiasmado arriesgó: “Es el comienzo de una etapa para insertarnos en el circuito internacional, tanto como organizadores como productores de propuestas de este estilo”. Tal como lo aclaró en la apertura del Festival Andino, el subsecretario repitió que el esfuerzo para que se realice una segunda edición “es de todos, de los empresarios, del Estado y del INT —dijo y remarcó—, acá hubo buena voluntad de muchas empresas mendocinas y hay que sumar más para el año que viene”.

Por su parte, el delegado local del INT, Gustavo Uano, se mostró por demás satisfecho con los resultados. “Nos fue mejor de lo que esperábamos considerando al público mendocino que es muy exigente”, se ufano. Aunque no escatimó en autocríticas. “Mendoza demostró que tiene la infraestructura, los recursos técnicos y humanos para organizar un festival internacional que esté a la altura de los que se desarrollan en el resto del país. A veces se subestima a la provincia, no desde el exterior sino desde los mismos mendocinos”, apuntó en tono desafiante. En este sentido, el actor y director teatral remarcó su planteo inicial al proponer un festival de estas características que estimule el crecimiento —artístico, productivo y comercial— del teatro local. Dijo que “lo que la gente no conoce no puede amar, por eso los festivales producen una gran energía que fomenta la actividad”.

El punto en que el subsecretario Lacerna y Uano coincidieron es en analizar mejor para una próxima edición del festival la inclusión de la Fiesta Provincial del Teatro dentro de la semana internacional. “Estamos evaluando muy bien si conviene o no hacer el Provincial junto al festival internacional”, reconoció el delegado local del INT. Pero advirtió que “esta primera experiencia tampoco fue mala, mucha gente de afuera que venía al festival se acercó a ver las obras locales seleccionadas para el Provincial”. Mientras, Lacerna opinó que “no se puede pretender ver todo, y claro que hubo funciones de las obras de acá que no llenaron el teatro, habrá que evaluarlo mejor para el año que viene”.

Al respecto, la conclusión de Sergio Martínez, uno de los referentes máximos del teatro mendocino, fue más razonable que subjetiva. El actor, director y dramaturgo —quien integró el jurado de la Fiesta Provincial y asistió al Andino— dio su teoría: “Se mantuvo la atención sobre el teatro durante casi diez días, eso ya es un triunfo en nuestra provincia. Aunque algunas obras de Mendoza tuvieron poco público. Pero esas obras antes también tenían poca convocatoria, y con el festival tuvieron la oportunidad de sumar más gente en sus salas. Esto va a producir aunque sea un leve aumento en la concurrencia del mendocino al teatro”. Y agregó que “todos debemos estar contentos de haber tenido un encuentro internacional de teatro en nuestra provincia, esto les da experiencia y aprendizaje a los artistas locales, abre el arte escénico al público en general, lo promociona y encima es una de las pocas iniciativas oficiales en cultura que disfrutamos todos”.



CRUCE DE LENGUAJES PARA LA INTEGRACIÓN

Entre el 17 y el 21 de agosto pasado, en la ciudad de Formosa se concretó el Primer Festival Internacional de Teatro de la Integración y el Reconocimiento. Bajo el lema "reconocernos para integrarnos", grupos de Brasil, Paraguay, Bolivia, Uruguay y Argentina presentaron espectáculos produciéndose un verdadero cruce de lenguas, con obras en guaraní, portugués y español.

Cabe mencionar que el Festival, además de haber sido organizado por el Gobierno de Formosa, el Instituto Nacional del Teatro y el Centro de Experimentación Artística Utopía 2000, contó con el auspicio y colaboración de la Secretaría de Cultura de la Nación, el Consejo Federal de Inversiones, la Municipalidad de Formosa, las Subsecretarías de Cultura de Chaco, Corrientes, Misiones, Entre Ríos y Santa Fe, como así también del Centro Paraguayo de Teatro (Cepate), el Vice Ministerio de Cultura de Paraguay, la Dirección General de Cultura de la Municipalidad de Asunción, la Red Cultural Zicosur, el Codesul, y la Asociación Regional de Integración Cultural Argentino-Paraguaya.

PARTICIPANTES

Los elencos extranjeros fueron invitados especialmente sin previa selección, mientras que los argentinos correspondientes a Chaco, Corrientes, Misiones, Santa Fe y Entre Ríos fueron seleccionados por las Secretarías de Cultura de las provincias.

De Brasil asistieron dos compañías: OANI de Teatro (de Blumenau, con **Procusto**) y Emmanuel Marinho (de Mato Grosso do Sul) con la obra **Pora**.

Por su parte Asunción del Paraguay estuvo representado por las compañías La Farándula, con **Kuña Rebove**; Grupo Real de Teatro, con **Veladas paraguayas**; La Máscara, con **El arte del silencio** y La Móvil Teatro, con **María... lo difuso de la vida y la muerte**.

Bolivia, a través de Nelson Javier Sanabria y su compañía La Máquina de hacer Sueños, con el espectáculo infantil **El teatrillo del mundo**.

Uruguay con **Por la ventana del alma** del grupo Mimonarcas.

Misiones con **Marat-Sade** del Taller de Teatro Universitario; Entre Ríos con **La moribunda** del grupo Urtheater; Santa Fe con **Yepeto** de la Compañía Teatral Modus Vivendi; Corrientes con **La pasión del piquetero** de la Comedia Correntina; y Chaco con **Reservorio** del elenco Actores Unidos.

Formosa presentó tres obras: **Y si mañana crepo?**, por el grupo Arlequín, de Comandante Fontana; **El cálido origen de los truenos**, del grupo Litea, de Pirané; y **Dellirico** de la compañía Los Gregorianos, de la capital formoseña.

Por el Programa de Cultura del Consejo Federal de Inversiones se presentaron dos espectáculos unipersonales ganadores del Premio Federal 2004: **El nombre** y **La envidia**, ambos de la ciudad de Jujuy.



MARCELO PADELÍN / desde Formosa

En busca de un objetivo que posibilite construir un espacio de reflexión e intercambio con hacedores de teatro de regiones compartidas, además de promover redes de formación, información y cruce de espectáculos, así como también a pedagogos, directores y productores, es que se realizó en la ciudad de Formosa este Festival que albergó alrededor de 150 teatristas en una nutrida grilla de 18 espectáculos.

Éste es un viejo proyecto que, por otro lado, intenta brindar al público de la Región Compartida (Sur de Brasil, Paraguay, Bolivia, Uruguay y el Creceneo Litoral), la posibilidad de acceder a teatralidades y formas de expresión teatral, que en otras circunstancias sería imposible, dada la histórica postergación de las actividades culturales, especialmente el teatro, desde los centros de producción.

"Trabajar estas ideas, constituye un hito en ese sentido, cumpliendo así con la dirección trazada del Gobierno provincial, enmarcados en el proyecto de Provincia que abrazamos, y dentro de la Ley Nacional del Teatro, extendiendo la federalización sustentada, a regiones compartidas, que intentan alcanzar el desarrollo teatral argentino", sostiene Carlos Leyes, representante del Instituto Nacional del Teatro en Formosa, y quien además ya confirmó la segunda edición del Festival para 2006.



Sin dudas, es el teatro quien juega un papel central como actividad de enorme crecimiento en los últimos veinte años en la provincia. Acerca de ello, Leyes cree firmemente que es "un desarrollo que ha sido reconocido como modelo para todo el Nordeste argentino, en donde el Instituto Nacional del Teatro deja su impronta permanente", refiriéndose a la importante coparticipación de recursos materiales y humanos, definiendo políticas de fomento, de manera coordinada y articulada con el organismo de gestión del área cultural formoseña.

El director de Cultura de Formosa, **Fredy Jara**, puntualiza que hay una necesidad imperiosa de integrarse y de construir un espacio de reflexión y redes de información, "a partir de las fronteras que nos unen, y haciendo de los márgenes el centro, con la convicción de direccionar los esfuerzos incesantes para un verdadero intercambio".

Otro de los integrantes del Comité Ejecutivo del Festival, Daniel Luppó, quien también es fundador de una de las salas más reconocidas de la capital formoseña, Utopía 2000, considera además que este espacio "es posible desde todos los puntos de vista, puesto que por la centralidad que tiene Formosa dentro del Mercosur es totalmente accesible tanto para los espectadores como para los teatristas locales".

SOLOS SOLAMENTE EN LA ESCENA

Reflexiones acerca del I Encuentro Nacional de Monólogos de La Tigra, Chaco



NERINA DIP / desde Tucumán

El grupo de Teatro Apuntes y la Municipalidad de La Tigra, con el apoyo del INT vienen organizando, desde el año pasado, el Encuentro Nacional de Monólogos. Esta pequeña ciudad de 5.000 habitantes trabaja para ser invadida de teatro y disfruta del acontecimiento.

El evento se denomina Encuentro de Monólogos y sin embargo entre los espectáculos seleccionados encontramos también unipersonales. Estas dos modalidades escénicas comparten el hecho de ser sostenidas por un solo intérprete, pero el tratamiento final del personaje, el texto, el espacio, son absolutamente diferentes en cada caso. Sin embargo, tanto uno como otro, fueron excluidos de las convocatorias a festivales y encuentros durante muchos años, ya que se privilegiaban aquellas expresiones que colocaban en escena por lo menos a dos actores. En los últimos años esta situación fue modificándose lentamente y hoy son varios los encuentros y festivales que, no sólo admiten este tipo de modalidad escénica, sino que encontramos otros, como el Encuentro de La Tigra, que se abocan específicamente a mostrar y discutir acerca de aquellas expresiones que colocan un solo actor en el escenario.

Las causas por las que tanto monólogos como unipersonales fueron ubicados en la periferia y desestimados de las programaciones de festivales pueden ser varias, e intentaré abordar sólo algunas. Existen numerosos textos dramáticos clásicos que alojan en su interior importantes monólogos, sin embargo naturalistas y realistas los consideraron inverosímiles, convencionales y en algunos casos hasta defecto de las piezas teatrales, pues la situación de una persona hablando sola era entendida como ilógica. Otra causa posible es que teóricos ortodoxos cuestionaban su carácter teatral, ya que no incluía en su estructura el diálogo, que era considerado como fundamental en toda obra de teatro desde un lugar conservador.

A inicios de los 70 del siglo pasado resurgen los espectáculos interpretados por un solo actor, aunque no como una idea de recuperación arqueológica de modalidades escénicas del pasado, ni de revalorizar las formas ya desechadas, sino desde una revisión dinámica del formato escénico. Considero que la nueva modalidad escénica consigue no sólo renovarse, sino también manifestar muchas de las inquietudes del ser humano en la contemporaneidad.

El monólogo es una estructura escénica compleja que supone una persona que habla en voz alta, pero que no

dirige, aparentemente, su discurso a ningún interlocutor. Como procedimiento nos permite conocer los pensamientos y las verdaderas intenciones del personaje. El contexto en el que se lleva a cabo es el mismo a lo largo de todo el monólogo y el actor asume un solo personaje. Por otro lado en el unipersonal lo que encontramos es un actor que, desde la exposición desnuda de los procedimientos, asume diferentes personajes, transita varios contextos y se dirige a los espectadores con muy pocas mediaciones escénicas. Esto permite, en el unipersonal, observar un trazo épico muy marcado, y por consiguiente, una cuarta pared bastante frágil, cuando no inexistente.

Como todo esto es muy difícil de conseguir en un texto, muchas veces los actores asumen el rol de dramaturgos y hasta de directores; de manera que se produce una autoabsorción de varias funciones en una misma persona. Así, el resultado escénico final a veces adquiere la forma de collage, de patchwork en el que el mismo actor costura los retazos y los presenta al espectador. Acorde a las manifestaciones contemporáneas, las estrategias escénicas no son escondidas al espectador, sino que éste se convierte en testigo que comparte los procedimientos.

Forma y contenido no están dissociados en la elección de esta modalidad espectacular, y colocar un solo actor en la escena (y aún más cuando se trabaja desde esa autoabsorción) conlleva no sólo una práctica discursiva formal, sino que nos permite pensar en la manera en que el unipersonal materializa la imagen social del hombre solo.

El fenómeno teatral tiene un gran poder de evocación y perturbación colectiva; la situación ficcional es proyectada en un lugar privilegiado que es el espacio escénico, porque la sociedad reserva ese lugar para la representación de la imagen social del hombre, como un espacio en el cual se ejercitan también las imágenes personales. Es conveniente decir que el espacio escénico es una zona de encuentro colectivo y simultáneamente de "encuentros" individuales. ¿Cómo interpretar, desde esta óptica, la función del unipersonal? ¿Qué características sociales él reafirma hoy? ¿La soledad? ¿La no necesidad del otro? ¿No sería posible pensar que el unipersonal es un elemento más que caracteriza al hombre contemporáneo que no necesita del otro para materializar sus obras? ¿El unipersonal sería entonces un juego, una trama que articula estas tensiones? Finalmente sería útil preguntarnos, si el teatro cristaliza todo lo que el sujeto creativo espera de sí mismo



Carlos Werlen, director del Encuentro.

y de los otros, qué se esperaría de ese juego de soledad y representación.

Todos estos interrogantes, a veces explicitados y otras no, circularon en las reflexiones de los hacedores que se convocaron en este encuentro. En la pequeña localidad de La Tigra el espacio urbano se convirtió en un lugar de encuentro colectivo y las individualidades crearon formas variadas de comunicación. Los teatristas ofrecieron sus espectáculos y los miembros de la comunidad, cada uno desde su rol social, ofrecieron sus obras y sus espacios. Resulta entonces aparentemente paradójico que esto se manifieste en torno a expresiones artísticas que exponen tan nítidamente la soledad del ser humano como el monólogo y el unipersonal.

En el encuentro se reflexionó sobre aspectos técnicos y éticos. Los espectáculos de un solo intérprete expresan contradicciones y éstas fueron puestas de manifiesto en las diarias charlas de los hacedores en torno al análisis de cada uno de los espectáculos. Los jubilados del pueblo abrieron las puertas de su centro social e invitaron a la comunidad teatral a discutir el lenguaje, el evento, a reflexionar sobre el teatro, alrededor de una mesa llena de delicias que ellos mismos prepararon, demostrando con este gesto de respeto, agradecimiento y cariño, una recuperación del lugar social del artista que no se ve en las ciudades más grandes. Los alumnos de la escuela secundaria de La Tigra acomodaron a los espectadores, la inauguración se llevó a cabo en la plaza del pueblo, donde escuchamos la larga lista de los pequeños y grandes comerciantes que colaboraron con el encuentro. Las mujeres de La Tigra montaron puestos de comida en la plaza para atender a los espectadores entre función y función. Ante la inexistencia de hoteles, los pobladores abrieron las puertas de sus casas. El intendente y otras autoridades asistieron a todas las funciones y compartieron opiniones y críticas con hacedores y espectadores. Todo este fenómeno permitió que el único lugar de exacerbación de la soledad fuera la escena. Podemos, en primera instancia, cometer el error de suponer que monólogos y unipersonales son sólo la modalidad escénica que, mediante la autoabsorción, exagera la soledad y expresa el neoindividualismo. Sin embargo, de la misma manera que en el medioevo, el modelo de actor solo (sea juglar o no) posee la capacidad de crear una sub-versión, de resistir ante la nueva moral hiperindividualista.

HÉCTOR PELY MALGÁ

“El teatro es presente”

Héctor Pely Malgá es uno de los más productivos teatristas pampeanos. Decidido, ejecutivo, laborioso y con una gran curiosidad estética, ha sido y es uno de los impulsores de muchos proyectos conjuntos.

NORMA ARANA / desde La Pampa

Yo era sonidista. Un día fuimos al teatro Español y nos dijeron que íbamos a tener que esperar para probar el sonido porque había un ensayo de teatro. Ensayaban **Picnic en el campo de batalla**. Tenía entonces 22 años. Entré a mirar y cuando vi el ensayo dije: esto es lo mío.

En esa actividad que él sabe convertir en vehemente, quizá se destaque por sobre todas, por su importancia institucional, el hecho de haber sido motor para la creación de la primera sala de teatro independiente de La Pampa, gestionada por la Asociación de Trabajadores del Teatro Pampeano, que preside.

Dos meses después de encontrar “lo suyo”, ya participaba del Taller de Formación Actoral de la Municipalidad de Santa Rosa, que dirigía Nanny Fornis. “De hecho –recuerda hoy– de ahí salieron la mayoría de los que actualmente estamos en la ATTP, como Bibiana Grabosky, Edith Gazzaniga, Viviana Felice, Diego San Miguel, Marcelo González y Gustavo Rodríguez, que vino el último año a dar clases en el taller”.

Después vinieron obras, premios y cursos con nombres importantes como Roberto Vega, Gustavo Fernández Mendiá, Francisco Javier, Rubén Szuchmacher, Sergio D’Angelo, Víctor Arrojo, Paco Giménez, Jorge Holovatuck, Marcelo Jaureguiberry y Mauricio Kartun.

Entonces, el sonidista devenido actor y director explica qué le dio el teatro: La posibilidad de contar cosas con el cuerpo; algo que no da la música, por ejemplo, que es abstracta. El teatro es presente. Para contar lo que quería contar el teatro me pareció la herramienta más contundente. Quise ser actor y director, y producir lo que hacía, tal vez porque vengo de la producción. Pero, sin duda, lo que más me atrajo fue la posibilidad de decir, de hacer y que te pase algo. Eso es lo que me sigue interesando del teatro, que tiene que pasarte por el cuerpo. No hay cosa más linda para entender algo que te pase por el cuerpo.

El teatrista –corrige el Pely–, porque teatrero suena más despectivo, según dicen los compañeros; tiene que ser una persona completa. Tiene que poder actuar, dirigir, ser ejecutivo, poder solucionar los requerimientos del escenógrafo, solucionar los problemas del director, conseguir los materiales, y hacerse cargo de la producción, para lo cual tiene que salir a vender su producto. Hasta que no se muestra un

proyecto no existe y esto tiene que ver con la complejidad que tiene que tener el teatrista. Si esto no se hace, habrá un hermoso trabajo que no lo va a poder ver nadie.

El teatro, como lo entiendo, es obligatoriamente un trabajo de equipo, por eso empieza a ser gremial. Para eso, antes de hacer algo tenemos que acordarlo, saber por qué y para qué lo hacemos. A partir de ahí se genera una política de lo que uno quiere mostrar. Para eso tiene que haber un acuerdo. En el teatro hay que tener mucho más cuidado en cómo se va a transmitir, porque si uno se equivoca, la transmisión no se da. Todo tiene que estar ligado a esta primera idea estética, ética y política.

TEATROKÉ

Unos años después comenzó Teatroké, el 4 de agosto de 1989. El proceso de pasar de hacerse cargo de su cuerpo a hacerse cargo de un grupo fue especial para Pely.

Invité a dos aparatos teatrales: Lihué Pumilla y el *Gringo* Carllassare –quienes después fueron los Serenito Deyovani, y generaron bastante revuelo en Santa Rosa cuando rociaron a la gente con postre Serenito en una función, o degollaron un par de pollitos en escena–. Consideré que ya tenía experiencia como para hacer algo por mí mismo, y necesitaba hablar de otras cosas. Mi primera obra fue **Decir sí**, de la Griselda Gambado, lo obra me encantaba.

Después hicimos **Es inalterable, así debe ser** con Paula Rivero, que también causó bastante revuelo. Y con nuestra tercera obra tratamos de hacer algo comercial para poder vivir del teatro. Fue **Inodoro Pereyra en blanco y negro**, como si estuvieras leyendo la historieta.

A Pely Malgá le gustan las anécdotas, suele graficar sus teorías con ejemplos prácticos para darles énfasis. Es verborágico y argumentativo, siempre lógico. No nos presentamos en la primera Fiesta Provincial porque no nos dejaban hacer las luces que queríamos, y considerábamos fundamental. Fue muy gracioso, un jurado me dijo: “Contame el efecto que yo me lo imagino”; pero no, el teatro no es imaginación. La imaginación se puede disparar de lo que ves, pero no de lo que no ves. Éramos nuevos en esto, pero intuimos que ahí algo no estaba bien.

Los grupos –piensa– se llaman según lo que hacen. Y Teatroké, que juega con el sentido de trocar, nunca ha hecho una obra del estilo de la anterior. Siempre nos hemos forzado a modificar el estilo. En esa variedad investigativa se pusieron: **Pichincha**, **Gole son amore**, **El monstruo de la laguna... Tomasito**, **Las criadas** de Jean Genet, **La que sigue... Y a otra cosa mariposa** de Susana Torres Molina, **Nosferatu**, **Volvió una noche** de Eduardo Rovner, **El despojamiento** (puesta en Buenos Aires), **Casa matriz**, **Cámaralenta** de Eduardo Pavlovsky con la que llegó al tercer puesto en la Fiesta Nacional del Teatro, y **El zapato indómito** de Leo Masliah, entre otras.

Pasaron años de dirección y luego buscamos ser dirigidos por otro. Creo que fue una de las decisiones más sanas que tuvo el grupo. Trajimos a Víctor Arrojo (de Mendoza) para que hiciera una evaluación y en consecuencia trabajara con el grupo. Uno siempre quiere hacer autocrítica pero el actor es, básicamente, un ‘Narciso’ y le suele pasar que la autocrítica no es su fuerte. Hicimos un taller de nivelación actoral y a partir de ahí surgió la idea de atacar los problemas que tenía el grupo. Decidimos trabajar en cooperativa e hicimos **Cámaralenta** y **El zapato indómito**. Ahora es muy posible que encaremos algo distinto, con otro director, con dramaturgia del grupo... veremos. Después de todo somos Teatroké.

Cuando se le pregunta qué tiene que tener un actor no titubea: Pasión, constancia y ética. Y un director lo mismo. Vos podés ser un apasionado, pero si sos inconstante no sirve para nada. Para lograr un conocimiento actoral sostenido. Si están estos tres componentes es difícil que no funcione. Claro que en la dirección no hay democracia. Si se acuerda que uno de los compañeros va a dirigir, le vamos a hacer caso a ese compañero. A mí me re-cuesta. Pero es así, porque el director tiene el privilegio de ver el trabajo desde afuera. De todas maneras el director tiene que tener una pata afuera y otra adentro, como dice el maestro Arrojo. Si no es así no se puede.

Y el peor defecto de un actor es no saber escuchar. He sufrido cuando no he escuchado. Porque si no se sabe escuchar no se puede internalizar y luego reproducir. Un actor tiene que ser una gran oreja, si no está sensible no puede transformarse para luego transformar la realidad desde lo técnico y desde la escena.

FOTOGRAFÍA: NORMA ARANA



FOTOGRAFÍA: NORMA ARANA

Pely Malgá

GESTIÓN



La actividad pampeana

¿Hay teatro pampeano? Sí, hay. Aunque nos faltan años, nos falta tradición, pero la mayoría de los grupos se la pasan estudiando y tratando de progresar, cada vez mejoran más su producto. Todos evolucionamos. Nadie involuociona. Y además tenemos grupos con teatristas *viejos* y varios grupos jóvenes, como los Hibrys, como el Octeto Circense que están surgiendo. Mucha de esa gente joven también trabaja en la sala de la ATTP coordinándola, y eso es fundamental.

Pely Malgá no desconoce las necesidades de la provincia en cuanto al teatro, y asegura que nos hace falta una gran escuela, una universidad de teatro. Nosotros intentamos una gestión en Tandil, que no se conoció porque fracasó. Pero seguimos intentado, este año desde la ATTP haremos una propuesta humilde, pero es un comienzo, porque la demanda de un taller es muy fuerte.

Sucede que no tenemos una formación sistemática. La Ley Federal de Educación prevé el teatro como una de sus materias pero no hay profesionales del teatro. Si algo nos ayudara a potenciar el teatro sería esa educación sistemática con profesionales. Eso nos falta.



El trabajo de la ATTP

Pely Malgá insiste con la teoría de las tres patas: pasión, constancia y ética. Esa misma posición tenemos en la Asociación de Trabajadores del Teatro Pampeano, coincidimos en eso, y por suerte no coincidimos en el resto. Nuestra posición es que si hay dos ideas sobre lo mismo, deberíamos lograr hacer de ellas una. El ejemplo más gráfico son las gradas de la sala. Había un sector de compañeros que querían la escena a la italiana y otro que quería que se pudiera modificar. Logramos hacer algo a la italiana y que se pudiera mover. Es fantástico que sea así, porque nos hubiéramos perdido una opción. A veces es difícil, pero tenemos que acordarlo.

Uno sabe, en el caso de la sala, que va a trabajar para los demás, incluso para unos demás que no sabe quiénes serán en el futuro, si está claro eso, el porqué y para qué y además se toman las ideas de todos y se potencian, tenemos muy pocas posibilidades de equivocarnos.

Seguramente hay otros casos como el nuestro, pero la ATTP es la primera sala independiente de la provincia. Los grupos de Santa Rosa deseábamos la sala. Había una posibilidad de conseguir dinero y se nos ocurrió gestionar los fondos en conjunto. No éramos algunos grupos, sino la mayoría de los compañeros de Santa Rosa acompañados por la mayoría de los del interior de la provincia. Eso nos facilitó los trámites.

Nosotros ya estamos acostumbrados a trabajar juntos. Para muchos tiene más valor este hecho que la propia sala, porque la sala es el resultado de que se puedan poner de acuerdo grupos que tienen grandes diferencias estéticas, formas muy distintas de trabajar... Eso es muy importante. Tenemos la suerte de que cada uno de nosotros desarrolla otras profesiones u oficios y desde allí también todos contribuimos al desarrollo de la sala.



Nuevo espacio en Ushuaia

VERÓNICA PAGÉS / desde Ushuaia

La actividad teatral en Ushuaia empezó mucho antes de tener un teatro donde desarrollarla. La ausencia de sala no era excusa ni traba para los fueguinos (nacidos, criados o por adopción) amantes de las tablas. No era tan malo ensayar en los salones de actos, o en las aulas de las escuelas amigas luego de la hora de clase, o esperar pacientemente que el calendario de la sala Niní Marshall, de la Casa de la Cultura, tuviera un hueco dentro de mil eventos que nada tenían que ver con lo teatral.

También valían la pena los engorrosos trámites para ingresar al cine, cuando no había función, que está dentro del predio de la Armada: las caras conocidas de los actores no les evitaba tener que entregar, antes de cada ensayo, el DNI en la entrada y dejar constancia de hora de ingreso y salida. Documentos que, si alguien los guarda, deben hablar de una nocturnidad de esos encuentros. Y hay que decirlo, la sala de usos múltiples del famoso ex presidio rinde bastante bien en las noches de función.

Así, de la misma manera que los fueguinos se acostumbran cíclicamente a las largas noches, al frío intenso o a los días de luz interminable y a un calor apenas algo más que templado, los teatristas de esta provincia pudieron adaptar sus ganas de decir al medio que les tocaba. Entonces, es de esperar que con la inauguración del primer teatro independiente de la provincia la costumbre se apropie rápidamente de él para darle carnadura, espesor y alma de retablo.

Se llama Teatro del Hain y abrió sus puertas los primeros días de noviembre con una buena excusa: dar también por inaugurada la XII Fiesta Provincial del Teatro. Fue la Asociación Civil Teatro del Hain, que agrupa a varios elencos de la ciudad, la que decidió que ya era hora de tener un lugar estable, cómodo y pensado como teatro. Así lo expusieron a las autoridades del Instituto Nacional del Teatro (INT) que no se pudieron negar a financiar parte de la obra, de hecho ya están financiando otra, la del segundo teatro fueguino que manejará otra asociación, la Actuar; pero ésa es otra historia.

El ahora flamante Teatro del Hain era, hace un par de años, un viejo y casi abandonado obrador del barrio Andino, ubicado a unas veinte cuadras del centro de la ciudad. Lo que desde afuera se percibe sólo como una sencilla construcción de chapa pintada de azul furioso, esconde una cálida sala de 100 metros cuadrados que permite a 85 espectadores disfrutar de cada función.

El día de la inauguración había mucho más que 85 personas integrando el público, de hecho el hall de entrada tenía



inmovilizada y aprisionada a una marea humana que intentaba ingresar a la sala, que ya estaba llena. “Ojalá cuando tengamos función la sala esté así”, se escuchó decir a un actor lugareño que, por entonces, hacía las veces de espectador.

Más allá de querer disfrutar de la murga, que fue el segundo plato luego de la entrada musical de la Banda Municipal, o de las palabras de agradecimiento por el trabajo propio y ajeno de los miembros de la asociación por un lado y del INT y de la Secretaría de Cultura de la Nación por otro, era claro que lo que buscaban los participantes era ser testigos de un hecho que quedará destacado dentro de la historia teatral de la provincia.

Entre muchas palabras sinceras y sentidas se destacó una del jefe de Gabinete de la Secretaría de Cultura, Guillermo Saavedra: “Cultura (la secretaria) venía gastando casi el 90 por ciento de su presupuesto anual en el 10 por ciento de la población—eso corresponde básicamente a la ciudad de Buenos Aires— y queríamos romper con eso”. Las palabras de Saavedra, más allá de querer explicar el apoyo del Instituto a los teatristas fueguinos suenan a compromiso hacia el resto de los artistas (y espectadores) del país.

A asociarse para crear

Si hay algo que llama la atención de los teatristas de Tierra del Fuego es eso de las asociaciones. Para hacerse fuertes, varios elencos se agrupan para formar lo que bien podrían ser una ONG. “Somos tan pocos que debemos reunirnos para tener más fuerzas con nuestros pedidos”, explica Eduardo Bonafede, arquitecto rosarino que en el sur se convirtió en actor, director, dramaturgo y en representante de Tierra del Fuego en el INT (aunque no por mucho tiempo más, ya que la actividad administrativa del Instituto le insume mucho tiempo y lo que él quiere es actuar).

Un buen síntoma de crecimiento

Para los indios ona el “Hain” era una choza ceremonial, pero también era el nombre de un rito de iniciación que debían pasar los hombres para entrar en la adultez. Este rito enfrentaba a los adolescentes varones con supuestos seres malignos que los atacaban con más intención de asustarlos que de hacerles verdadero daño. Dice la leyenda que en uno de estos enfrentamientos un joven, en plena trifulca, logró sacarle la máscara a uno de sus atacantes y no vio a otro que a su hermano mayor y desde entonces el gran rito pasó a ser, sobre todo, el mantenimiento del secreto: nadie debía saber que detrás de esas máscaras pintadas había seres humanos. Era una de las maneras que tenían los hombres de conservar el poder.

Es cierto que un teatro tiene mucho de “choza ceremonial”, pero también es cierto que tiene mucho más de ocultamiento, de secretos imposibles de revelar y de máscaras.

Tierra del Fuego entonces tiene teatro y pronto tendrá también un Festival Internacional Austral que ayude a dar jerarquía a la actividad en la zona. Qué mejor que el intercambio de experiencias para crecer.

“La idea es que este Festival Austral traiga propuestas teatrales de los países más australes del mundo. Todavía es un sueño, tenemos que ver qué se puede ver de África y de Australia”, dijo esperanzado Raúl Brambilla, director del INT antes de dar sala en el teatro más austral del mundo, imagen que cobra vida y sentido con sólo respirar el aire limpio y helado de esta ciudad que todavía tiene mucho para contar.

Un ojo que se mira a sí mismo

MAURICIO TOSSI / desde TUCUMÁN

El espacio y otras ficciones. Autores: Rafael Nofal y Verónica Pérez Luna. Editado por la Universidad Nacional de Tucumán – 2005.

Si hasta el siglo XX se pudo leer la historia del teatro en función de las oposiciones verdad-mentira, ciencia-arte, realidad-ficción, hoy esa lectura es imposible o, por lo menos, muy poco deseada. Nuevas formas del saber y del hacer derogan e invalidan estos límites tradicionales, entonces, la relación –y ya no división– entre práctica y teoría es vista con nuevos ojos. Los teatristas –siempre caracterizados por una perspicaz forma de observar los objetos del mundo– comienzan a mirarse a sí mismos, sus propias obras serán ahora foco de reflexión. Este gesto eminentemente moderno, factible de hallar en los manifiestos de las vanguardias históricas, se resignifica hoy de modo particular en cada contexto socio-cultural. Por lo tanto: ¿cómo pensar las particularidades del teatro del NOA sin los mutilantes tabiques entre teoría-práctica o creador-investigador? Sobre este interrogante es que Rafael Nofal –director teatral y docente universitario en Tucumán y Santiago del Estero– y Verónica Pérez Luna –licenciada en Teatro (UNT) y directora teatral del grupo Manojó de Calles (Tucumán)– hacen su propuesta: reflexionar sobre su propia praxis artística para que nosotros podamos, desde esa mirada autorreflexiva, construir un puente con otras realidades de la escena argentina. En este sentido, ambos autores dejan en claro sus posturas, mientras Pérez Luna define su trabajo y el de su grupo en relación a lo que ella misma denomina “investigación-acción”, Nofal afirma: “Sólo intento reflexionar desde y con nuestro hacer, desde nuestra práctica teatral en un contexto particularmente difícil y permanentemente bombardeado por las modas, siempre receptivo a los mandatos de los centros del pensamiento hegemónico.”

El eje vector del libro es el “espacio” en el NOA, estudiado desde una vía compleja, construyendo nexos entre lo escénico, lo dramático, lo público, lo privado, lo social, lo político. De este modo, el lector encontrará, por un lado, seis ensayos donde los teatristas analizan diversos aspectos de sus últimos trabajos y, por otro lado, el lugar de las otras ficciones, compuesto por dos textos dramáticos de cada uno de los autores. Acompaña a este organigrama un lúcido prólogo de Jorge Dubatti.

Los tres escritos de Nofal abordan al teatro como un artefacto cultural arraigado a formas de producción locales, pero en tensión permanente con lo *de afuera*, en ese marco, atiende al “espacio de creación” del actor, principalmente, al ámbito de su formación sistemática sostenido a partir de técnicas, vale decir, “... de algo objetivo, demostrable, racional y susceptible de repetición”. En el ensayo *Proble-*

mas de la puesta en escena en el Norte argentino el autor analiza –a través de conceptos operativos como hibridación, mestizaje y antropofagia– lo que él llama un “desconcierto” estético e ideológico propio de la región, para ello toma como casos de análisis algunas de sus experiencias con el TUNSE (Teatro de la Universidad Nacional de Santiago del Estero) y montajes de GJT (Grupo Jujeño de Teatro) y de TMLR (Teatro Municipal de La Rioja). Al respecto de ese análisis, el autor señala que los citados grupos operan desde la modificación y la resemantización de bienes culturales tradicionales, como por ejemplo: música, gestualidad y giros idiomáticos, permitiéndose con esto una “actitud transformadora” basada en la hibridación de recursos y de procedimientos estéticos variados; vale decir, desde lo brechtiano hasta lo barbeano sin negar los aportes de Stanislavsky. Otro punto común de análisis –dice Nofal– es que, los mencionados grupos teatrales, tienen plena conciencia de estar produciendo desde *los márgenes*, diferenciándose así sus modos de producción con los de los centros hegemónicos. Por lo tanto, Nofal indaga inteligentemente sobre una identidad teatral *sin etiquetas*, intentando recuperar al actor como el oficiante de las ritualizaciones del espacio.

Las propuestas de Verónica Pérez Luna se sostienen a través de ricas categorías teóricas formuladas desde lo hermenéutico. En su trabajo titulado *Los caminos de la Luna* logra –utilizando metáforas como herramientas lúdicas– establecer relaciones entre los espacios dramáticos de las tragedias griegas, los conflictos interiores de heroínas como Medea y su respectiva conciencia de muerte; a partir de allí, define al “espacio” como un actante, “... porque el espacio es el lugar visible de la fabricación y la manifestación del sentido.”

Desde la definición antes mencionada, Pérez Luna pudo extender sus investigaciones y quehaceres artísticos hacia otras espacialidades, fundamentalmente, las sociales. Surge entonces el *Proyecto Fiestas* y, correlativamente, la *calle* como laboratorio. Al respecto, la autora dice: “Con el *Proyecto Fiestas* nos propusimos una investigación de géneros y estilos y el abordaje de la fiesta como estructura particular de la teatralidad. Buscábamos preparar un actor que desarrollara al máximo su capacidad de impronta, su capacidad de oscilar entre ficción y realidad permanentemente. Y la calle se convirtió en laboratorio. En la calle todas las direcciones y posiciones espaciales son posibles. La convención teatral se desvanece y por ello hay que inventar permanentemente las reglas de juego. El actor multiplica sus recursos creando a cada momento, el público tiene total libertad no tan sólo para irse o quedarse sino para iniciar al actor a buscar su mirada. En la calle el principio de seducción entre sujeto que mira y sujeto que



LIBROS

es mirado se evidencia en grado máximo como matriz de teatralidad”. Estos cruces y atravesamientos entre lo escénico y lo urbano responden a ciertos principios de organización y de entrenamiento, por ejemplo: superposición de los planos actor/personaje, el personaje/máscara definido en el juego de la improvisación, el espectador/artista, la obra/mutante. La puesta en escena de *Fiesta 5* y el *Proyecto Fuera de Foco* son puntos de referencia permanente por parte de la autora para desarrollar los conceptos de “mascarada” (una forma o estilo de intervención urbana propia del grupo Manojó de Calles) y “espectador” (fusión actor-espectador). Pérez Luna complementa sus escritos sobre teatralidad y espacios sociales con un sagaz trabajo sobre la plaza pública, entendiéndola –dice la autora– como un “panóptico invertido”, donde no sólo soy mirado sino también donde puedo devolver mi mirada. A través de este ensayo el lector conocerá las estrategias y las dificultades que el grupo –desde el año 2003– ha sorteado con el solo propósito de *poetizar* el espacio urbano tucumano.

La segunda parte del libro, las “otras ficciones”, se organiza como ya dijimos a partir de textos teatrales que, a lo largo del libro, han sido objeto de estudio, esto, con excepción de la obra *El patio* de Rafael Nofal. Son textos-vestigios de una teatralidad perdida, pero no por ello menos intensos, potentes; son textos que –luego de la particular impronta de sus creadores– están en una sala de espera para que otro creador los reviva. La tarea y el desafío están pendientes.

En consecuencia, celebramos abiertamente esta particular publicación. Sus escritos permiten construir –por medio de un ojo que se miró a sí mismo– nuevos espacios de reflexión y por ende, de creación; espacios que se transforman en albergue para nuestra memoria.

Dramaturgias cordobesas

LIBROS

DANIELA MARTÍN / desde Córdoba

De reciente aparición, **Escritura escénica emergente**, compilación de dramaturgia realizada por Ediciones DocumentA/Escénicas, da cuenta, a través de las obras publicadas, del fuerte desarrollo dramático en la ciudad de Córdoba.

La edición estuvo a cargo de Gabriela Halac y María Pía Reynoso, y los textos fueron compilados por Cipriano Argüello Pitt y Daniela Martín. El proyecto surge a raíz de una convocatoria de la Agencia Córdoba Cultura, a la cual el equipo se presentó, con la idea de editar las obras de creadores locales estrenadas en la sala DocumentA/Escénicas a lo largo del año 2004. La compilación incluye las siguientes obras: **Yesterdei**, del grupo O.Ellas, dramaturgia de Victoria Roland, Fernanda Bergallo y Luciano Delprato, **Belleza (en partes)**, del grupo La Gorda, con coordinación dramática de Rafael Rodríguez y Cipriano Argüello Pitt, **El ósculo del crepúsculo II**, de Ariel Dávila, y, por último, **Le triple**, de Gonzalo Marull.

La edición cuenta con dos estudios introductorios, "¿Dramaturgia de actor?", por Cipriano Argüello Pitt, y "Escribir la escena", por Daniela Martín.

En primer lugar, Argüello Pitt pone en discusión varias problemáticas. Abordando en primer lugar la relación escena-texto, afirma que la misma "...se transforma a partir de la inclusión de la escena en el texto, generando una relación directa entre la escritura y su puesta". De este modo, el texto deviene pura dinámica, puro movimiento. A su vez, desarrolla temas capitales como el lugar del autor, la relación del autor frente a la concepción de dramaturgia de actor (y la dependencia que existe entre estas dos ideas de escritura), el planteo sobre la posibilidad de considerar la dramaturgia de actor como creación colectiva, etcétera. La idea central del análisis de Argüello Pitt se puede encontrar en esta frase: "El lenguaje de algunos textos contemporáneos, así como el de los presentes en esta investigación, ponen de manifiesto que el procedimiento y la actuación se encuentran ligados a un *sentido dramático de la escena*".

En **Escribir la escena**, se intenta dar cuenta de los procesos escriturales de cada grupo/autor, de la relación establecida —o no— entre texto y escena, de los puntos de partida ante cada proceso, de las modalidades de trabajo desarrolladas. Así, la edición contempla los diversos espacios de observación que el proyecto tenía por objetivo: la tarea editorial en cuanto tarea documental, el estudio de las diferentes problemáticas en relación al texto y la escena, y el análisis de los textos editados como casos particulares.

EN ESCENA, LA PALABRA.

Desde hace unos años, los teatristas cordobeses han empezado a revalorizar la experiencia de la dramaturgia, en tanto modo de organizar aquello que sucede en la escena. Estos textos tienen en común haber sido escritos a partir de una relación de mutua alimentación con el trabajo escénico. La lenta aparición de creadores que dan cuenta de un claro interés por la escritura, habla —en el caso de nuestra ciudad, que tiene una fuerte herencia de creación colectiva como metodología de trabajo— de un radical cambio dentro del campo teatral. Los textos editados responden a distintas pulsiones de búsqueda, y en este sentido, esto refleja lo que sucede en Córdoba en cuanto a la actual producción escénica. La coexistencia de diferentes lenguajes, voces, expresiones, le confiere a la actividad teatral de la ciudad rasgos más que interesantes para analizarlos en su compleja interrelación. Si bien en un momento la explosión, en Buenos Aires, de la llamada nueva dramaturgia, se configuró como un importante referente en esta ciudad, generando un profundo impacto en los teatristas locales, podemos decir que actualmente los directores, actores y dramaturgos de esta ciudad se encuentran envueltos en un proceso de búsqueda y construcción de poéticas propias, personales y muy particulares, generando de este modo la existencia de esa diversidad de lenguajes que mencionábamos anteriormente.

Yesterdei, del grupo O.Ellas, es producto de la investigación del grupo sobre la memoria como principio compositivo, investigación desarrollada como trabajo final de la Licenciatura de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, y pensado como espectáculo superador de esa mera instancia evaluativa. Este trabajo no parte de una imagen, ni de un texto previo que sirva como material disparador (como en sus producciones anteriores), sino del trabajo sobre el procedimiento en sí, sobre el modo en que la memoria se construye, y la ficción que es posible a través de esto.

En cuanto a **Belleza (en partes)**, del grupo La Gorda, podemos observar una preocupación (ya existente en **Tanalegría**) por organizar el relato escénico. El grupo, que venía trabajando la reescritura de textos disparadores (Lorca, Artaud, etc.), se enfrenta aquí al desarrollo de un proceso de pulido y sistematización de la textualidad resultante de los ensayos. **Belleza (en partes)** presenta una construcción dramática que se contrapone notablemente al caos narrativo característico de sus producciones previas.

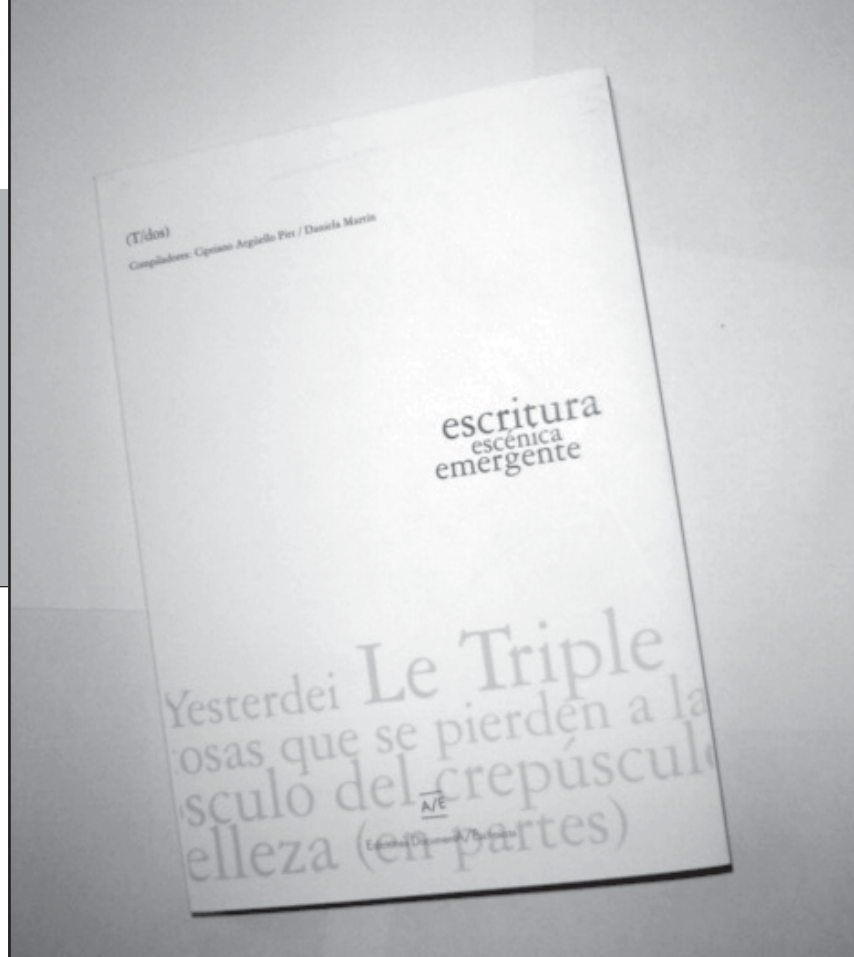
En **El ósculo del crepúsculo II**, la segunda (y muy original) producción de Dávila, se observa una profundización en el trabajo de organización del relato. Si bien la

originalidad es un término claramente discutible, podemos usarlo en cuanto habla de la búsqueda por parte del autor de lo particular, lo extravagante, llevando esto al disparate máximo, generando de este modo situaciones en las que conviven las estructuras clásicas con los personajes más absurdos que se pueda encontrar.

En la escritura de Marull podemos ver la utilización (frecuente ya) de la parodia como ingrediente de construcción dramática. En base a arquetipos sociales fácilmente reconocibles, Marull parodia justamente la sociabilización de esos referentes, llevándolos a extremos de ridiculez total. El dramaturgo establece una relación de contradicción entre lo que se dice, y lo que se muestra, y desde ese lugar elabora una poética particular.

Esta compilación, a su vez, se presenta dentro de la ciudad de Córdoba como un aporte importante en cuanto al trabajo y concepto de edición. Ediciones DocumentA/Escénicas, la editorial originada y pensada como una de las áreas de trabajo del Centro de documentación y producción en artes escénicas, desarrolla sus proyectos bajo la idea del trabajo de edición como parte de un tarea de registro y documentación. Es por esto que entendemos que el trabajo que se viene desarrollando desde la editorial es neurálgico dentro de una concepción del teatro. En el prólogo, Gabriela Halac dice: "*Documentar* es nuestra política desde el nacimiento del proyecto DocumentA/Escénicas. Quizás el lugar nuclear, el nexo entre un adentro y un afuera. Nos vinculamos a partir de esta actividad con la dinámica de un campo, el movimiento del cual no participamos (pero lo recuperamos como herencia), el que presenciamos (como espectadores) y el que generamos (como productores). (...) Editar es entonces parte de documentar, la parte que se compromete con la materialidad de los documentos... En este caso particular, el pensamiento sobre estas obras comenzó para nosotros primero como programadores, luego como espectadores especializados, más tarde como investigadores, ahora como editores que pretenden que el pensamiento acerca de estos trabajos continúe su curso en los lectores de esta publicación".

Citando las palabras que cierran el prólogo, decimos: "Publicamos, hoy, para transitar con mirada atenta la producción dramática en Córdoba. Publicamos, hoy, para atisbar algunos costados del trabajo sobre la palabra que cada vez son más intensos, y de mayor compromiso. Publicamos, documentamos y estudiamos, para observar desde cerca el crecimiento de lo que se dice, lo que se cuenta, lo que se exhibe".





EUGENIO BARBA Y SU NUEVO LIBRO: *A mis espectadores, Notas de 40 años de espectáculos*



BEATRIZ SEIBEL / desde Buenos Aires

Considerado “uno de los grandes reformadores del teatro del siglo XX”, el director italiano Eugenio Barba funda el Odin Teatro Laboratorio en 1964 en Oslo y desde 1966 se instala en Holstebro, Dinamarca. Las múltiples actividades del Odin incluyen, además de los espectáculos, cursos y seminarios, la investigación multicultural e interdisciplinaria que se practica en el entrenamiento diario de los actores, las sesiones de la ISTA -Escuela Internacional de Antropología Teatral- y de la Universidad del Teatro Eurasiano. Se suman las intervenciones en la comunidad, la publicación de libros, revistas y artículos, y la importante biblioteca y videoteca de teatro de todo el mundo, abierta para la consulta en su sede.

EL ODIN: UN CAPÍTULO EN LA HISTORIA DEL TEATRO

En este libro, que contiene artículos de los programas del Odin en sus 40 años y discursos por el Doctorado Honoris Causa en varias Universidades, Barba expone sus ideas desde el primer espectáculo presentado en Oslo en 1965, **Ornitofilene, Los amigos de los pájaros**. Allí define: “Es un experimento en lo teatral, pero que tiene poco que ver con las vanguardias. Estaría más próximo a las corrientes o formas teatrales vigentes durante la Gran Reforma (Stanislavski, Meyerhold, Vaktangov, Eisenstein) y que hoy en día siguen vivas gracias a Jerzy Grotowski. Nuestra segunda fuente de inspiración es el teatro oriental, principalmente el teatro Kathakali de la India”.

Estos principios se mantienen en el tiempo, mientras se suman otras fuentes, y se indaga cada vez más profundamente en las técnicas de actuación y la preparación de espectáculos.

En 1990, en el programa de **El castillo de Holstebro**, reflexiona sobre su propio rol: “Hay directores-maternales, que plasman con su voluntad el espectáculo. Hay directores-parteras, que ayudan a sacar a luz el espectáculo y lo miran con el ojo crítico, curioso, un poco escéptico y un poco estupefacto de un primer espectador. Pertenecemos a la segunda especie”.

En **Kaosmos** de 1993, reflexiona sobre centro y periferias teatrales: “Cada planeta teatral tiene sus zonas protegidas del mismo modo que tiene sus sectores discriminados. Un teatro discriminado fue aquel de las ferias. En la primera mitad del siglo XIX estaban marginados los teatros del Boulevard du Temple de París, donde trabajaba el gran Durbareau; marginal pareció el circo criollo en Argentina y —para no excederme con ejemplos— el interminable territorio del *music-hall* y de la opereta, de las cuales los teatros divergentes y las vanguardias, dándole la espalda a Ibsen, Shakespeare y Sófocles, tomaron inspiración para delinear una ‘escritura escénica’ moderna. Podemos proseguir con la lista, recordar los teatros considerados ‘populares’, enumerar los casos en los cuales los saltimbanquis llevaban consigo, en las innumerables peregrinaciones, el espíritu de un teatro futuro. Todo esto constituye el planeta teatro”.

En el programa de **Oda al progreso**, de 1994, rechaza la diferencia entre teatro y danza, afirmando que todo espectáculo “es danza en sus raíces físicas y mentales, danza de la energía y del pensamiento”. En 1997 sigue explorando estos conceptos en el programa de **Las mariposas de doña Música**, donde afirma que los límites entre danza y teatro no han existido en el teatro griego, el teatro isabelino o la comedia del arte y no existen en los teatros clásicos de Asia, así como en la experiencia de actrices y actores que desarrollan una danza invisible en una interpretación teatral que no pertenece al género “danza”.

Las reflexiones sobre el espacio escénico, los objetos, las técnicas y las “partituras” de los actores, la “larga vía de la acumulación y destrucción” para la puesta en escena, son algunos de los temas que aparecen en los textos del libro.

En el programa del último estreno de 2004, **El sueño de Andersen**, Barba afirma: “Me vienen ganas de sonreír cuando el Odin Teatret llega a una nueva ciudad y encontramos jóvenes que nos conocen de los libros. Crean que sólo somos un capítulo de la historia del teatro y nuestra persistencia anormal trastorna su modo de pensar”.

La edición del libro es del Oris Teatro de Asturias, España, confirmando la modalidad de Barba de moverse fuera de los centros de poder cultural; su primer libro publicado en Buenos Aires en 1987, **Más allá de las islas flotantes**, es una producción independiente, mientras las actividades del Odin se presentan primordialmente en ciudades no hegemónicas de Europa y América.

Así es como en Wrocław y Krzywowa, organizada por el Centro Grotowski de Polonia, el Odin desarrolló en abril la 14ª Sesión del ISTA sobre **Improvisación, Memoria, Repetición, Discontinuidad**. Incluyó las sesiones cerradas de trabajo, el simposio y los espectáculos orientales y occidentales, donde participaron además de los actores-docentes del Odin Teatret, nueve maestros de USA, Bali, Japón, India, Brasil y Argentina —nuestra Ana Wolf—, y teóricos de Italia y España. En mayo, en Bérgamo y Firenze, Italia, se presentó **El sueño de Andersen**; en Novazzano, Suiza, la demostración de trabajo **El eco del silencio**; en L'Aquila, Italia, el espectáculo **Itsi Bitsi**, y en Holstebro en el Odin Teatret, **Lola Mora**, por el teatro Acción de Villa Gesell, Argentina.

En junio el Odin siguió con sus giras por Londrina, Curitiba, Brasilia y Río de Janeiro, Brasil, y realizó en Caulonia, Italia, la XII Sesión de la Universidad de Teatro Eurasiano sobre **Texto teatral y principios técnicos**.

En agosto, todo el mes fue en Holstebro, con espectáculos, talleres y la Semana de Fiesta de la ciudad, **El esplendor de los tiempos**, con la amplia participación de instituciones de la comunidad y artistas locales y extranjeros.

La historia del teatro continúa con nuevos capítulos.

SILVINA REINAUDI

La matriarca de los títeres

*Con motivo de la publicación de la **Antología teatral para Niños y Adolescentes**, que editó el Instituto Nacional del Teatro, una gran titiritera argentina, Silvana Reinaudi, dialogó con **Picadero**. Se refirió a la actividad titiritera, los maestros del oficio, la gente joven que se acerca a la actividad y también habló de los problemas que afronta la profesión, muchas veces por cierta falta de apertura en los medios y temperamentos poco flexibles en sus mismos oficiantes, los titiriteros.*

ISABEL CROCE / desde Buenos Aires

Hay ruido de chicos frente al retablo. Vinieron todos, hasta los hijos del médico de la otra cuadra. No hay nada que hacer, los títeres convocan a todo el mundo. Ojos muy abiertos, manitos que se estiran para agarrar a María o a Juancito. Porque la obra es precisamente ésa, **Juancito y María**, la de Javier Villafañe. Y entre los más chiquitos, Silvana, muy acomodada en el regazo de su papá periodista, una tarde soleada en Río Cuarto, observa muy atenta a esas figuritas graciosas que ella todavía no sabe que serán sus amigos del futuro, sus compañeros de oficio, a los que un día, durante un reportaje definirá como "todos aquellos objetos usados en función dramática".

CÓMO LA REPRESIÓN LA ARROJÓ EN BRAZOS DE LOS TÍTERES.

Silvana Reinaudi, titiritera, nos cuenta que no sabe cómo influyó en su vida aquella representación y que, ya adulta y trabajando en sus retablos, alguien le dijo que había existido un tío abuelo también diseñador de muñecos. En síntesis, avalando la teoría de que todo está diseñado en nuestra existencia como la figura de un tapiz, esas marionetas móviles ya formaban parte de sus genes.

Una larga vida donde lo militante y lo artístico se dan la mano son características de vida de esta señora, muy respetada por los colegas y definida por algunos de ellos como una verdadera matriarca en las lides titiritescas.

Asomados y escondidos, el grupo que formó con Roly Serrano, es como una marca de fábrica en este arte que entronca la magia y el lirismo de los que se juegan y viven a través de sus muñecos. "Comencé a vivir de los títeres cuando me echaron de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Córdoba", recuerda. Era una década conflictiva la de los 70 y en la mejor tradición del trovador medieval partió, valija en mano, a vivir de su arte de la mejor manera que se pudiera. Prácticamente, ningún oficio del teatro le es ajeno y tanto la gráfica como la televisión la contaron entre sus integrantes.

Ahora, intérprete, periodista, diseñadora, docente, coordinadora de talleres, lleva recorrida buena parte del país con su carrusel de obras, desde **La caja cerrada, El dueño del cuento** hasta **Huevito de ida y vuelta**.

NUEVOS ESPACIOS

Nuestra entrevistada considera que en el caso de la obra *para títeres* "la acción tiene que estar sólidamente mostrada en imágenes" y ante la pregunta sobre los pros y los contras que rodean el teatro de marionetas, se queja: "La escuela es culpable de características de la actividad titiritera que no permiten crecer. No quiero que se me malentienda respecto de este concepto. Se hacen cosas a la medida de la escuelas, temática y técnicamente; o sea, gastando lo mínimo y en cierta manera acotando los sueños. Las

El sapo de este pozo

Recientemente Silvina Reinaudi publicó su **Sapo de este pozo** en la **Antología teatral para niños y adolescentes**, que editó el Instituto Nacional del Teatro. Satisfecha con la publicación en la que destaca la inclusión de excelentes autores y gente del arte en general como Hugo Álvarez, María Inés Falconi y Hugo Midón, entre otros, considera que es muy positiva esta iniciativa que, completada con el envío gratuito de ejemplares a escuelas y bibliotecas, permite aportar un material invaluable para docentes y todos los que se interesan por el mundo infantil y adolescente.

En su obra, un sapo compadrito da consejos a su sobrino mientras toma mate en el charco, y los consejos, expresados a través de historias, vehiculizan ideas como la necesidad de la independencia pero también de la cooperación, la asunción de la propia identidad y el rotundo no a lo que publicita falsas necesidades, prescindibles y efímeras. Todo a través de personajes deliciosos y donde medios como la radio, el casete o las cartas tienen su presencia en el relato.

necesidades creativas entonces aparecen presionadas por lo económico y la actividad misma se tiñe de ese matiz. La tarea de soñar deja de ejercitarse en todo su espectro”.

De ahí la diferencia de logros cuando uno puede trabajar con excelentes medios como, por ejemplo, cuando en el Cervantes se montó **Sietevidas, la vuelta del gato o Sietevidas, la gatópera**. Ahí sí que los sueños tenían horizontes sin límites.

Muy segura de lo que dice Silvina reflexiona: “En una sociedad basada en el mercado, sólo funciona lo que se vende. Y uno trata de completar el pensamiento, y la lucha se duplica ante semejantes parámetros y lo que puede tener una devolución rica espiritualmente aunque no en lo económico, queda mutilada por falta de créditos económicos”.

EL CHICO DE HOY

Yendo a su vasta experiencia con el mundo de los niños y pensando en las diferencias que pueden separar al chico de ayer - que se crió con la radio -, al que nació viendo televisión y a los que actualmente se crían con la computadora, Reinaudi reconoce que “cada vez es más difícil lograr la atención de los chicos, pero los títeres siguen siendo mágicos y ni siquiera influye la calidad de lo que esos pequeños seres de trapo, cartapesta o cartón puedan representar. Su sola presencia y movimiento atrapan”. Un ejemplo ilustra la experiencia aludida: Silvina cuenta que una de sus nietas pequeñas (al parecer un *avión* de cuatro años de la dinastía de la computadora) después de manipular al célebre perrito Rito, héroe titiritesco de algunas de sus obras, mirarlo y remirarlo por arriba y por abajo, hablando cómo lo manejaba su abuela, le dijo: “Ponelo un poquito en el suelo para que camine”. Ahí se esfumaron los momentos del *mouse* y los videojuegos para dar paso, una vez más a la magia. “Yo decía que los chicos pueden entretenerse con los títeres sin importarles tanto el tema de la obra que representan, pero si no les gusta son también el público más cruel, porque actúan espontáneamente, sin ningún tipo de consideraciones, corren por la sala, hablan, muestran sin ningún disimulo que eso que ven no les interesa”.

LOS TITIRITEROS CLÁSICOS

Si la Reinaudi tuviera que nombrar a buenos titiriteros, esos que no se pueden obviar, nombraría a Javier Villafañe, a Mane Bernardo, a Sarah Bianchi. “Son fuera de serie, hicieron todo lo que hicieron con amor —dice—. Hicieron docencia, practicándola o no. Villafañe era un poeta, un seductor, una especie de ángel pícaro que se arreglaba con lo mínimo y aprovechaba el lugar, sin producción y con la imaginación y los muñecos. Él era la función. Allí empieza la tradición titiritera. Un personaje que hace sus cuentos, pero que también recopila a lo largo del país y fuera, en España, por ejemplo, un material riquísimo”.

Refiriéndose a Mane Bernardo, la destaca por su investigación profunda, su obra docente, su incansable labor artística. “Con Sarah trabajaron con manos, con sombras, con varilla, con guantes (y hasta con los pies en la inolvidable **Pantomanos**)”.

LA NUEVA GENERACIÓN

Respecto de la nueva generación de titiriteros coincide con otros profesionales en la riqueza de la gente nueva. “Hace poco di un taller de dramaturgia en Cosquín y aparecieron más de doscientas personas con mucho entusiasmo, con ganas de aprender y mejorar. Pienso, eso sí, que hay pocos lugares para hacer cosas y que debería haber una mayor apertura. Es estupenda la labor del grupo de títeres del San Martín o de la Cooperación por ejemplo, pero habría que abrir el juego, variar los grupos, generar concursos, posibilitar el acceso a espacios estatales que poseen mayor cantidad de recursos y facilitan enormes posibilidades para la creación”.

Cuando Silvina Reinaudi quiere destacar a alguno de esos grupos habla de uno maravilloso de titiriteros cordobeses, el Chonchón. Hacen títeres de guante y “los espectáculos

son desopilantes, con pocos elementos y mucho humor”. También destaca a la gente de El Periférico de Objetos, con Daniel Veronese, “ellos fueron mucho más allá del muñeco. Otro grupo importante ya tradicional es Libertablas, dirigido por Luis Rivera López”.

También se refiere a la gente de Barrilete, encabezado por Aidé Andreone, Amaratados con Marcelo Peralta a la cabeza (cuyo espectáculo **Tango**, agregamos, destacó un muñeco inolvidable, el Aníbal Troilo) y a ADN Proyecto G, que recientemente se presentó en la Calle de los Titeres de Barracas. Rosa Leo, Mariel Lewitan (**Tu cuna fue un retablillo**), Ruth Mehl, Viviana Rogozinski, Lila Pastoriza son nombres que no se pueden olvidar en el mundo titiritero.

Y por supuesto agregamos su *Asomados y escondidos*, creado en los 80 por Silvina Reinaudi con Roly Serrano, “gran titiritero” afirma, y con Sandra Antman, Mario Marino, y la fallecida Claudia Dalla Rosa, a la que recuerda emocionada, “un ser maravilloso, muy buena titiritera y docente”, cuya desaparición marcó a la directora del grupo y a los que la conocieron.

NECESIDAD DE INTERCAMBIO

Silvina Reinaudi habla de la necesidad de la gente de teatro infantil de trabajar con los autores literarios, de la necesidad de intercambio para crecer, de mezclarse, porque esto parece ser, según lo que nos comenta, una cuenta pendiente de la gente del oficio. El fuerte individualismo dificulta asociaciones que podrían redundar en una mejora general de estos grupos. Existe una organización internacional, Unima, con delegación en nuestro país, pero sin fuerza y Asarti, que a partir de una Asamblea, se constituyó como organización titiritera, “faltaría un mayor sentido de grupo a favor de la actividad y la mayoría en general”.

SER TITIRITERA

La creadora de Ricky Ratonez y el perrito Rito, reflexiona sobre su actividad. “Si me preguntan por qué elegí esta profesión... En realidad no sé si fue así o me eligieron ellos. Amo trabajar con las manos, cantar, contar historias, me gusta el teatro y sobre todo opinar, sin hacer panfleto. Me considero buena titiritera y sé enseñar”.

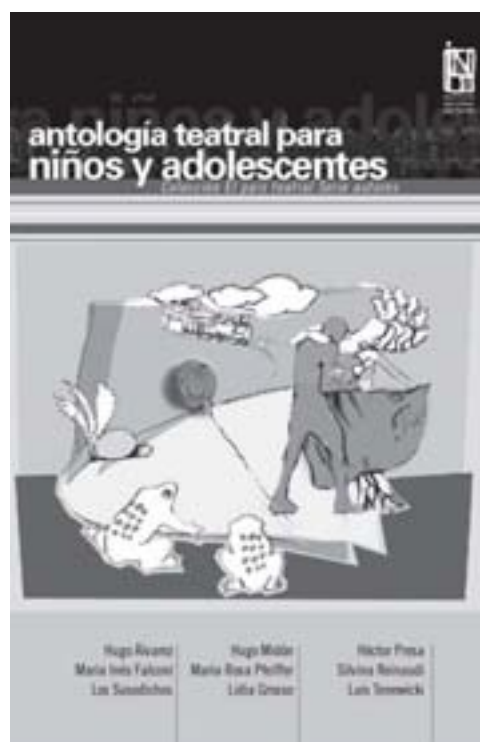
SUS ÚLTIMOS ESPECTÁCULOS

Huevito de ida y vuelta, es uno de los espectáculos recientes de su grupo *Asomados y Escondidos*, presentado en el Centro Cultural de la Cooperación, donde algunos objetos sobre una tabla de planchar, que funcionan como títeres de varilla, con la técnica de mesa, alcanzan la categoría de seres reales y en el que un gusanito puede llegar a mariposa. El detalle, la sincronización, la estética y todo el ejercicio de la manipulación está muy cuidado. La música de Sergio Blostein completa la magia de la representación.

Para los adultos, su obra **Caerse vivo** fue presentada en Acción Externa del Teatro Cervantes.

SUS PROYECTOS

Silvina Reinaudi nos cuenta que en los próximos días, aparecen, por editorial Guadal, **7 vidas** y **La vuelta del gato**, libros ilustrados con CD incluido en un proyecto con Carlos Gianni. Indudablemente esta luchadora, que con su energía y fuerza puede superar cualquier obstáculo con humor y voluntad, (mamá del suplemento **Billy de Billiken** y de dos venas que ya le dieron dos nietos, Ona y Bruno), esta trabajadora del escenario, se prepara, de nuevo, para reiniciar actividades creadoras y docentes, firmemente convencida de que la lucha social pasa también por sus muñecos.



“Trabajar fuera del país permite relativizar saberes, dogmas y prejuicios”

Alejandro Tantanián (Buenos Aires, 1966) es uno de esos intelectuales heridos de literatura, que encuentran en las palabras el más gozoso de los placeres. Eso es algo que se percibe en cada una de sus piezas teatrales, donde la verbalidad puede volverse barroca sin perder su espíritu lúdico ni su sensualidad. A sus conocidas dotes de dramaturgo (en el que conviven el cantante, el actor y el director) suma una amabilísima disposición para las entrevistas.

Buen conversador -siempre dispuesto a compartir hasta el último detalle sus fuentes de inspiración, sus lecturas y su rica experiencia europea- Tantanián sigue siendo, no cabe duda, el mejor exegeta de su obra.

PATRICIA ESPINOSA / desde Buenos Aires

La reciente publicación de **FOOLLYK. Teatro I**, editado por Colihue en septiembre pasado y de **Muñequita o juremos con gloria morir y otros textos** (Libros del Rojas) implicó un merecido reconocimiento de su labor autoral.

El primero de estos títulos incluye cinco textos suyos: **Juegos de damas crueles, La tercera parte del mar, Un cuento alemán, Sumario de la muerte de Kleist y Comedia. Un maestro de Alemania.** Mientras que la antología publicada por el Centro Cultural Ricardo Rojas (de la Universidad de Buenos Aires) reúne tres obras que sólo han sido estrenadas en Europa. Además de la que da título al libro, en cuyo montaje intervino el prestigioso director Matthias Langhoff, figuran **La gabbia (La jaula)**, un bellissimo libreto de ópera con música de Tiziano Manca (debutó en el Theaterhaus de Stuttgart y un mes más tarde en la Ópera de Lille) y una pieza de neto corte experimental **Carlos W. Sáenz (1956-)** creada en colaboración con el músico Edgardo Rudnitzky y el artista plástico Jorge Macchi. Por último, **Liederkreis. Una ópera sobre Schumann**, con música de Gerardo Gandini, es el único texto de esta colección estrenado en la Argentina (Teatro Colón, noviembre 2000).

El material recopilado por el Rojas fue enriquecido con notas y reflexiones del mismo Tantanián y con testimonios de los artistas que participaron en la concepción y puesta en escena de los espectáculos mencionados.

El autor de **Los mansos**, pieza que repondrá a fines de enero en esta capital, se encuentra en estos momentos en Lucerna (Suiza) abocado al montaje de **Romeo und Julia**, cuyo estreno está previsto para el próximo 13 de enero. Es por eso que Tantanián aceptó realizar la siguiente entrevista por correo electrónico.

-Muñequita... fue promocionada por sus editores como la primera antología dedicada exclusivamente a tu obra; pero como toda antología peca de incompleta. Quisiera saber qué rasgos de tu teatro ves representados en ella y cuáles consideras que han quedado excluidos.

-Es cierto que toda antología es incompleta, pero también es cierto que, en este caso, la idea fue mostrar la variedad de la paleta mediante la edición de textos y paratextos: dar cuenta de los procedimientos tras el texto, de ese lugar que a veces se desconoce y que es, casi siempre, mucho más interesante que “el resultado”. Éste es el norte de este libro y si bien toda

antología peca de incompletud, pienso que **Muñequita o juremos con gloria morir y otros textos** se acerca más al lleno, ya que da cuenta no sólo del “qué” sino del “cómo”. Y teniendo en cuenta que el teatro es una práctica, entonces este volumen está mucho más cerca de lo que yo soy.

-La idea de incluir documentos que dieran cuenta del proceso creativo que originó a estas obras fue un gran acierto editorial. No sólo por su valioso relevamiento de experiencias teatrales bien diversas, sino también por la impronta deliciosamente literaria que asumen muchos de los testimonios incluidos en esta edición. Valgan como ejemplo las reflexiones del director Matthias Langhoff o los apuntes de Marcial Di Fonzo Bo en relación a la puesta francesa de Muñequita... y muy especialmente los e-mails que intercambiaste con Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky durante el proceso de creación de Carlos W. Sáenz (1956-). En ese suscito cuerpo epistolar los tres se muestran muy ligados al Colegio Nacional Buenos Aires y casi sin quererlo terminan transformándolo en materia literaria.

-Macchi, Rudnitzky y yo somos egresados del Colegio Nacional de Buenos Aires y esa casualidad (vivimos el Colegio en tres momentos históricos diferentes) era para nosotros una realidad afectiva palpable. La idea de trabajar tomando al Colegio como punto de partida tuvo que ver con una cantidad inmensa de cosas y de aquellas rescato la de tomar un recuerdo compartido y deconstruirlo desde tres percepciones distintas, tratando de crear ese espacio evadido del presente y devenirlo presente. Armar la memoria de aquel tiempo mediante tres fragmentos que creen estar recordando el mismo objeto cuando en realidad no hacen otra cosa que crear un nuevo objeto que es resultante de la unión de aquellas tres memorias. Los alemanes tienen una palabra en su idioma -*Vergangenheitsbewältigung*- que significa, ella sola, superación del pasado. Ese concepto cierra un sentido en sí mismo que tiene que ver con una idea: la superación del pasado.

El trabajo asumido en **CWS** giró alrededor de esa pregunta: ¿es posible la superación del pasado? y sobre ciertos arquetipos de lo argentino, incluyendo también la literatura (Arlt, Borges). Es por todo esto que el carácter literario del material está ligado -obviamente- a esta intención de cruce entre la literatura, la ensayística y el teatro. **CWS** es un intento de

fusionar discursos no desde la espectacularidad sino desde la creación misma del texto como partitura. Este concepto, entonces, se trasladó también a los materiales paratextuales y es por eso que puede apreciarse en ellos ese *gusto* por lo literario o lo ensayístico, llámese aquello como se llame.

-En relación a Muñequita o juremos... citás antecedentes literarios (Walsh, Borges) y ninguno de orden teatral. ¿No hay mucho de Copi en la construcción de esta Eva-cadáver?

-Copi es el espíritu generador del texto. No está citado porque está oculto a la manera de **La carta robada** de Poe. Es tan flagrante la cita que la obviedad hubiera sido dedicarle el material. **Muñequita...** se abre allí donde la obra de Copi se detiene. El intento es luego otro, pero el espíritu de esa Eva está en esta otra. El episodio del vestido es una paráfrasis de Copi. Cabe agregar que este texto fue creado para Marcial Di Fonzo Bo. Él supo ser y dirigir -magistralmente, creo yo- la Eva de Copi (pudimos verlo, unos años más tarde de su creación, en el festival organizado en ocasión del cierre del programa Tintas Frescas en Buenos Aires) y esta **Muñequita** -la mía- intenta la unión con aquel espectáculo emblemático para Marcial. Pero esta **Muñequita** no era aquella Eva, esta **Muñequita** pone en abismo la relación que la Argentina tiene con los cadáveres. Esa relación tan profundamente intrincada que la historia de nuestro país tiene con la veneración y la profanación de los cuerpos, los cuerpos como política: desde la remoción de los restos de Rosas, pasando por los vejámenes de los cuerpos de Eva y Perón o las batallas sobre los cuerpos ausentes durante el período 1976/1983 hasta la manipulación de los cuerpos hambreados en la era del menemato (otra Década Infame).

-¿Qué impresión te causó la puesta de Langhoff, interpretada por el actor argentino residente en Francia Marcial Di Fonzo Bo y traducida por Françoise Thanas (especialista francesa en dramaturgia argentina)?

-Fue una experiencia profundamente movilizadora para mí: las charlas que mantuvimos y la lectura inteligente que hizo del material fueron superadores del resultado artístico. Matthias Langhoff pertenece a una generación de creadores infrecuente: Heiner Müller, Claus Peymann, Anatoly Vasiliev. Fue alumno directo de Brecht y continuador de las teorías de Meyerhold. Su puesta de **El inspector** de Gogol (primera colaboración con Di Fonzo Bo) volvió a poner en escena la

mirada constructivista y el abismo biomecanicista en la actuación. El trabajo junto a Langhoff (tuve la enorme felicidad de presenciar el estreno y compartir los últimos ajustes al material) fue una verdadera fiesta. Su regalo fue la inclusión de un lied de Schubert—según él el preferido de Heiner Müller— para la escena final, ya que él dijo reconocer en mi escritura aquellos ecos de Müller: aquella violencia y aquella poesía. Tal vez no resulte nada humilde de mi parte contar todo esto. Pero yo creo que el encuentro con Langhoff terminó apartando de mí todos los fantasmas de inseguridad—falsa casi siempre— en relación a mi obra. Su respeto y entusiasmo ante mi trabajo me ubicó de una vez y para siempre en una forma de mirar *lo que hago*, forma de mirar que sólo reconoce la supremacía del trabajo y el rigor del trabajo como su única medida.

Por otra parte, el montaje se hizo junto a otro texto (**Borges**, de Rodrigo García) en doble programa. La obra de García se situaba en una carnicería y luego el escenario giraba y comenzaba **Muñequita...** que sucedía en una morgue. Literalmente al otro lado de la carnicería. Dos espacios para narrar lo argentino. Más allá de la mirada paternalista que Europa tiene sobre Latinoamérica o aquella falsa creencia—sostenida por Müller y sus apóstoles (y Langhoff es uno de ellos)— de que es aquí donde todo será posible, el espectáculo mostraba una afinada lectura de los textos y un conocimiento amplísimo de los mundos sondeados por García y por mí. En mi caso están presentes, entre otros, Celan, Brecht y Müller, padres fundadores de ese texto y generadores, también, de mi propia escritura. El tono era profundamente farsesco (firma de Langhoff): el humor dándose golpes con el dolor.

-Las obras reunidas en esta nueva edición Libros del Rojas indican un intenso y fecundo diálogo con la cultura europea, ya sea por temática, equipo creativo o lugar de montaje y exhibición. ¿Qué impacto ha tenido en tu obra esta posibilidad de trabajar en territorio extranjero?

—Lo más importante de trabajar fuera del país es poder volver con la capacidad de relativizar los saberes, los dogmas y las miradas cristalizadas que cada país tiene sobre sus propios creadores. La Argentina es muy dura en esto y el espacio para la creación suele estar acotado por los prejuicios propios y ajenos. Por eso la situación de impunidad creativa que ejerce lo extranjero en uno es un espacio enorme de creación. Ese aire que uno toma afuera oxigena la creación a la hora de volver.

Un espectáculo como **Los mansos** sólo pudo ser posible dentro de mi producción gracias a las experiencias llevadas a cabo con **CWS** o con **La jaula** o con **Fábula** (experiencia compartida con Oscar Strasnoy, compositor argentino residente en París y recién estrenada en el ciclo de Música

Contemporánea del Teatro San Martín), por citar sólo algunos ejemplos recientes.

-Me resulta difícil imaginar la puesta en escena de Carlos W. Sáenz (1956 -). ¿Cuándo la vas a estrenar en Buenos Aires?

—La puesta de **CWS** llevaba el formato que se registra en el texto: una conferencia. Lo espectacular estaba dictado por las posibilidades de una conferencia: relatos, ejemplos musicales, proyecciones en distintos soportes. Entre las fuentes de **CWS** puedo citar a Borges, Arlt, Dostoievski, Poe, la literatura gótica (Lewis, Beckford, Radcliffe), el cine de Dreyer, los monstruos del siglo XIX, los gabinetes de curiosidades médicas, los espacios de la Ópera de París según Gaston Leroux. **CWS** no contó con estreno argentino porque aún no pudimos conciliar los tiempos de Rudnitzky (cuya presencia en escena es trascendente e irremplazable) con las posibilidades de producción en Buenos Aires. Por su carácter de conferencia **CWS** no puede hacerse en temporada, sólo puede presentarse una o dos veces y tiene una infraestructura de producción compleja para los espacios existentes en Buenos Aires. Ojalá alguna vez podamos conseguir mostrarlo porque es un espectáculo profundamente triste, y creo que, por eso mismo, profundamente bello.

-En estos momentos estás montando Romeo y Julieta en Lucerna, Suiza. Hablanos de esta experiencia shakespeariana en una cancha de básquet.

—Estoy montando una versión propia de Romeo y Julieta (**R&J**) en la que los protagonistas quedan aislados por una catástrofe natural y se encierran junto a un grupo de personas, en una cancha de básquet, esperando que el horror se mitigue. Para matar el tiempo cuentan historias y una de las historias que se desgrana—a la manera de un moderno Decamerón— es la de **Romeo y Julieta**, conocida por todos. Se van entusiasmando con la idea, la narran, la actúan: la viven y la biografían. Es como si cada uno de los amantes deseara al otro porque intuye a la persona con la que irá a la muerte y esa historia se cuela en la realidad. El suicidio de los amantes despierta la voluntad oscura de llevar adelante este acto de manera individual y masiva. El peligro es enorme del otro lado de la cancha de básquet y la solución parece ser la muerte voluntaria (el trágico final de los enamorados, el empedernido suicidio, el deseo colectivo de muerte que despierta en el grupo la necesidad de escapar de aquella realidad).

A medida que la historia de **Romeo y Julieta** avanza, va dictando su voluntad suicida en el grupo. La ficción construye la realidad o la realidad construye la ficción; o mejor aún: no existe borde entre ambas: sólo la voluntad de nombrar esto o

aquello de manera tranquilizadora para no abismarse en los límites de lo impreciso.

Los que quieran enterarse de más cosas sobre el proceso de ensayos y las fuentes y los materiales pueden entrar en nuevo blog (<http://ryj.blogspot.com>).

-La muerte está muy presente en tu obra y en esta antología adquiere además una fuerte carga de erotismo.

—**R&J** es la expresión más acabada de este par inseparable: la muerte y el deseo. Los alemanes—otra vez— tienen una palabra que sabe unirlos: *Liebestod*.

-En una entrevista reciente dijiste haberte inspirado para esta versión de ntras ésta ocurre.

La muerte deja de ser un misterio para ser palabra. El mito, entonces, se instala con tanta ferocidad en Occidente que a pocos se le ocurre pensar en los efectos reales de la cicuta en el cuerpo. Sócrates tiene una muerte sabia, ordenada, dominada, entendida, domesticada: hablada. En cambio, Deleuze—mucho más tarde y también dentro de la filosofía— tiene una muerte que no es palabra sino grito: nada dice, nada deja escrito, sólo se arroja por una ventana.

La muerte de Deleuze reinstala el misterio de la muerte: lo innominado, lo que no puede conocerse, aquello que no puede ser explicado más que como misterio. Shakespeare, por su parte, le puso palabras a todo, nombró todo, explicó todo, domesticó todo: ahí están sus obras que son para Occidente tratados sobre lo humano: respuestas al misterio.

Shakespeare es Platón contando la muerte de Sócrates y el intento de este **R&J** es emular el gesto de Deleuze leyendo a Shakespeare desde el misterio y el silencio.

Ofrecer una lectura de Shakespeare más cercana al misterio que a las certezas es el intento de este **R&J**. Por eso el suicidio es rector en esta producción y no el amor. Pero el suicidio aquí no es el de Platón, sino el de Tsvietáieva, el de Plath, el de Celan, el de Deleuze: el suicidio como respuesta al misterio de la existencia y como entrada al misterio de la muerte. El suicidio como puente de misterios. El suicidio como un grito: pendulante, definitivo, un aullido como respuesta a la creación.

Proyectos futuros

“En el mes de septiembre de 2006 estrenaré en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, una obra maravillosa del escocés David Harrower, **Cuchillos en gallinas**—cuenta entusiasmado Alejandro Tantanián sobre sus proyectos para el año—. Esperamos contar con la presencia de David Harrower para el estreno. El British Council está interesado en traerlo para dar una serie de charlas y *workshops*. Por otra parte David—con quien nos conocimos en ocasión de su presencia durante el intercambio de autores realizado en el marco del IV Festival Internacional de Buenos Aires— quedó fascinado con Buenos Aires y estoy seguro de que aceptará feliz esta invitación.

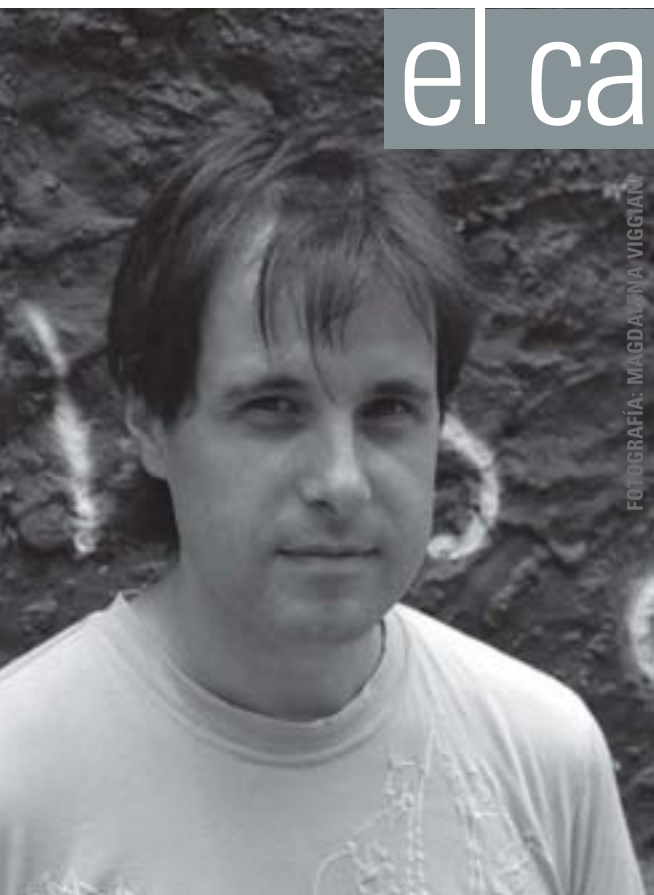
También estoy trabajando con Oscar Strasnoy en una nueva ópera sobre el drama satírico **El ciclope** de Eurípides (a ser estrenada en 2007

en Francia) y con el autor y director libanés Rabih Mroué compartimos un trabajo que será producido por el Kunsten Festival des Arts (Bruselas) para su edición 2007. Yo escribiré el texto y actuaré y Rabih será el encargado de dirigir. El material tiene un título provisorio: **Rusia**, y girará sobre la inmigración rusa durante la Segunda Guerra Mundial, tomando como eje la historia de la rama materna de mi familia, historia que se entrelaza en la ficción en **Los mansos** y que aquí intentará un camino solitario: separándose de la ficción, o al menos separándose de la ficción dostoiévskiana. Pero por otro lado voy a escribir y dirigir la continuación de **Los mansos** (con el mismo equipo, tal vez algunos actores más) que tomará **Los hermanos Karamazov** como fuente”.



Gustavo Tarrío,

el camarógrafo del teatro



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



*Gustavo Tarrío egresó del Incaa. Trabajó en el ParaKultural. Fue camarógrafo del programa Feliz Domingo para todos. Director, entre otras obras, de **3ex**, junto a Mariana Anghileri, **Decidí canción** y **Afuera**. “En realidad, los grupos me llaman para que los encuadre”, dice una de las figuras más originales del teatro porteño.*

ALEJANDRO CRUZ / desde Buenos Aires

La historia de Gustavo Tarrío contada por él mismo: Era así: yo estudiaba cine, tomé cursos de teatro y de clown porque era muy tímido; en el medio comencé a laburar como camarógrafo, cosa que hice durante mucho tiempo y a veces lo sigo haciendo. Trabajé en Canal 9 en la etapa más bizarra de Romay. En el medio tuve una hija, sigo teniéndola, y necesitaba mucho trabajar. Al mismo tiempo hacía obras, obritas. Por ejemplo, hice una obra muy mala en el Callejón de los Deseos pero que a mí me gustó mucho. Se llamaba **Alegoría de Lorenzo**: no fue nadie, hicimos 10 funciones. En el ParaKultural cantaba boleros medio locos y luego se subía Batato al escenario. A la mañana siguiente me tocaba armar el decorado de *Feliz domingo...*, una esquizofrenia escalofriante aunque no estuvo mal. Te cuento todo esto porque, a la hora de pensar en una obra, me vino muy bien mi trabajo como camarógrafo. Siento que estoy todo el tiempo como encuadrando. Fijate que los grupos me llaman para que los mire; en realidad, más que para que los mire para que los *encuadre*. Cuando dejé de hacer laburos de camarógrafo empecé a dar clases de cine, eso me obligó a explicarme de vuelta qué era el cine. Luego vino **3ex**, con Mariana Anghileri, que fue la primera obra con proyección hacia afuera. Con esa obra entendí cómo era eso de trabajar en grupo.

Se toma un respiro y luego continuará saltando de un tema al otro, porque así es la charla en un café de Palermo Viejo. Hay algo que parece cierto: eso de aprender a trabajar en grupo lo aprendió y se nota claramente en **Afuera** y **Decidí canción**, los dos excelentes trabajos que durante 2005 dieron mucho que hablar. El primero, participó del Festival Internacional de Buenos Aires y varios programadores internacionales le pusieron el ojo. El segundo, se estrenó en pleno barrio de Almagro en un bunker de un pasaje perdido y a fuerza de un talento indiscutible se ganó el preciado boca a boca.

Aclaremos de qué se tratan (o trataban) esas dos obras. **Afuera** (con Juan Pablo Garaventa, Valeria Lois, Martín Pirovansky y Lorena Vega) se estrenó en el Centro Cultural Recoleta pasando casi inadvertida y luego la repusieron en El Galpón del Abasto. Comenzó silbando bajito y fue creciendo mucho más de lo esperado. En escena sólo se ve una terraza elevada del piso a la cual van subiendo, alternativamente, una madre y su hijo adolescente y una pareja. Abajo, hay una fiesta. Arriba, afuera, van estos personajes a tomar aire, a decirse lo que abajo no pueden porque la situación no da. Y, recordemos, en ese contexto puede saltar todo lo escondido, lo agazapado.

Por otra parte, en **Decidí canción** cuatro limados por la música copan un bunker cerrado (clandestino, como dicen ellos). Alternativamente, los cuatro actores/personajes (Vicky Carzoglio, Renata Lozupone, Leandro Stivelman y Diego Velásquez junto a Valeria Louis, como actriz invitada) se vienen con una docena de Cd que los definen. Hay para todos los gustos: desde el pop latino hasta el electrónico pasando por el folclore y el rock pesado. Según los mismos intérpretes, se trata de un “documental-musical, clandestino, autobiográfico y remasterizado en el cual el límite de lo autobiográfico se confunde entre ellos y el público”.

Volvamos a la charla. Es divertido jugar a lo inclasificable. El teatro como tal es como algo demasiado conocido, algo que ya se sabe qué es. Algunos montajes comienzan con una propuesta interesante pero, de golpe, comienza el teatro. Y cuando comienza el teatro empieza el mundo del dramaturgo, del director, del actor. Y está bien que así sea pero yo prefiero transitar otras cosas. Estoy en un lugar que ni es cine ni es teatro. Es la quinta dimensión, diría, apunta en un momento, y en los tres trabajos enumerados, se percibía ese tránsito por los dos mundos.

-¿Esa situación te divierte?

-En esta instancia, sí. Antes me generaba angustia, ahora no tanto. La gente de cine dice que soy de teatro y la gente de teatro dice que soy de cine. Creo que soy de las dos. No sé si es un lugar elegido pero, por ahora, me divierte eso de no existir.

Si **Afuera** comenzó con pocas fichas ganadoras, creció de manera tal que hasta al mismo Tarrío le sorprende. Sí, no entiendo que pasó —apunta—. Estuvo mucho tiempo en cartel y hasta a algunos programadores les gustó mucho, aunque todavía no hay nada concreto. Ahora estamos un poco mareados con todo eso. De todos modos, sí siento que hubo rebote y hubo gente que luego de ver **Afuera** fue a ver **Decidí canción** y encuentran algo parecido. Pero no sé qué pasó. Cuando en 2004 se reestrenó en El Galpón del Abasto sentí que todos habíamos entendido algo, cosa que no había pasado cuando la presentamos por primera vez en el Centro Cultural Recoleta. Ahí no sabíamos qué queríamos decir, qué era. Decíamos que era una comedia física, como de **Decidí canción** decimos que es un documental... Pero todo eso es un juego, como si estuviéramos en Hollywood haciendo una operación de marketing, todo muy berreta. Me divierte usar esos recursos sobre todo porque lo que hacemos es básicamente para un ghetto, para gente cercana. Pero en la evolución de **Afuera**, cuando la montamos en el Abasto la cosa cambió, aunque estaba todo para atrás, el grupo era un despelote y pensábamos que duraba nada.... Ahí sentí que algo cuajaba. Luego vino el trabajo de no dormirse, de mantener la búsqueda en esos personajes.

-Vos decís que lo que hacés es para un gueto pero, a juzgar por la trayectoria de los dos montajes, claramente superaron a la rueda de amigos, familiares y/o vecinos. Me resisto a pensar que tengas tantos vecinos.



Intérpretes de «Afuera»

-Pero todos son muy parecidos. En **Decidí canción** está bueno porque hay gente que se queda absolutamente afuera, que no entiende por qué los incluimos en ese círculo tan patotero y agradable. Eso es algo que me interesa, me gusta esta gente que se queja de haber sido incluida en algo que no le va. En **Afuera** el código de la obra tiene que ver con el tipo de relación que entablás con el público. En un punto, en primera instancia, juego con la hiperidentificación que tiene que ver con la embriaguez de cuando voy a ver una peli. Como decir: "Está bien: drogame con imágenes que luego me distanciaré cuando tengas ganas". Hay algo de atrapar a la gente que, en **Afuera**, está conscientemente articulado. En **Decidí...** también. Pensé que **Afuera** es casi un cúmulo de frases escuchadas, el resultado de haber parado la oreja. Me gusta parar la oreja en la familia, en las parejas, en las situaciones personales y darles a esas frases un soporte mínimo de puesta que recorte un poco para tomar un tanto de distancia y verlas desde afuera.

Tiene razón, la obra no es más que una sucesión de frases hechas, claro está, con su debida reinterpretación. Como cuando un personaje le dice al otro: "Viste que un marido siempre le dice a la mujer, como forma de romanticismo: 'Me gusta cuando callas porque estás como ausente', que es de Pablo Neruda. Y quedó... se convino en la sociedad que decir eso es decir algo romántico, ¿no? Pero si uno va y le dice a su mujer eso en realidad le está diciendo 'me gusta cuando no hablás porque me hace acordar al momento en que no estás'. O sea, 'me gusta que no estás. En la relación que tengo con vos el momento más lindo es cuando te callás, porque me hace acordar a cuando no estás'". Claro está que con reinterpretaciones de este tenor, la cosa explota.

PERFIL DE UN OBSE

Sin conocerlo demasiado, se podría decir que Tarrío es un *obse* de su trabajo. Por ejemplo, siempre está en las funciones. "Es que me cuesta mucho no ir, sobre todo porque el paso muy bien. En **Afuera** ahora hago el sonido porque no aguante no hacer nada. En un momento tendré que dar el paso de dejar de ir...", confiesa.

-Parece que no te sale...

-Y, cada tanto pienso el motivo por el cual sigo yendo, pero no sé... A **Decidí...** no puedo dejar de ir porque me parece que lo que pasa es muy especial. Pero ojo, soy cero cargoso. Voy más que nada a ver... Pero para mí es un experimento hacer una obra con gente... me sigue enseñando mucho. Me gusta mirar mucho lo que le pasa a la gente.

Los procesos de creación de los dos trabajos parecen haber sido similares. O sea, un grupo ya conformado para trabajar determinada idea que termina llamándolo y Tarrío que los enfoca como si fuera el editor de ese proceso, el ordenador de ese caos o el psicólogo grupal que viene a ayudar al colectivo en un momento crítico. "Es un poco así -reconoce-. A mí me encanta porque es como que me dieran un material en bruto... En el caso de **Afuera** había

un montón de escenas ensayadas entre los actores. En ese momento yo estaba dando clases de documental en la UBA, estaba muy entrenado a encontrarle una mirada a los materiales en bruto. Con ese entrenamiento fui a ver un ensayo del Grupo Sanguíneo, grupo que me encantaba y que me ponía en su camino para que los viera...

-¿Hiciste ese trabajito?

-Sí, claro. Ellos habían visto **3ex**, yo había visto algo de ellos que me gustaba, tomábamos clases con Ciro Zorzoli y en el año de la debacle nacional me vieron actuar, soy muy malo pero lo hago para tener más herramientas como director. La cosa es que un día me llamaron para que viera un ensayo. Cuando les hice la devolución, les gustó y empezamos a trabajar. No me dijeron "vas a dirigirnos". Me dijeron "miranos". Y después empecé a pelear la dirección y terminé ocupando ese rol. ¿Qué más?

-Algo similar a **Decidí canción**

-Sí, pero con ellos fue todo más fluido. Ellos se juntaban a bailar, tenían coreografías, canciones. También había conflictos entre los personajes y esas cosas, algo que no me gustaba mucho. Era como una versión de *Montaña rusa*. El primer trabajo fue dejar en claro que se debía ver a un grupo sin problemas entre ellos, que no había discusiones, que todo era a favor. El adentro era el no conflicto. Comenzamos a trabajar esa línea y comenzó a fluir. Lo que veía era a cinco tipos que se juntaban a bailar, en un lugar cerrado, con música que cada uno traía de su casa y que la pasaban bárbaro. Claro que la gente también tenía que pasarlo bien porque no daba que nosotros las pasáramos bárbaro y ellos no. Entonces comenzamos a operar sobre ese mundo. Así se armó la obra. También tuvo ese procedimiento *trucho*, a lo Hollywood, de hacer los primeros testeos que es toda una etapa que fue muy necesaria. Todo eso llevó a encontrar algo que no es argumental pero que dice algo, o que propone cosas para pensar. Lo que más me gusta de la obra, y que me influencia mucho en los próximos trabajos, es hacer algo que sucede en el presente, que está pasando ahí y que tiene que ver con la memoria de la gente. Por eso aparecen textos de cosas que acabás de decir y que, si entrás bien como espectador, te propone tomar un poco de distancia en relación a lo que te acaba de pasar. Es que los mismos que van a ver la obra son los que matarían a una vieja en la calle con tal de comprarse un Cd.

La situación a la que hace referencia es un texto que dice Diego Velásquez. Es así: "El año pasado me estaban por cortar el teléfono. Debía 74 pesos y no los tenía. Después cobré y fui con la plata en el bolsillo a la compañía telefónica. Antes pasé por una disquería que tiene discos raros, caros e importados. Iba a seguir de largo pero decidí entrar. Tenía 90 pesos en el bolsillo, lo justo para pagar la deuda del teléfono y algo de comida. Le pregunté al vendedor si tenía un policarbonato importado. Mientras le preguntaba estaba seguro de que no había llegado a la Argentina... Pero mientras terminaba la frase empecé a experimentar

una sensación de profundo terror: de repente supe que si lo tenía, aunque fuera carísimo, lo iba a comprar igual. Que no me iba a importar la cuenta del teléfono. Me sentía capaz de matar a una vieja en la calle y sacarle la jubilación para comprarlo". Claro que el personaje no mata a la vieja pero se patina la plata en policarbonato importado. De carne es, de carne somos.

Para Tarrío ese brillante trabajo cargado de una espontaneidad a prueba de balas tiene como consecuencia la pregunta sobre la época a la cual uno pertenece. "Yo nunca fui a ver las obras de Manuel González Gil, el director de **Porteñas**, por poner un ejemplo; pero imagino que son como cabalgatas a lo largo del tiempo para que la gente diga: "Ah, mirá qué hermoso fue aquello". Quizás **Decidí canción** sea parecido pero me imagino que, en algún momento, la gente se pregunta qué hace ahí encerrada, en ese barrio, en esa esquina.

-Tanto en **3ex** como en **Decidí...** se montaron en lugares que no son salas teatrales, ¿hay una postura en relación a ese tema o fue pura casualidad?

-Se junta un poco con eso que decía de la embriaguez del cine que vivo como un viaje. Si me das a elegir le propondría a la gente un viaje entero y la iría a buscar a sus casas y la llevaría al teatro. Ver gente viva que dice cosas en un



Intérpretes de «Decidí Canción»

lugar es un replan. Tanto **3ex** como **Decidí...** funcionan como documental del lugar. En **3ex**, antes de ver la obra debías subir tres pisos por esa fábrica recuperada y enterarte, si querías, de la historia de ese lugar y de sus trabajadores. En **Decidí...**, un lugar más de clase media, me pareció que también debíamos documentar la existencia de ese lugar. Ahí vive un tipo que es analista de sistemas que creo usa ese lugar para hacer fiestas tipo clandestinas. La obra intenta dar cuenta de la existencia de ese sitio y había que llenarlo de sentido como en un juego del simbolismo "a la bartola". Entonces todo termina siendo un documental, un testimonio de los que lo hacen, los que lo miran y el lugar. No está mal.

Del clown al humor invisible

*Con una intensa actividad dentro del mundo del clown –al que dice haber dejado en stand by–, que ahora ha diversificado hacia la dirección, Enrique Federman junto a un grupo de actores está presentando en Buenos Aires **No me dejes así**, una experiencia en la que el humor se manifiesta a través de un procedimiento que lo torna invisible.*

FOTOGRAFÍA: MARDALENA VIGLIANI



EDITH SCHER / desde Buenos Aires

–¿Cómo surgió la idea de mezclar una situación límite, como es la que se vislumbra en *No me dejes así* con su costado humorístico?

–El espectáculo tiene cuatro puntos de partida. El primero tiene que ver con la satisfacción que tenía nuestro grupo con su espectáculo anterior, **Perras**, y por ende con el deseo de encarar un proyecto nuevo. El segundo lugar se relaciona con un hecho que me tocó vivir, el de haber estado algunas veces en una sala de espera de terapia intensiva (una vez por mi hermana, otra por mi hija, etc.) y con que siempre me pareció que el alto dramatismo que esas situaciones tienen, por opuesto se tiene que tocar con la comicidad, ya que el opuesto es una de las mecánicas de la comicidad. Me parecía que tanto dramatismo podía devenir tranquilamente en algo cómico.

El tercero se vincula con la sensación de la doble mentira. Vi un informe en la tele sobre el atentado a la AMIA, que pasó un poco de largo. Lo dieron una sola vez, según creo. Se trataba de una investigación que mostraba que había una gran cantidad de puntas concretas y precisas del caso que no habían sido tomadas en cuenta. No obstante eso, había una versión oficial, la de Telledín, bastante creíble, pero el informe revelaba que esa versión no era verdadera. Recordé que lo mismo había pasado con el asesinato de Kennedy y con otros hechos como el del aeropuerto de Anillaco, cuya construcción se justificaba en la supuesta verdad de que se trataba de un puntapié para la exportación de aceitunas. Es decir, era también una mentira sostenida con verdad, de manera tal que se transformaba en una realidad creíble. En cuanto a nuestro espectáculo, hablo de una doble mentira, porque el teatro de por sí es una mentira, que en este caso está basada en otra, que tiene que ver con que los actores no saben lo que actúan. Los actores no actúan ninguna historia. Cuando termina la función viene un espectador y te dice “Claro: eran primos, etc.”; otro te asegura: “No, eran cuñados”. Hay quienes creen que eran novios y así sucesivamente. Cada espectador arma su historia, pero la verdad es que no hay ninguna historia. La consigna que les di fue: “Ustedes, sólo actúen comportamientos. Si los comportamientos están llevados a cabo con una verdad que sea creíble, esto va a ser

creíble”. Es decir, y volviendo a lo anterior, que si vos construís un informe de la AMIA, en el que tenés testigos que lo avalan, etc. etc., la gente cree. Y en nuestro caso se trata de una verdad que está construida sobre nada, que es puro comportamiento.

Por último, el cuarto punto de partida para este espectáculo, aunque parezca extraño, tiene que ver con que a mitad del año pasado Boca y River jugaron la semifinal de la Copa Libertadores. El partido de vuelta en la cancha de River, fue muy especial y me tuvo con emociones cambiantes todo el tiempo. De alegría a la desesperación, de la desesperación a la angustia, de la angustia a la burla, de la burla a la alegría nuevamente. Pensé qué bueno sería poder hacer un espectáculo de teatro, en el que todo el tiempo cambiara la emoción, en el que uno nunca se instalara. Me alimenté, entonces, también de eso. Busco que las emociones se den mezcladas. Ahora mismo sucede en las funciones mientras algunos se ríen, otros no la pasan muy bien.

–A veces se da una actitud un tanto autoritaria de los espectadores, que no pueden soportar que alguien se ría de lo que ellos padecen.

–El otro día una espectadora mandó un mail diciendo que lamentaba mucho no haber podido disfrutar de la función, porque había un grupo de gente que se reía, al que ella no quiso callar para no producir un escándalo. Decía que ella había pagado la entrada como todos los demás y que no la pasó bien. Terminaba diciendo: “Quizás no entendí nada”. Cada uno quiere que sea como le pareció a él. Por algo al público le dicen “monstruo de mil cabezas”.

Quería hacer algo así como una cámara espía. Como si uno mirara en un bar lo que sucede en una mesa cercana y por el comportamiento de quienes están allí sentados supusiera que son amigos, o bien, compañeros de trabajo que se llevan bien, o tal vez tengan algún problema. En fin: imaginar una serie de hipótesis y que ninguna de éstas sea verdadera. Esto es lo que quería lograr en nuestro espectáculo.

Por eso también la mezcla. Éste es un drama, donde si la gente se ríe es problema de ella. Los comportamientos son bastante naturalistas. Tratamos de que no se

note nada. Por eso Mauricio Kartun dice que lo que hacemos es humor invisible.

–¿Con qué consignas trabajaron?

–Primero planteé la situación. Lo que apareció de inmediato fue el cómo. Dado que los actores participantes tienen que ver con el mundo del humor, del clown, lo que surgió primero fue hacerlo de ese modo, con ese tipo de solución. Entonces les dije: “De esta manera ya sabemos resolverlo, ¿por qué no intentamos de otra forma, la que no frecuentamos?”. Se podrían haber hecho una enorme cantidad de chistes en esta situación tensa y ellos lo hubieran resuelto fácilmente. Trabajamos la manera de hacerlo, no sólo el qué sino el cómo. Tratamos de que fuera lo más chiquito posible, lo mínimo.

–¿En qué consistió el aporte de Mauricio Kartun?

–Kartun se integró en este costado de la búsqueda. Su trabajo en esta oportunidad, fue distinto al que tuvo en **Perras**. En aquella ocasión armó una historia basándose en lo que había visto de nuestro trabajo, de nuestras improvisaciones. En este caso funcionó como un control para que no se notara lo que él llama la hojarasca, para que hubiera mucha síntesis, mucha depuración.

En general, estoy trabajando bastante con la limitación de los canales de expresión. De alguna manera se trata de lo que siempre hice en mi rutina de *clown*, en la que no hablaba y me manejaba con un pitito, trasladada, en otro tipo de espectáculo, como por ejemplo **No me dejes así**, a una economía en la palabra, a través de recursos como la inclusión de los secretos, los puntos suspensivos, etc. “A mí me gustaría tener suerte... pero no una vez, porque una vez... –dice un personaje–. ¿Viste como esos que...? –continúa–”. Se trata de los puntos suspensivos que el público completa. En general, me interesa decir sin palabras, usar el silencio, hablar lo mínimo indispensable como para no revelar nada, como por ejemplo si es un hombre o una mujer el o la que está adentro de la sala de terapia intensiva. Tampoco quiero que los actores digan tanto como para revelar el artificio. Una de mis dudas era la que consultaba con Kartun. Yo le preguntaba: “¿Se puede contar una historia, sin contar ninguna historia?”. En el caso de **No me dejes así**, ésta termina siendo la que cada uno



Intérpretes de «No me dejes así»

se imagina, pero los actores sólo hacen de cuenta que. Una de las consignas de trabajo era “parece que” y la otra “pero no”. El aporte de Kartun tuvo que ver, entonces, con esto, con lo conceptual. Él fue el que le puso el nombre de humor invisible, un humor en el que no se ven los procedimientos, aunque estén.

-Aludiste a tu formación clownesca y a la de los actores. En trabajos como el de No me dejes así o el de Perras ¿se cuele la lógica del clown?

-No es que se cuele. Está puesta ex profeso. En **Perras**, por ejemplo, me manejaba con la idea del falso clown. Cada vez que había que hacer un chiste mirando a público, ponía a la perra imaginada en esa dirección.¹ De esta manera lograba el efecto del procedimiento del aparte, sin salirme de la convención de la cuarta pared. Es decir, no se colaba esa lógica, estaba puesta deliberadamente. Los actores miraban a público, como si miraran a la perra. También en ese espectáculo había un chiflido que usaban para tirarles el palito a los animales, que sonaba *clownesco*. Luego de chiflar, el texto terminaba en un “cheee” dirigido a las perras que, obviamente, remitía al “cheeeee” de José Marrone.

No me dejes así está lleno de cachetazos. Y nada hay más vinculado al humor de los payasos, que los cachetazos. Por suerte los actores de este equipo tienen la capacidad y la decisión de hacer esta fusión. Me refiero a todos estos procedimientos mezclados con una situación casi naturalista.

-Desde tu perspectiva ¿es ilimitado el universo de la investigación en el terreno de la comicidad? ¿De dónde o de qué proviene la inquietud de renovación? ¿Qué es lo que alimenta una lógica cómica?

-Creo que básicamente lo que la alimenta sigue siendo la observación. El hecho de sorprenderse de una situa-

ción e investigarla en **No me dejes así**, tuvo más que ver con el cómo que con el qué, con generar humor de una manera distinta a la conocida por estos actores, a quienes la comicidad más *clownesca* o los chistes les salen tan fácilmente. Pero cualquier situación puede ser graciosa, de acuerdo a la distancia que uno esté de los hechos, a la exageración que les ponga y al uso de las mecánicas que tienen que ver con la comicidad, algunas de las cuales son la sorpresa, el opuesto, la distancia, la repetición, la degradación de un valor, éste último un elemento indispensable. La degradación hacia uno mismo o hacia terceros, siempre tiene que ver con el humor.

-¿Creés que este equipo ha logrado o está en la búsqueda de un lenguaje común? ¿Cuál es el saber que acumuló?

-En principio la posibilidad de no repetirse. Sería un poco pretencioso de mi parte hablar de la creación de un lenguaje. De todas maneras creo que **No me dejes así** es una instancia superior a **Perras** y considero que empiezan a aparecer algunas características como la poca palabra, el uso del gesto, la ausencia de elementos. La economía de expresión comienza a atravesar a este equipo.

-Hace algunos años empezaste a dirigir varios espectáculos casi en simultaneidad. Aparecían muchos trabajos muy diversos dirigidos por vos. ¿Seguís haciéndolo? ¿Qué te aporta abrir este abanico?

-Me encanta hacerlo porque me da la posibilidad de no repetirme. Lo que tengo ahora es el unipersonal de Karina Androvich, quien acaba de ganar el premio de dramaturgia del INT. Este unipersonal se llama **Dobar veche**, que en yugoslavo significa “buenas noches”. Es una propuesta que no tiene nada que ver con el humor y que me dio la posibilidad de entrar en un mundo total-

mente distinto. Me gusta no depender únicamente de lo que a mí se me ocurre, en relación a la dramaturgia y me encanta la variedad. En este momento estoy dirigiendo algo que se llama **Remisería**, una obra en la que yo iba a actuar y Alfredo Allende iba a dirigir, pero como al final él no pudo, yo comencé con la dirección e incorporé otro actor. Se trata de recortes de la vida en una remisería en Domínico, o Sarandí. No es una obra con crecimiento, sino de situaciones de dos tipos que están en un remisería que es re misería.

Me gusta dirigir porque me permite no ir a lo seguro. Nunca estudié para director. Comencé porque me llamó Carlos Belloso y después me fueron convocando otros. Luego propuse yo. Fue un camino muy fluido, distinto al del clown en el que para mí siempre fue “tengo que hacer esto, tengo que hacer lo otro”.

-¿Seguís con tu camino de clown?

-Mi camino de clown sigue estando en duda. Me encantaría encontrar desde la práctica una vuelta que no encontré, algo que sí encuentro al llevar rasgos *clownescos* a otros espectáculos. Mi clown, en cambio, sigue en terapia intensiva. Se encuentra en un *stand by*. Sólo lo muestro cuando me llaman de **Clowns no pedereros** para colaborar o me contratan en algún lugar, pero ya no en cualquier momento. Antes creía que cuanto más actuaba, cuantas más veces lo presentaba, era mejor. Ahora, hasta que no le pesque la vuelta –que hasta ahora no le encuentro– lo voy a mostrar poco. En un momento se me había ocurrido una idea a la que llamaba **Clownstrofobia**, una propuesta un poco más negra que la que habitualmente tiene mi humor, que siempre fue muy blanco, pero me quedé ahí.

1- El espectáculo tenía dos personajes que venían al parque a pasear a sus perras. La presencia de éstas en escena era creada por la actuación.



JUAN COMOTTI

“Con Sergi Belbel estoy acaramelado”

PATRICIA SLUKICH / desde Mendoza

Juan Comotti y su grupo El Enko llevan ya dos temporadas abocados a poner en escena las obras del dramaturgo catalán Sergi Belbel (exceptuando **La escala humana**, de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián, que fuera presentada como proyecto para la Comedia Municipal de Mendoza). Cosa extraña en este actor y director, ésta de abordar a un autor español, si tenemos en cuenta que, hasta el momento, Comotti se mostraba interesado en la dramaturgia latinoamericana.

Es cierto que la crudeza de Belbel cuadra con los planteos poéticos que persigue el director mendocino (recordamos una renegrida versión de **Luna de miel en Hiroshima**, de Víctor Winer). No obstante, el riesgo que presentan los textos del catalán son de otra índole; a nivel de temáticas y poéticas. Aquí, Juan Comotti apunta el porqué de este viraje de rumbos para su elenco y si será un giro permanente.

*Hace un par de años que el director y actor mendocino incluyó en su repertorio de espectáculos los textos del catalán Sergi Belbel. Hasta el momento ha puesto en escena **Caricias**, **La sangre** y **Morir o no morir**. Aquí apunta el porqué de esa elección y cuál es la mirada que él tiene sobre estos textos.*

-¿Cómo llegaste a los textos de Belbel?

-Fue a raíz de un contacto con un autor que conocí, Juan Carlos Narváez. Él me mostró el primer texto que tuve en mis manos, **Caricias**, en 2003. La obra llegó hasta el Regional y tuvo mucho éxito de público. Es curioso, porque la dramaturgia de Belbel es muy europea y yo venía trabajando con autores latinoamericanos; como Víctor Winer, Rodolfo Santana, Jorge Díaz. Vi que **Caricias** no era una obra para mi elenco sino para el del Goethe, entonces la hice con ellos.

-¿Y cómo fue ese primer encuentro con **Caricias**?

-Muy fuerte. Para mí **Caricias** tiene una mirada muy cinematográfica. Ya en la primera impresión de lectura, en la que Belbel plantea una escena de *fellatio*, o de dos mujeres besándose, desertaron varios actores y quedaron unos pocos valientes. Entonces tuve que buscar a otros tan valientes como ellos. Ahí es donde recurrí a la gente de mi elenco y otros actores que diesen con el *ficis du rol* de los personajes. De todos modos, la escena de la *fellatio* la modifiqué, quedó sugerida. Así, aunque el nivel fue irregular, quedó un trabajo verosímil, que es a lo que apunto a nivel de la actuación. Finalmente terminamos haciendo **Caricias** en el mercado de Las Heras (un departamento de la provincia de Mendoza). Fue un público genuino. Y fue impresionante ver cómo hasta “doña Rosa” se veía reflejada en esas situaciones. Ahí es donde Belbel me cerró como dramaturgo. He respetado casi por completo sus textos, cosa que no hago con otros autores. Siempre presté mucha atención a las didascalias, por los silencios, las pausas, los puntos y comas, que trabaja a la manera antigua.

-¿Cuáles son los aportes que le ha hecho este dramaturgo a tu forma de entender el teatro?

-A nivel de la actuación me permitió investigar dos facetas que se marcan, no de manera definida, sino en una especie de roce; que son el realismo y el grotesco. Hacer **Caricias**, desde la perspectiva del grotesco, me permitió darle al texto un toque más latinoamericano. Además, escenográficamente tenía que hacer escenas que me permitieran investigar algunos personajes. Lo interesante fue entrar en lo melodramático de esta puesta; apelar, por ejemplo en la música, al bolero. En cambio **La sangre** propone personajes que actúan de personajes, y esta característica del texto te permite elegir si esos personajes hacen de ellos mismos o no. Elegí que fueran otros personajes (un terrorista haciendo de personaje) y así explorar en la línea grotesca, justificadamente. Ahí seguí una exploración que era altamente realista, a diferencia de **Caricias**. Fue un ejercicio de desaprender todo lo aprendido para poder hacer teatro.

-¿Cuál de las obras de Belbel que has hecho es la que más te interesa?, ¿por qué?

-**La sangre** es la que más me gusta porque es la más oscura, la más tremenda. **Caricias** es una obra que le ha gustado más a la gente, y en **Morir o no** sucedió algo interesante con



Escena de «Caricias»

la puesta: tuvimos la posibilidad de tenerlo a Marcelo Bertuccio (autor y actor porteño), y elaboramos toda la historia de **Morir...**, en lo que respecta a la actuación, como algo que transcurre dentro de la cabeza del protagonista. En este caso me tomé la licencia de invertir las escenas: poner la escena final al principio; y entonces aparecen, durante el resto de las escenas, guiños de no-teatro: coincidiendo, cruzándose en una suerte de metáfora. Y cierra el hecho de que todos los personajes han sido la ficción que el protagonista imagina. Todos esos personajes los llevamos a un grotesco exacerbadísimo.

-¿Te interesan los planteos que hace Belbel en torno a la muerte?

-Creo en la metáfora de sus obras. Estoy atento a lo que me va pasando en la vida, creo que eso es lo que me hace interesarme hoy por Belbel, y también por eso es que son tan distintas las obras cuando las ves. Es muy romántico el concepto que tengo del teatro. Es casi de iluminación, es un proceso creativo auténtico; las obras se dirigen solas y los directores no saben qué pasa cuando se conectan con los textos. Como director, te transformas en una herramienta de la señal que te manda el texto -en este caso de Belbel- y las circunstancias de la vida que te llevan a la elección de ese texto en especial. Ahí sentís que la obra se dirige sola y el texto fluye.

-¿Qué te permiten los textos de Belbel a nivel de la actuación?

-Seguir la línea del grotesco, que a mí me interesa mucho. Y también del realismo. Son obras cortas, que tienen sus unidades, y es un teatro realista, de situación. Son cosas que suceden en la vida cotidiana, pero se ven como tabú. Dentro de este proceso yo no voy con objetivos claros; empiezan a aparecer después, en el proceso creativo.

-Podríamos decir que, de algún modo, este dramaturgo te permite desarrollar más cómodamente tu estilo de dirección.

-No tengo un estilo determinado, una búsqueda. Me gusta la acidez, me gusta el humor, pero no puedo por eso forzar las obras. Siento que tampoco elijo las obras sino que ellas me encuentran a mí. Elegí **La escala humana** porque era un proyecto pensado muy claramente para ser puesto por la Comedia (se refiere a la Comedia Municipal de la Ciudad de Mendoza). Hice **Freno de mano** de Víctor Winer y, sin saberlo, resultó que el estreno de esa obra lo hicimos nosotros aquí en Mendoza; por ejemplo. Son esas cosas las que me van pasando, porque no busco previamente la obra pensando si ha sido estrenada, o premiada o ya probada. Me llegan sin buscarlas. Con Belbel estoy acaramelado, y me ha llevado a conectarme con la dramaturgia española, que no había trabajado antes. Ahora puedo decir que hago teatro hispanoamericano, no latinoamericano.

LA CRUDEZA DE BELBEL

-Hablame un poco sobre **La sangre** y tu mirada sobre ella...

-A **La sangre** la pusimos en escena con El Enko (su grupo teatral) en 2004. Para mí es un texto muy actual, no hace mucho hemos podido ver por televisión cómo decapitaban a una persona. En **La sangre** yo decía: "Quiero sangre". ¿Cómo no te vas a poder dar el lujo, para poder mostrar la crudeza de Belbel sin sugerirla, si querés hacer algo a lo que hemos llegado en lo cotidiano? Si sale por TV, ¿por qué no puedo hacerlo yo, en vivo, sobre el escenario?

-¿Cómo planteás estos textos con respecto a la puesta en escena?

-A mí me interesó muchísimo esta característica de Belbel de plantear en su dramaturgia una suerte de matemática que no tiene que ver con la sustancia. El tono de estos textos no es el que yo busco, sino que lo fui encontrando; y me planteé cómo hacer la traslación de esos tonos a nuestra cultura, que es más tana, por ejemplo. No sé si voy a seguir con Belbel, pero lo que sí quiero es conocerlo, hablar con él. Me interesa esta cosa matemática, de personajes que cruzan. Entonces fue así como surgió el dispositivo de **Caricias**. Lo trabajé, visualmente, como si fuese una pizza que termina en la porción por la que

Una fábrica que no para

El grupo El Enko se formó a fines de los 90, en un pequeño espacio ubicado en el centro de la capital de Mendoza. Luego, pasaron a tener su sala propia; también por la zona. Durante todos estos años, Juan Comotti y sus actores no han cesado de estrenar. Es, sin lugar a dudas, el elenco que más producción aporta a la cartelera mendocina cada año (entre dos y tres obras por temporada). El listado de puestas es extenso, por ello aquí hemos seleccionado algunos nombres que sirvan a modo de ilustración de las inquietudes y caminos artísticos que transitan Comotti y su grupo:

Viaje a la penumbra, de Jorge Díaz (1998).

Manchas de humedad sobre un cuerpo nocturno, de Ariel Barchilón (2000).

Luna de miel en Hiroshima, de Víctor Winer (2000).

Freno de mano, de Víctor Winer (2000).

Buena presencia, de Víctor Winer (2001).

El coordinador, de Benjamín Galemiri (2001).

El coordinador tiene buena presencia, un cruce de los dos textos anteriores (2001).

Siempre llueve en Tucumán, de Manuel Macarini (2002).

La empresa perdona un momento de locura, de Rodolfo Santana (2003).

Pobre tipo (2003).

Venecia, de Jorge Accame (2003).

Las migas, de Néstor Sabatini (2003).

Caricias, de Sergi Belbel (2003).

Los impunes, de Ariel Barchilón (2004).

La sangre, de Sergi Belbel (2004).

Morir o no, de Sergi Belbel (2004).

Macbeth, de Shakespeare Alemanno Bertuccio (2005).

El que borra los nombres, de Ariel Barchilón (2005).

empezaste. Y se me ocurrió meter a la gente adentro de ese círculo porque de esa forma se transforma en signo, en partícipe, vive dentro de este mecanismo. Es un modo de asimilar lo que el público va viviendo al tiempo que lo viven los personajes. Pensamos en ajustarla bien al naturalismo, incluso pensamos en construir una bañadera con agua. También pensamos en ir haciendo las escenas de manera salteada, pero en lugar de eso hicimos esa especie de laberinto interno con la platea y decidimos seguir el orden de la dramaturgia; que te lleva a lo conceptual: empiezo donde termino, igual que la gente que está sentada viéndola. Esto se relaciona con mis guiños de distanciamiento. El *leit motiv* de **Caricias** era Bola de nieve, la intención es conectar la obra con el alma, con el amor, y el humor. El trabajo musical fue importante en las tres obras: **Caricias**, **La sangre** y **Morir o no**. **Caricias** tiene un tono melodramático porque yo buscaba algo más nuestro. **La sangre** se nutre de la música electrónica, porque la obra así me lo sugirió. En **Morir...** hay una electrónica que tiene que ver con el metal, por el clima mismo que tiene el texto. **Caricias** es distinta a **La sangre** en el sentido de que la última da la posibilidad de trabajar la frontalidad. Con pocos recursos pude construir los espacios que pide la obra. Es una suerte de escenografía en gajos que va desprendiéndose a medida que transcurre la acción. El concepto es aplicar la noción de constructivismo de Meyerhold a la poética de Belbel. Ésta es la puesta que más me ha gustado, porque el signo artístico potencia la obra. No es como en **La escala humana** donde tengo una escenografía que funciona a modo de decorado. Acá es signo y materia de la dramaturgia. En **Morir...** partí del hecho de que teníamos muy pocos recursos con que hacerla. Pero empecé a vislumbrar que la obra empieza a donde termina en una suerte de cruce, como el *anillo* de Moebius. Entonces se me ocurrió que, a medida que los personajes se iban muriendo, los podía ir transformando en luces. Esas luces las empezamos a trabajar desde lo material. Allí surgió la idea de tomar la primera escena y la última y ponerlas a la inversa. Es una puesta despojada, planteada como una serie de multiplicaciones. Todo se acomoda mientras se desacomoda, es un concepto más optimista de la vida.

-¿Qué sentís que te ha aportado, como artista, este dramaturgo?

-Lo que más me atrajo de él es que venía, como te dije, trabajando el absurdo latinoamericano, el distanciamiento y el grotesco. Siempre renegué del teatro porteño y su vinculación con el naturalismo. Fui formado en Mendoza y en Chile, con toda una herencia de sobreactuación centrada en el expresionismo. Tuve una búsqueda que no tiene nada que ver con Belbel. Cuando empecé a explorar un poco más esos personajes que propone, en crudo, a encontrarme con el realismo, pude dar una vuelta por el teatro puro; como es el de Belbel. De ahí que lo veo muy conectado con lo cinematográfico. Con Belbel tenés que trabajar los personajes y los textos descarnados. Ahora necesito encontrarme con él para poder cerrar este proceso.

“Quiero que todas las salas estén llenas, que todo el mundo reciba el aplauso si lo merece”



FOTOGRAFÍA: YAMIL REGULES



Destacada actriz, directora, autora y maestra, Alicia Fernández Rego es una de las personalidades más notables del teatro neuquino. En reconocimiento a su fecunda labor el Instituto Nacional del Teatro le otorgó el Premio Regional a la Trayectoria, en 2002. A los 77 años la intérprete afirma: “Soy siempre la misma, tengo valores y un sentido de la ética que no se modifican, y a eso le agrego el arte, no a la inversa. No vale la pena ser artista si no sos íntegro. Siempre antepongo los valores al trabajo actoral y, en lo artístico, siempre buscaré la excelencia”.

SEBASTIÁN BUSADER / desde Neuquén

Algunos tímidos rayos de sol que se internan por uno de los ventanales encienden su rostro. La vivienda es una especie de museo casero. En realidad son todos objetos que la vida le ha puesto en las manos, durante tantos años de infatigable trajinar. Una de las tantas fotografías que está en la sala deja escapar la intensa mirada de una mujer de cabello negro y mirada cautivante. Es la actriz, directora, autora y crítica teatral Nina Cortese, su eterna amiga.

Decir Alicia Fernández Rego, en el Valle de Río Negro y Neuquén, es sinónimo de excelencia. Cada vez que la mujer estrena una obra las salas quedan pequeñas.

La última de las puestas que dirigió fue **El patio de atrás**, de Carlos Gorostiza, que se mantuvo en cartelera durante varios meses, cuando esa perdurabilidad no estaba pensada de antemano. Algo similar había sucedido con anterioridad con la pieza **Imágenes caídas**, que se mantuvo alrededor de tres meses, cuando se preveían un par de funciones.

El fenómeno que genera Fernández Rego en esta región patagónica es difícil de explicar, o quizá se torne más sencillo si la historia de su vida se abre de par en par e invita a los lectores a un rápido recorrido.

Aunque parezca mentira, nació hace 77 años en General Roca, una ciudad rionegrina encallada a 45 kilómetros de Neuquén. A los dos años emigró a Buenos Aires, donde realizó sus primeros años de capacitación en el teatro con profesores y maestros en diferentes Conservatorios. Fue a los 8 años que descubrió su profesión, entre aulas, lápices negros y trenzas de colegiala.

Como no suele suceder en este tipo de actividades, a Alicia no le corría el teatro por la sangre, el encuentro romántico con esta disciplina del arte no tenía nada que ver con la genética, sino que se despertó por los caprichos de un destino en el que no cree ni deja de creer.

“No provenía de una familia de teatreros, la cosa no tiene que ser estándar. Opté por el teatro, encontré mi oficio, luché por él, porque era una época en la que no estaba bien visto desarrollar esta actividad...Y salí a flote, y desde ese momento no he hecho otra cosa”, remarca la mujer

mientras el timbre de su casa conspira contra el dulce tono de su voz.

“A Neuquén llegué en una época en que esto (por la ciudad) era muy chiquito, un pueblito. Ni bien puse los pies aquí me puse a trabajar. Me contrataron para crear el Departamento de Arte Dramático de Bellas Artes, que se fundó en el 60. A partir de ahí empecé a afianzarme”.

-¿En Neuquén casi no existía el teatro?

-Llegué de Buenos Aires pensando que en el Sur no iba a encontrar nada, y resulta que hallé un elenco maravilloso, se llamaba Amancay. Eran excelentes, muchos de los integrantes trabajaron conmigo más tarde. Vine con prejuicios, fui a ver a este grupo pensando que no había otra cosa para hacer, y resulta que hacían una versión de **Ha llegado un inspector**, que era superlativa.

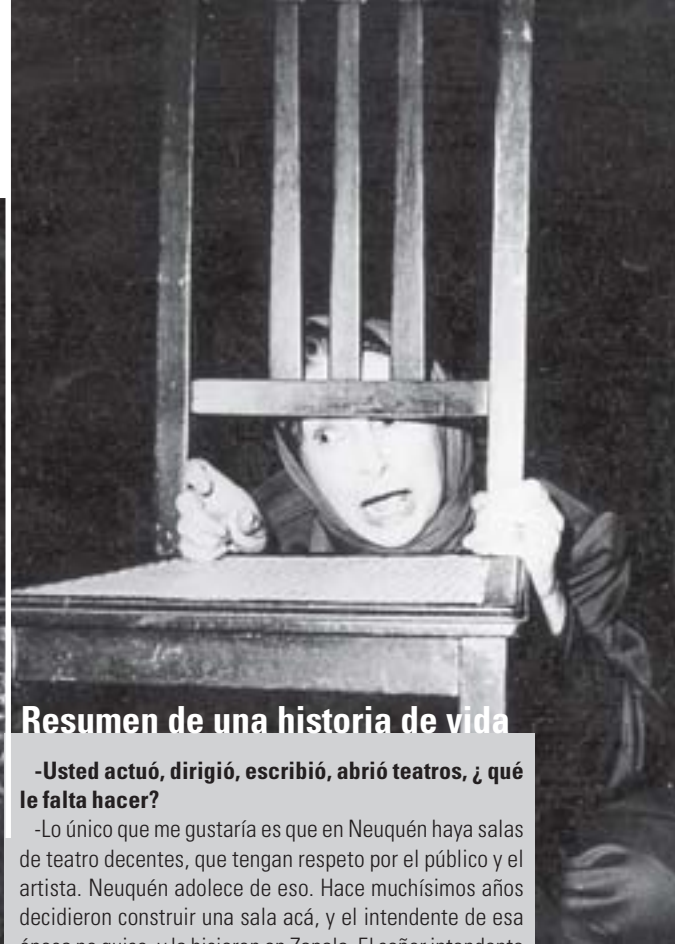
-Desde ese momento no se fue nunca más...

-No me fui porque así se fueron dando los acontecimientos. A los tres años de estar acá me iba a volver a Buenos Aires, pero sucedieron otras cosas, mi vida se encaminó y me quedé en Neuquén.

La vida de Alicia es un sinuoso camino al que cuesta seguirle las coordenadas. Porque no es una persona descifrable, porque ha hecho de todo, hasta recorrer la cintura de gran parte del planeta: desde las urbes más deslumbrantes hasta el paraje más escondido de una montaña. Hoy todavía —y lo hace desde el 67— viaja a Guayaquil, en verano, con temperaturas angustiantes, a ofrecer su sapiencia en dosis incalculables. Ha dirigido teatro no sólo en Ecuador sino en otros países de América.

Ella fue la primera capacitadora teatral de Río Negro y Neuquén, la brújula de varios grupos, y hasta se dio el lujo de abrir algunos teatros. Hoy el Lope de Vega, la sala que mantiene desde hace 27 años, cerrará sus puertas. Al menos las que se encuentran sobre la diagonal España. “Lo que pasa —cuenta— es que los dueños del terreno lo van a vender para que allí se levante un moderno edificio”.

Alicia no muestra angustia en sus facciones al confesar este problema, aunque sus voz se resiente en algunos decibelios, como quebrándose. Dice que ya no tiene fuerzas para



trasladar el escenario y montarlo en otro lugar, pero aclara que si sus discípulos —el grupo Lope de Vega— deciden hacerlo, ella será apoyo logístico y moral.

Luego la charla virará desde el plano estrictamente local hacia el teatro nacional y hasta universal.

-¿Es difícil vivir del teatro independiente en este país, en esta región?

-Claro, lo que sucede es que para vivir del teatro tenés que ser una figura muy importante; no estoy hablando de calidad, o de talento. He conocido actores famosísimos en el mundo que en cierto tiempo tuvieron que hacer otras cosas para vivir, porque no podían vivir sólo de esta actividad.

-Pero usted decía que siempre ha vivido del teatro. ¿Cómo lo logró?

-He vivido siempre del teatro, pero siempre multiplicándome: haciendo radio, dando clases, siendo actriz, directora, realizando giras. No puedo decir que con el teatro hice dinero, pero me defendí toda la vida....

-¿Cuántas generaciones de actores ha formado?

-A varias. En Neuquén empecé a dar clases en marzo del 60, y casi todos los actores reconocidos de la zona han sido alumnos míos.

Alicia hablará de las épocas más duras que tuvo que padecer el país, cuando a la democracia le pusieron grilletes y un gran rifle en la boca, para ser enmudecida por procesos de facto que pusieron de rodillas los derechos ciudadanos.

-Usted hizo teatro durante muchos años, pasaron muchos gobiernos, debe haber recibido presiones de todo tipo...

-Es cierto, me censuraron muchas obras, me cerraron las salas muchas veces, pero además me llamaron la atención, me amonestaron... Fue una lucha constante contra el sistema. Es lógico que haya sido así porque el teatro es un arte que ayuda a pensar y, lógicamente, se sabe que no es lo que quieren los políticos.

-Períodos tremendos para todos, pero el ataque hacía mucho blanco en los artistas.

-Claro, los de la última dictadura militar; pero también en la época de Onganía me prohibieron dos o tres obras. En verdad, una se fue defendiendo y diciendo su verdad desde el escenario, porque para eso existe esta carrera, para decir lo que uno piensa, posibilitarle a la gente abrir su pensamiento y ayudarla a ver lo que la rodea. Ésa es la tarea del artista.

A mucha gente le cuesta creer cómo aún hoy, sumergidos en un sistema social-económico, por momentos caníbal, existan personas como Alicia, que durante años debieron meter la mano en el bolsillo para *bancar* una profesión no muy emparentada con el rédito. A muchos le sonará antojadizo, caprichoso, pero los sentimientos muchas veces sólo se entienden dentro de esos terrenos.

-¿Nunca cambió la idea de lo que significa el teatro, jamás esta actividad cambió de concepto para usted?

-No, sigo pensando igual, porque mis ideas de por qué y para qué hago teatro tienen que ver con una manera de pensar, ideológica, filosófica, que va entroncada con el arte. Yo no cambio, soy siempre la misma, tengo valores y un sentido de la ética que no se modifican, y a eso le agrego el arte, no a la inversa. No vale la pena ser artista si no sos íntegro. Siempre antepongo los valores

al trabajo actoral y, en lo artístico, siempre buscaré la excelencia.

-¿Eso es algo difícil?

-En los tiempos que corren el oficio ha cambiado mucho, se ha acostumbrado a la gente a divertirse con la ordinariéz, el mal gusto, no importa la calidad; sí el esnobismo, lo frívolo. Hay que insertarse en este mundo haciendo algo de peso, algo serio —no de género, sino de calidad—, no hay que buscar la manera fácil de llegar al público por medio de la chatura, de la risa o el impacto fuerte. No hay por qué buscar el golpe bajo.

-El teatro independiente permite escapar a toda la chatura.

-No para mí. El teatro es mi oficio, no es una vía de escape, es mi trabajo. No hago teatro y trabajo aparte. Hay mucha gente que tiene talento y hace teatro como algo más en su vida. Mi vida es el teatro, desde todos sus ángulos.

-¿Cuál es la obra que más la completó?

-Tal vez las dos cosas que más me gustaron a nivel profesional e íntimo fueron **Déjenla sola**, de Daniel Ruiz, e **Imágenes caídas** (una obra propia concebida a partir de textos de Cristina Peralta), como cosas que a uno le llegan al alma, y lo hace aportando cosas muy personales, porque me parecieron muy buenas, sobre todo los textos. Valoro mucho los textos y las ideas. Ahí tenía la idea y el texto. En **Déjenla sola** tuve el regalo más grande: me dirigió Nina Cortese, mi amiga del alma, de la vida. En esa oportunidad viajé a Buenos Aires para que hiciera la puesta; después ella vino para el estreno. Nina falleció hace dos años, venía cada temporada y se quedaba una semana conmigo.

-Es difícil tener éxito en Neuquén, en términos de público?

-Indudablemente el mercado es muy acotado, pero de cualquier manera ha habido épocas —en los años 60 y hasta el 73— en las que trabajaba en la sala Conrado u otro lugar y siempre llenaba, tenía un grupo de actores muy bueno y trabajaba muy bien. Después al tiempo, ya en el 78, inauguré el teatro Lope de Vega, arriba del cine, y trabajábamos viernes, sábados y domingos y se llenaba con gente de todo el Valle. Estuvimos 10 años ahí. A partir de entonces noté que algo cambió, hay más grupos pero...

-¿La calidad ha bajado?

-No sé. No puedo hablar de la calidad de los compañeros. He visto cosas muy buenas, y otras más o menos. Los elencos se rotan, la gente está muy ocupada en ganar un dinero... Quizá no haya la entrega de dedicarse sólo a eso. Nosotros, por ejemplo, en la década del 90 hicimos una puesta de **Los fusiles de la madre Carrar**, de Bertolt Brecht, hicimos Federico García Lorca, y tuvimos mucho éxito, sala llena, críticas muy buenas.

-Su nombre es sinónimo de éxito.

-Posiblemente sí, pero no creo en los mitos, y me molesta bastante esto del mito. Sé que a veces dicen: "¡Ah, está la Rego, vamos!". Siempre trato de dar lo mejor. Si soy un referente es porque, en el teatro, siempre he tenido una conducta. Y puede ser que la gente lo reconozca. Pero yo no quiero que sea así, quiero que todas las salas de teatro estén llenas, que todo el mundo reciba el aplauso si lo merece, porque una se pierde en el tiempo. Yo ya no tendría ni que estar, ya hice mucha labor. Sigo trabajando porque necesito trabajar, en el sentido mismo del trabajo, y aparte porque no sé si podría estar sin hacer nada.

Resumen de una historia de vida

-Usted actuó, dirigió, escribió, abrió teatros, ¿qué le falta hacer?

-Lo único que me gustaría es que en Neuquén haya salas de teatro decentes, que tengan respeto por el público y el artista. Neuquén adolece de eso. Hace muchísimos años decidieron construir una sala acá, y el intendente de esa época no quiso, y la hicieron en Zapala. El señor intendente no estaba en sus cabales y no quiso ocuparse y se perdió esa sala que era muy grande para Zapala y acá no tenemos salas. La Conrado es una sala independiente, patrimonio del pueblo, y hay unas pocas salitas que se van sustentando con el trabajo y el esfuerzo, y hasta hay que poner plata del bolsillo.

-¿Qué género le interesa trabajar en el teatro?

-Todos. Mi inclinación no está en los géneros sino en textos que tengan calidad, necesito que la dramaturgia tenga una base de calidad. Soy una enamorada de la palabra. Una de mis especialidades es trabajar el decir del actor, me interesa basar la puesta en el buen texto. En los años 60 —cuando todo era tan encasillado— ya rompía las estructuras y las convenciones con mis puestas. Siempre traté de ir más allá y adaptarme al tiempo. Con calidad cualquier género es bueno.

-El teatro es una de las pocas actividades que, aunque no sea rentada, la gente sigue haciendo, ¿no se pierde el entusiasmo, la pasión?

-En muchos actores jóvenes que veo se ha perdido la pasión y el compromiso con la profesión, entonces no pueden quejarse por los sinsabores de la profesión, no pueden estar quejándose todo el tiempo, porque si quiero bienestar y dinero me dedico a otra cosa. Yo nunca pensé dejar el teatro, nunca en mi vida pensé en elegir otra cosa, y llegué hasta los 77 años haciendo lo mismo y, lo que me queda de vida, haré lo mismo.

-¿Cree en el destino?

-No sé, no sé... nunca me puse a pensar en esas cosas. Posiblemente, pienso, no una esté destinado. Uno se hace la vida, es una mezcla de todo...

-¿Por el teatro, tuvo que resignar cosas?

-Sí, cosas en la vida... es muy difícil de explicar: pude resignar cosas que me interesaban, familiares, afectivas, pero también el teatro me dio muchas cosas de valía. Esta carrera es una sucesión de conquistas y renuncias, y las conquistas y renuncias, en mi vida, están empatadas. Estoy conforme. Como dijo el poeta: "Estoy en paz". Tuve muchos problemas: salir a las 12 de la noche y tener miedo, estuve muy marcada, amonestada en la época de Onganía. Siempre por el hecho de tener ideologías, de defender ciertas cosas... No creo en eso de ser de derecha o de izquierda. En este momento no, tal vez en el pasado. En la actualidad las cosas están muy confusas. Sé lo que pienso, lo que deseo, pero no me importa de dónde viene la gente, me interesa el ser humano. Vi muchas cosas tremendas en mis viajes, las miserias que rodean al ser humano son terribles, las carencias, lo que significa la lucha por sobrevivir. Yo antes no quería ver eso. Y después las empecé a ver en la Argentina. Uno hace lo que puede, desde su lugar. Siempre debe tratar de defender sus ideas

César Brie, un argentino que desde Bolivia se proyecta hacia el mundo



César Brie y Mia Fabbri

*El último espectáculo del grupo boliviano Teatro de los Andes, **Otra vez Marcelo**, estuvo de gira por varias ciudades argentinas. Su director, el argentino César Brie y la actriz italiana Mia Fabbri recorrieron más de 5.000 kilómetros en la camioneta del grupo, junto a sus dos pequeñas hijas. Partieron de Sucre (allí cerca está asentado su teatro desde hace 15 años) camino a Salta, donde realizaron la primera función. Se presentaron también en Tucumán, Santiago del Estero, Córdoba, Rosario, Rafaela, Buenos Aires y Mar del Plata. En todos los casos, según cuenta a **Picadero** el director y actor, “el aplauso final fue inmediato y rotundo, la única diferencia es que los bolivianos se conmocionan con la obra porque conocen los hechos y los argentinos, porque reconocen fragmentos de su historia en la historia de otro pueblo”.*

CECILIA HOPKINS / desde Buenos Aires

Un largo y angosto espacio divide a la platea en dos frentes. La disposición de la escena tiene por objeto recrear la ruta que transitaron unos personajes que, según cuenta la historia, permanecieron unidos más allá de la persecución y el exterminio. Interpretados por dos integrantes del grupo boliviano Teatro de los Andes, su director argentino César Brie y la italiana Mia Fabbri, los protagonistas son Marcelo Quiroga Santa Cruz (escritor y político boliviano asesinado en los 80, durante el gobierno de García Mesa) y su esposa Cristina, la mujer que lo siguió en sus exilios y luchó después para hacer justicia a la desaparición de su compañero. **Otra vez Marcelo** es un montaje que combina discurso político e historia de vida. Así, al *racconto* del vínculo sentimental se van sumando muestras del pensamiento militante de Quiroga Santa Cruz. Palabra, música y movimiento se refuerzan en la proyección de fotografías de la pareja en diferentes momentos de su vida. Según aclara el director, también autor de la dramaturgia, la obra está especialmente dirigida a los jóvenes, para rescatar del olvido las ideas del intelectual acerca de la defensa de la soberanía y la propiedad estatal de los hidrocarburos, temas centrales en la encrucijada actual de la política boliviana. El título de la obra hace alusión al de una novela que Quiroga Santa Cruz estaba escribiendo (**Otra vez Marcelo**, publicada en La Paz de manera póstuma) y haber elegido este nombre es, según Brie, “una manera de aludir a ese texto, pero también de decir que el pensamiento de Marcelo está más vigente que nunca”.

En el prólogo de la edición de la pieza (Plural Editores), Brie cuenta que, desde que llegó a Bolivia en 1991 y supo de la existencia de Quiroga Santa Cruz tenía pendiente el deseo de escribir una obra sobre su vida y pensamiento. Con los años reunió sus escritos inéditos, sus conferencias, fotos familiares y hasta cintas grabadas con sus discursos: “Se fue delineando ante mí una figura gigantesca —resume Brie— un héroe civil, inerme, un orador incomparable, un estudioso severo de la realidad de su país, un artista extraordinario, un político de moral intacha-

ble, una especie de oráculo que previó, denunció (y desgraciadamente acertó) el destino de Bolivia desde hace cuarenta años hasta el presente”.

En referencia a la lucha de su esposa Cristina por encontrar el cuerpo desaparecido de su esposo, Brie reflexiona: “Del relato de la búsqueda de sus restos, de la burla a la familia, de las amenazas, las pistas falsas, surgió la certeza que la democracia en este país sigue teniendo una grave deuda con Marcelo. Las Fuerzas Armadas, ocultando la información sobre el destino de sus restos, siguen cumpliendo hasta hoy día un papel vergonzoso y lamentable. (...) Cristina, en la obra se ha vuelto el paradigma de la memoria de los desaparecidos que siempre es levantada por los familiares de los mismos, oponiéndose solitaria, silenciosa y dignamente cada día, al embotamiento y olvido con que quedan impunes en nuestras democracias las violencias sufridas en las dictaduras pasadas”.

UNA HISTORIA PERSONAL

-¿Cuáles fueron los inicios de tu vida teatral?

-Mis padres hacían teatro independiente. Mi madre recitaba poesías y mi padre era un actor cómico nato. Mis hermanos se subían al escenario y actuaban con mucho éxito y desparpajo. Yo, en cambio, jamás me atrevía a nada. En la época en la que decidí hacer teatro fui a ver una obra que me golpeó: **Water closet**, del Centro Dramático Buenos Aires. Me fascinó la economía de recursos, el rol del cuerpo del actor, primordial en la obra, la fuerza y sinceridad de los protagonistas. Aún hoy, eso me fascina en el teatro. Comencé a estudiar con ellos y luego fundamos (tenía 17 años) La Comuna Baires. Intentaba no esconderme detrás de las técnicas, pero creo que en esos años fracasé rotundamente. Parte de nuestro trabajo era demasiado psicológico para mi gusto. Y mi talento, si lo tenía, estaba sepultado debajo de mi gran timidez.

-¿Qué pasó cuando La Comuna Baires partió a Europa?

-La Comuna escapó de la represión y se fue a Italia. Los seguí poco después pero, un año más tarde me separé

abruptamente del grupo. Aprendí mucho con ellos, en buenas y malas épocas. Me quedé solo y fundé con Paolo Nalli, quien está aún conmigo, el Collettivo Teatrale Tupac Amará, en el Centro Sociale Isola, un centro cultural que funcionaba en la primera casa tomada que hubo en Milán. Allí hacíamos teatro, talleres, obras de *agit prop*, de calle y de sala, trabajo de investigación, fiestas de solidaridad con pueblos del mundo entero, cine en 16 mm. Ésa fue mi escuela. Hice mucho teatro en esos años... un pésimo teatro. Hasta que un día, luego de una crisis profunda, hice un espectáculo que se llamó **Persiguiendo el sol**. Describía el trayecto de un joven al suicidio. En realidad, tal vez era el exorcismo de mi probable fin. Eran los años en que el movimiento juvenil refluía, y todos se refugiaban en sus trabajos, sus familias, sus destinos individuales. Los más frágiles, se hundían en la droga y algunos en la muerte provocada. Quise decir lo que sentía y me salió un alegato feroz, casi sin palabras, sobre nuestra generación. Esa obra me cambió la vida. El público se quedaba inmóvil, rara vez aplaudía. Fue con ese trabajo cuando conocí a Iben Nagel Rasmussen del Odin Teatret, un mito, para mí. Ella fue mi verdadera maestra, la persona que me guió como actor para hacer que todas las técnicas y experiencias coincidieran en mi cuerpo en una forma de trabajo preciso.

ENTRE EL ODIN Y BOLIVIA

-¿Cuándo surge la necesidad de diferenciarse del modo de trabajo del Odin?

-Me di cuenta de que accedía a una estética fascinante, pero que no reconocía como mía. Pienso que la lección de esos años fue fundamental para poder luego, seguir un camino diferente, lejano del Odin y de la metodología de Barba. Soy muy respetuoso de la dedicación, humildad y trabajo cotidiano de quienes fueron mis compañeros, por eso defiendo al Odin de sus acólitos, de aquellos que lo imitan tomando sólo lo exterior. Hoy día sigo un camino muy lejano al del Odin, pero la ética del trabajo actoral me unirá siempre a esas personas.



Escenas de "Otra vez Marcelo"

-¿Porqué decidiste irte a Bolivia?

-Fue porque quise regresar a América Latina, no me interesaba más vivir en Europa. Quise volver para recuperar mi idioma que había dejado de practicar, ya que pensaba y escribía en italiano. Así, busqué dónde crear mi teatro. En la Argentina, encontré a la gente muy peleada y dividida, así que decidí ser otra vez un emigrante. Bolivia me impactó, me conmovió su gente, me enardeció su injusticia y exclusión y sentí que allí valía la pena construir algo y darme cuenta de qué teatro era capaz de hacer. Así partí a Bolivia, un país extraordinario que me enseñó mucho.

-¿Cuáles son los beneficios y las contras de hacer teatro allí?

-Estar en Bolivia me enseñó a perder el miedo a lo diferente, a comunicarme con personas de estratos sociales diversísimos, a vivir de nuestro trabajo de modo austero. Me enseñó a ponerme un horizonte ético por encima de las diferencias estéticas, y a respetar y amar el trabajo de los otros artistas. El problema más grande es el económico. No existe en Bolivia un mercado cultural. El que hay nos lo hemos creado nosotros. El teatro había renunciado al público refugiándose cada vez más en espacios minúsculos para pocos espectadores. Sólo el teatro popular tenía público. Hemos revertido esa situación. A nuestras obras vienen entre 200 y 400 personas por función. Tenemos un sistema salarial que nos permite comprimir nuestras necesidades cuando las vacas son flacas. Hemos decidido que cada año, una tercera parte del tiempo se destine a las representaciones y las otras dos partes a la búsqueda y preparación de nuestras obras. Eso nos permite buscar y experimentar para luego salir de gira y ganar dinero para sostenernos. Obviamente, las giras internacionales son las que más rédito dan. Ahora, luego de 15 años, hemos decidido representar en forma continuada en nuestra sede, los fines de semana.

-¿El grupo vive en la sede del teatro?

-Nuestra estructura tuvo un carácter casi comunitario. Pero, curados de espanto por experiencias anteriores, hemos tratado de no reproducir errores. Ha sido una convivencia donde cada persona tuvo espacio íntimo y tiempo para sí. Los bienes eran de cada uno pero se podían poner a dispo-

sición de los demás, si se lo deseaba. Así, la biblioteca del teatro fue creada con el aporte de cada uno. Ahora — cada cual ha hecho familia, algunos viven afuera— los bienes en común se han vuelto a dividir. Luego de 15 años, la convivencia produce desgaste. En nuestro caso no existe la curiosidad de antaño para encontrarnos fuera de la sala, pero nunca ha mermado el respeto en el trabajo mismo. Digamos que la parte personal a veces choca contra el trabajo común. Tratamos de evitarlo hoy día, dando espacio a los proyectos personales y separándonos en la vida privada aún más. Estamos tratando de ver a dónde nos lleva este proceso actual. Lo último que quiero defender es la institución: definiendo las personas, las obras, las necesidades expresivas.

-¿Cuáles son las claves para comprender, después del recorrido realizado, tanto el modo de trabajo del Teatro de los Andes como las motivaciones que lo sostienen?

-La idea del Teatro de los Andes fue forjada por mí y Giampaolo Nalli. Los dos pertenecemos a otra época. Quiero decir que nunca renunciamos a las ideas que nos movieron cuando, en nuestra juventud, quisimos cambiar el mundo. Existe una ética que nos mueve y nos guía para decidir las cosas. Esa ética es una de las claves para poder seguir trabajando. Para poder rompernos el lomo en cosas que no nos rendirán económicamente o mandar a la mierda a festivales internacionales que no se comportan como debieran con nosotros. En el trabajo creativo, tenemos una disciplina (de *disciplere*, seguir las reglas que nos hemos dado) para avanzar en el trabajo. La creación de una obra sigue siendo el momento más hermoso. Incluso en los instantes de crisis interpersonal, ese momento se ha preservado como un espacio sagrado, que no debe ser viciado por las contingencias. También hemos aprendido a usar nuestro tiempo: no corremos ni nos dormimos. Las obras las estrenamos cuando están listas. Hay obras construidas en tres meses, otras en seis, siete meses o un año. Tratamos de darle el tiempo de búsqueda que cada obra requiere. Sabemos que quedarnos encerrados durante demasiado tiempo es nocivo y contraproducente.

Bolivia y El Teatro de los Andes

-¿Cómo se trabaja actoralmente en el Teatro de los Andes?

-Al margen del entrenamiento físico y vocal que desarrollan, los actores crean acciones e imágenes con relación a los temas que indaga el texto. Para esto utilizan su cuerpo y objetos: la capacidad poética de un actor está en directa relación con su habilidad de crear imágenes potentes, alegorías visuales y metáforas, equivalentes al texto.

-¿Qué presiones sufre hoy en Bolivia un artista interesado en generar un discurso político?

-Nosotros somos marginados en Sucre por una clase política cómplice y corrupta. Pero contamos con el apoyo del público que viene a vernos y nos sigue. **Otra vez Marcelo** ha suscitado mucho revuelo, porque critica abiertamente a personajes que tratan de reciclarse siempre. No hemos recibido amenazas, aunque hemos decidido cuidarnos para evitar problemas.

-Los funcionarios a los que se refiere, ¿van al teatro?

-La clase política es ignorante, no va al teatro y cuando va, es de goma, todo le rebota. Como anécdota, que quiero creerme, sólo ésta: un magistrado del partido de Banzer salió profundamente conmovido luego de ver **Otra vez Marcelo** y dos días después fue firmado el decreto que levantó el secreto militar sobre lo sucedido el día en que los presidentes del Senado y Diputados tuvieron que renunciar por la presión popular para que asumiera el actual presidente, Rodríguez. Tal vez haya sido una casualidad o quizás un movimiento en su conciencia. Pero quiero aclarar que aun cuando mi teatro se ha vuelto político, yo espero que tenga valor por cómo lo hacemos más que por el tema que toca.



/PICADERO

Instituto Nacional del Teatro

TRABAJANDO EN EL FOMENTO Y LA DIFUSIÓN DEL TEATRO

- SUBSIDIOS

Para grupos, salas, publicaciones, etcétera.

- EDITORIAL

Libros, cuadernos y otras publicaciones.

- VIDEOCONFERENCIAS

Dramaturgia, Crítica Teatral, Teatro Nacional, etc.

- VIDEOS DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

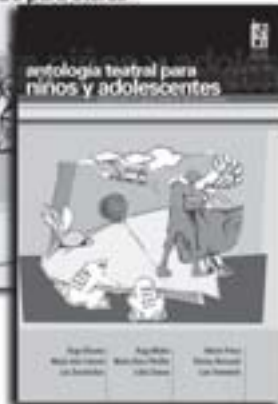
Espacio Escénico, Producción Teatral, Cooperativas y más

- REVISTA PICADERO

Notas, reportajes, personajes y mucho más.

- FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

Las obras y grupos más representativos del país teatral



int
inteatro
EDITORIAL

**INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO**

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

*La luz en el Teatro - Eli Sirlin
Personalidades, personajes y temas del teatro Argentino (Tomo 1 y 2) - Luis Ordaz
Teatro/6 Serie Premios Teatro para jóvenes - Patricia Zangaro
Antología breve del teatro para títeres - Rafael Curci
Antología teatral para niños y adolescentes*

La Universidad de Buenos Aires otorgó al Instituto Nacional del Teatro el Premio «Teatro del Mundo» 2005 en el rubro Figuras en Labor de Edición.