



/ *PICADERO*



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

16

*Teatro
Memoria
Identidad*

Arístides Vargas, Eduardo Pavlovsky,
Leonor Manso, Ricardo Bartís

HOMENAJE: Alejandra Boero

LIBROS

Perla Zayas de Lima
Gustavo Schraier

La XXI Fiesta Nacional del Teatro

En sus inicios, los respectivos Consejos de Dirección del INT se mostraron preocupados y ocupados en implementar una política que se adecuara a los requerimientos de la Ley 24800. Así, en su afán por corresponder a este mandato, y teniendo en cuenta el estado incipiente del organismo, se pusieron en marcha distintos programas y planes que fueron conformando un panorama interesante en todo el país.

Hoy, muchos de esos planes primigenios se mantienen y se solidifican, otros han sido descartados y algunos de nueva factura entraron en escena, pero siempre sin perder de vista aquel espíritu de nuestra Ley.

A una propuesta de subsidios concedidos por convocatoria, que fue encontrando su mejor forma con el transcurrir de los años —y aún hoy es objeto de revisiones—, siguió un intento por atender al fomento y la promoción de la actividad, canalizada a través de planes, fructíferos en algunos casos e irrelevantes en otros. En una palabra, podemos decir que hubo una preocupación genuina por ejecutar los respectivos presupuestos con la mayor equidad posible.

Sin embargo, como ya dijimos en anteriores oportunidades, a aquella etapa incipiente sobrevino, necesariamente una etapa de reflexión profunda, revisión y análisis de lo realizado, tratando de medir los resultados en una y otra región, con uno y otro plan. Ya se desarrolló esta suerte de historial en un editorial anterior, necesariamente extenso y no es mi intención repetirlo aquí.

En resumen: el INT cuenta hoy con tres modalidades —complementarias— para la ejecución de su presupuesto:

1) la que resulta de la atención a la demanda del sector teatral, a través de las convocatorias que cubren distintos tipos de subsidios, a producción, grupos, salas, etc.

2) la que se desarrolla a través de los distintos Planes propios, mejorados en su presentación y en su aplicación, a través de convenios con ONG y con organismos culturales de las provincias, que atienden al perfeccionamiento y al desarrollo de la actividad;

Aquí, antes de acceder al tercer punto, debemos detenernos un instante: el fomento fue entendido, con buen criterio, hacia adentro, para decirlo de algún modo: atendiendo a la formación del instrumento primordial de la actividad, los artistas teatrales, con el fin de que existan mayores posibilidades de formación. Siempre sostuvimos que el mejor plan de fomento es aquel que ya no resulta necesario, porque ha cumplido su cometido y el objeto del fomento ha pasado a otra etapa, donde necesita otro tipo de atención. Esto ha ocurrido en algunas zonas, en otras, lógicamente, todavía no. No es un proceso breve, sino de largo aliento.

Ahora bien, la tercera modalidad también tiende a desarrollar el fomento de la actividad, pero con otro objetivo, que es en definitiva el objetivo final de la ley: la gente, el público, con el cual se cierra el círculo que se inicia con la creación de este organismo estatal: fondos públicos que deben ser aplicados a brindar un servicio cultural que llegue al público. Con este fin, arribamos al punto

3) un programa abarcativo que tiende a instalar el fenómeno teatral como parte esencial del tejido cultural y a desarrollar cada vez más la presencia del teatro para que la actividad esté incluida en la canasta cultural de la gente, que sea una oferta constante que pueda brindar un servicio intelectual y emocional que sea movilizador; esto desembocará necesariamente en una mayor demanda de espectáculos y actividad, lo que contribuirá a desarrollar más trabajo y más posibilidades de dedicación profesional de los actores en todo el país.

Para ello, para intentar desarrollar este tercer punto, es que hemos creado el **Programa EL INT PRESENTA**, con el objeto de afianzar nuestras políticas de difusión y promoción de la actividad teatral en todos sus aspectos; de este modo, el INT pone a disposición de la comunidad un programa que tiene como meta producir una amplia convocatoria de público a través de la instrumentación de **concursos y convocatorias** de alcance nacional e internacional.

El Programa, a su vez, se subdivide en —por ahora— cuatro subprogramas, a saber:

Subprograma EL TEATRO EN CREACIÓN :

Destinado a contribuir con aportes especiales en distintos campos de la creación teatral. Por ahora, a través de un concurso especial destinado a apoyar la producción de puestas teatrales de envergadura escénica. Los ganadores recibirán un aporte económico destinado al montaje de la propuesta. Como

contraprestación formarán parte, eventualmente, de programas del INT.

Somos conscientes de que la calidad no es una operación directamente proporcional a la disponibilidad económica, pero también sabemos que muchos creadores argentinos no se permiten desarrollar todo su volumen creativo precisamente por no contar con mayores recursos. Creemos que, si se cuenta con un respaldo mayor de producción, estos mismos creadores, talento mediante, pueden soltar su imaginación y producir compromisos escénicos de mayor envergadura, quizás de mayor riesgo. El resultado, por supuesto, nunca está garantizado, pero creemos que es el inicio de un camino que contribuirá a un mayor desarrollo y a brindar un marco de producción que sería prácticamente imposible en el teatro independiente.

Aspiramos a que —con buenos resultados— estas producciones, puedan formar parte en el futuro de los otros Suprogramas que el INT propone, creando un círculo de producción, distribución y convocatoria de público.

Dentro de este Subprograma se cuentan también los distintos Concursos de Dramaturgia, como los que por ahora estamos co-gestionando con otras instituciones, que no solo aspiran a premiar un texto, sino que se ocupan también de su posterior producción y distribución en todas las regiones del país.

Subprograma EL TEATRO INVITA:

Creado con el objeto de promover la presentación de espectáculos teatrales de jerarquía —que generen amplias convocatorias, con diversidad de propuestas y probada calidad artística— en cada una de las provincias argentinas, abarcando sus capitales y/u otras ciudades de interés; en co-gestión con los Organismos Gubernamentales de Cultura anfitriones de cada presentación.

Para eso, estamos convocando a espectáculos teatrales ya estrenados, con disponibilidad para realizar funciones fuera de su localidad de origen ante un público que difícilmente pudiera acceder a ellos. Los mismos serán considerados por un Equipo Curador del INT, quien seleccionará los espectáculos de acuerdo a su calidad y su consonancia con los planes estratégicos que el INT se fije para su política de promoción teatral. Los seleccionados formarán parte de un catálogo ofrecido a cada una de las provincias argentinas.

Subprograma EL TEATRO FESTEJA:

El objetivo de este Subprograma es optimizar la programación de los Festivales Teatrales Nacionales e Internacionales, que el INT co-gestiona con Organismos Gubernamentales de Cultural y ONGS, con espectáculos teatrales, nacionales o internacionales, de probada calidad artística.

Para ello, convocamos a producciones teatrales ya estrenadas, de origen nacional o internacional, que serán consideradas por un Equipo Curador del INT a fin de seleccionar los espectáculos que serán incluidos en un catálogo que la Comisión organizadora de cada uno de los Eventos en Co-Gestión tendrá en cuenta para su programación.

Los Festivales contribuyen al desarrollo del fenómeno teatro en su comunidad y provocan generalmente un efecto de suma importancia pública; en una palabra, contribuyen a sumar espectadores que luego, calidad mediante, pueden demandar mayores temporadas lo que a su vez implicará más funciones, más trabajo, más actividad profesional.

Subprograma EL TEATRO EN TRANSITO:

Un aporte destinado a apoyar la realización de giras de carácter nacional, que abarquen circuitos extensos y que por ende demanden plazos de realización prolongados, auspiciando la presentación de los mejores espectáculos y de los mejores artistas en zonas de improbable acceso y en las plazas más accesibles con el objeto de que más sectores del público puedan acceder a los mismos, a través de un porcentaje de entradas de bajo costo.

Todo el Programa se encuentra en una etapa experimental, pero es importante que se difunda y que las convocatorias puedan ser conocidas. Para ello, invitamos a visitar la página especial del INT PRESENTA: www.intpresenta.gov.ar a la cual se puede acceder también desde nuestra página oficial principal: www.inteatro.gov.ar

Raúl Brambilla

Director Ejecutivo
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
Raúl Brambilla, Carlos Leyes, Claudia Caraccia, Oscar Rekovsky, Yanina Porchetto, Teresita de Jesús Guardia, Alejo Sosa, Gustavo Rodríguez, Roberto Aguirre, Rafael Bruza, Nerina Dip, Ariana Gómez

AÑO VI — Nº 16 /ENERO/FEBRERO/
MARZO/ABRIL 2006

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, Federico Lavatto, Carlos López Mena, Ernesto Torchia, Diario La Voz del Interior, de Córdoba; Diario Uno, de Mendoza, Complejo Teatral de Buenos Aires.

Dibujos
Oscar Grillo Ortiz

Distribución
Teresa Calero

Colaboran en este número

Manuel Ahumada, Paulina Carreño, Julio Cejas, Isabel Croce, Jorge Dubatti, Patricia Devesa, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Federico Irazábal, Carlos Marín, Jorge Ricci, Edith Scher, Roberto Schneider, Mauricio Tossi, Norma Velardita, Ana Yukelson

Redacción

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

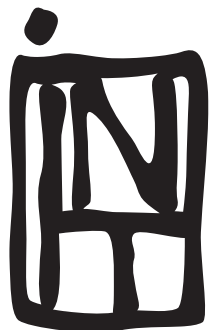
Correo electrónico

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

Impresión

CILINCOP S.A.
Pichincha 372. Tel. (54) 11 4951-8762
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



ARÍSTIDES VARGAS

“Escribo por lo desarmado que estoy”

FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DIARIO UNO, MENDOZA

A los 22 años se fue de la Argentina. Eran tiempos de la dictadura militar y su familia, en Mendoza, estaba siendo muy castigada. En estos 30 años, Arístides Vargas (52) ha crecido notablemente como actor, director y dramaturgo. En Ecuador, su lugar de residencia, forma parte del grupo Malayerba, con quien recorre el mundo presentando sus espectáculos.

*En la Argentina, su producción dramática está comenzando a darse a conocer. En la última Fiesta Nacional del Teatro dos de sus textos —**Donde el viento hace buñuelos** y **Tres viejos mares**— llegaron de la mano de grupos de Mendoza y San Juan, respectivamente, ciudades en las que se está estrenando con frecuencia, desde hace un par de años. En las últimas temporadas, también, se vieron en Buenos Aires **La edad de la ciruela**, con el nombre de **El vino de ciruela**, protagonizada por Susana Rinaldi y **Donde el viento hace buñuelos**, en una puesta de Carlos Ianni.*

*Arístides Vargas no es fácil de localizar. No siempre está en Ecuador, pero como a la vez, siempre está en algún lugar, esta entrevista se realizó inesperadamente en Bogotá, Colombia, donde, en el marco del X Festival Iberoamericano de Teatro, presentó, junto a Malayerba, su trabajo **La muchacha de los libros usados**.*

CARLOS PACHECO / desde Bogotá, Colombia

-Como no te conocemos mucho en la Argentina te propongo un pequeño *racconto* de tu historia teatral.

-Es todo un proceso de trabajo. Salí de la Argentina siendo muy joven, a los 22 años. Recién empezaba la escuela de teatro en la Universidad de Cuyo. En realidad mi contacto con el teatro se da a través del encuentro con ciertos maestros latinoamericanos. Con gente de Colombia como Enrique Buenaventura y especialmente con Santiago García; con Atahualpa Del Cioppo (Uruguay), con María Escudero. Ellos en verdad son los que me forman o conforman, me terminan de formar como gente de teatro. Aunque no pertenezco a esa generación ellos fueron muy importantes para mí. Una generación integrada por gente que no eran dramaturgos sino gente de teatro en términos generales. En América Latina la especialidad no está tan definida como en otros lados. Se mezcla mucho el director, el actor, y de ahí surge lo específicamente dramático o actoral.

En realidad comienzo a escribir teatro muy tarde, en los años 90, después de haber pasado mucho tiempo como actor y director. A lo último que llego en este viaje es a la dramaturgia, al mundo de las palabras. Comencé a comprender que las palabras son parte fundamental del mundo del teatro pero, a la vez, son como una parte alejada del mundo del teatro. Es extraño, porque es una profesión de consecuencia práctica.

-¿Cómo o dónde se da tu primera relación con la escritura? ¿Es en soledad o en el seno de un grupo?

-Comienzo a escribir en el seno de un grupo, Malayerba pero, evidentemente, al no ser ecuatoriano, ni tampoco de la Argentina, comencé con una dramaturgia bastante sin territorio y eso ha hecho que, de pronto, se haya representado en muchos lugares. Yo los llamo textos inacabados —esto se ha malinterpretado en algunos lugares— porque responden a muchas circunstancias que no están terminadas. He insistido muchos sobre esto, sobre todo en Europa, y he dicho que lo inacabado es fundamental. Yo no te puedo decir quién es esa persona exactamente hoy. Es imposible saberlo. Es imposible tener certezas.

-¿Por qué?

-Las verdades se vuelven como fundamentales y las cosas fundamentales se tornan fundamentalistas, y es terrible eso para el teatro. Es terrible tener la verdad en el teatro porque, en el momento en que comenzás a defender una verdad, te empezás a volver un ortodoxo de ti mismo, un fanático de ti mismo y ese es el peor de los fanatismos. Cada vez que me piden un texto para representar digo: “¡Hagan lo que ustedes quieran!”. Lo único que les pido es que jueguen con



Escena de “Donde el viento Hace buñuelos”

eso, porque no es un material definitivo, son invenciones literarias. No se trata de un material acabado literariamente por lo tanto tienen la libertad para jugar con él. No quiero que me respeten, o me respeten falsamente. Muchas de las obras que escribo no tienen una estructura fija, son muy carnales; o sea, tienen mucha carnadura y poca estructura. Entonces necesitás, si querés darles un sentido, encontrar el tuyo y no forzar el mío.

-¿Qué pasa cuando dirigís tus textos? ¿Te respetás? Porque ahí aparece otro sentido que es el de los actores. ¿Lo confrontás, lo aprovechás?

-El director brasileño Adelbar Filho, de Río de Janeiro, dice que soy el autor que más se traiciona a sí mismo. Soy el primero que juego con mis textos, todo el tiempo. Cuando termino una obra es cuando termino la última función, ahí es cuando ya me aburrí de mi texto. En el papel no trabajo una hipótesis, eso no quiere decir que no haya imágenes, sí las hay, pero son imágenes que pueden ser sustituidas por otras más ricas o más interesantes o, simplemente, por otras que son las de los actores o del escenógrafo. A veces, a un ensayo, no llevo textos, llevo bocetos o alguna escena escrita, tal vez lleve una fábula; con esos materiales vamos trabajando. Esto no quiere decir que el actor hace la obra, no, la escribo yo pero a partir de un ejercicio de donaciones, traslaciones e incluso negociaciones. Y aunque estas palabras suenen como de otro ámbito, para nosotros tienen una calidad de sensibilidad que las tornan muy teatrales. Eso posibilita que el trabajo sea muy dinámico y que el texto también lo sea.

-Eso hace que tus textos sean, también, muy abiertos.

-Son textualidades muy abiertas y muy extrañas en su constitución. Si tú lees *La edad de la ciruela*, por ejemplo, se trata de una sucesión de escenas a las que es muy difícil encontrarles el ritmo si no desarrollas un trabajo con mucha propuesta de los actores y el director.

-Viendo espectáculos a partir de tus obras o leyendo tus textos he sentido que, a veces, es muy difícil entrar a tu producción por la mera lectura.

Generalmente, en escena, los actores me resultan más develadores de tu mundo, que la lectura en intimidad.

-Eso lo han demostrado las diferentes puestas que se han hecho de mis textos. Lo bueno para mí, lo extraordinario, es haber descubierto la dramaturgia. La última etapa del viaje hacia el mundo del teatro. Para mi felicidad esos textos se ponen mucho en América Latina y Europa y sin habérmelo propuesto.

TEATRO Y MEMORIA

-En apariencia te gustan mucho los actores y sus juegos.

-Es el mundo de donde provengo y es la puerta por la cual pasé. Y por supuesto que trabajo también de actor. Es que creo que es tan lindo el teatro y hasta la misma palabra teatro. Tadeusz Kantor decía una cosa que siempre me resultó interesante: «Nuestro trabajo tiene el nombre del edificio». Cuando decís música o danza decís una cosa específica. Cuando decís teatro es una gran ambigüedad. Por eso, por ejemplo, es muy difícil decir teatro latinoamericano, que es un lugar común en el que me enrolan. Y es imposible hablar de teatro latinoamericano, de una unidad. Lo que se puede decir es que hay teatralidades pero no un teatro. Y eso, al contrario de lo que algunos creen, es enriquecedor porque las diferencias enriquecen. Sería horrible que todos hagan el mismo teatro, sería aburridísimo.

Por otro lado, y volviendo al tema de los actores, yo trabajo con un grupo de gente y ahí la figura del actor está enraizada en un contexto de grupo, de gente que siempre ha trabajado conmigo: en algunos casos son actores que han envejecido conmigo. Y eso nos da un giro local, particular.

-Y de la Argentina ¿qué te queda?

-Me queda mucho. Siempre he dicho que he tenido la posibilidad de cambiar de nacionalidad y nunca lo hice. Soy parte de la Argentina. Sería interesante que ustedes reunieran a todos los argentinos que están afuera, a ver qué pasa. Sería impresionante. Muchas de mis cosas se conectan con el mundo argentino. Cuando escribí *La edad*

de la ciruela, por ejemplo, me dijeron: «Pero si en Ecuador no hay ciruelas, deberías escribir *La edad de la banana*». (N. de la R. La obra nace a partir de un recuerdo del autor acerca de su origen familiar en una casa en el Departamento de San Martín, Mendoza, que estaba rodeada de ciruelos). En cuanto a *Donde el viento hace buñuelos* allí hay tres memorias, la mía argentina, y la de las actrices que trabajaron conmigo ese texto: Charo Frances (española) y Luisa Rosa Marquez (portorriqueña).

-La memoria y los afectos son cuestiones recurrentes en tus textos. Te duelen los afectos perdidos o tu memoria, que todo el tiempo va cambiando de paisaje...

-Me duelen particularmente los afectos. Creo que muchas cosas se hacen a partir de los afectos. Detrás de la genialidad que puede haber atrás de tal o cual dramaturgo, lo que hay es una necesidad afectiva; no lo dice, pero quisiera que las cosas hubieran sido de otra manera. Los afectos están, generalmente, conectados con la sangre y la sangre es como el combustible que echa a andar, es una energía. Para mí eso es fundamental. Y la memoria es un tema recurrente porque se emparenta con el mundo de las mentiras. Yo siempre digo que escribo por lo desarmado que estoy. Por eso aparecen esas estructuras en mis obras, porque eso es parte de mi historia.

-Si estás desarmado quiere decir que andás por pedazos o hay pedazos tuyos que van andando por el mundo. ¿Cómo es eso?

-Pedazos pero enteros, pedacitos, porque tengo una ligazón con Ecuador que es un país muy diferente a la Argentina y también tengo un pedazo en España que es un país que me empezó a proteger, de alguna forma; allí se publicó mi primera obra y empezaron a trabajar sobre mí e hice y hago muchas experiencias. Son como pedazos pero relacionados entre sí. Es la misma relación que tiene el aire con un árbol o con una cortina. Cada uno es diferente pero se relacionan. Ese tipo de relación tengo con las cosas que, por otro lado, me ha evitado creer que tengo la verdad teatral. No trato de legitimarme negando a los otros, trato de entender que el mundo es diverso, rico y que en el negro, aun en el color más oscuro, hay diferentes tonalidades.

-¿Por dónde está pasando tu creación hoy?

-Provengo de una familia muy golpeada en tiempos de la dictadura argentina. Mi hermano estuvo ocho años preso en Rawson. Mi padre murió de un ataque al corazón yendo a ver a mi hermano a la cárcel. Con mi hermano, el año pasado, pensamos en la posibilidad de hacer el mismo viaje que hacía mi padre. Mi hermano nunca vio dónde estuvo, lo llevaron ahí y lo sacaron sin que él pudiera reparar en ese ámbito. Entonces dijimos: «Vamos a hacer el camino que hacía papá». Él iba hacia la provincia de Buenos Aires, llegaba a Bahía Blanca, de ahí pasaba a Carmen de Patagones y de allí a Rawson. Iba así porque no tenía dinero para el viaje y entonces hacía dedo. Y ese era el trayecto que hacían los camioneros que lo llevaban. Y compré un auto y fuimos con mi hermano reconstruyendo en la memoria el viaje que hacía mi padre. Y llegamos al penal. Mi hermano sufrió una crisis emocional muy violenta y no pudo entrar. Él me contaba que dentro de la cárcel hay una de las bibliotecas más interesantes del sur de la Argentina; que es enorme la cantidad de libros que hay y que habían pertenecido a los presos que fueron pasando por allí. Él había trabajado en esa biblioteca pero nunca pudo saber de quiénes habían sido, exactamente, esos libros. Lamentablemente, mi hermano

María Escudero: entre el juego y el teatro

El año pasado, durante el mes de octubre, falleció en Ecuador María Escudero, uno de los referentes más fuertes que tuvo el teatro latinoamericano en los años 70 y 80. Como muchos otros creadores ella había dejado la Argentina en tiempos de la última dictadura, después de realizar una tarea muy significativa al frente del grupo cordobés Libre Teatro Libre (LTL) y se radicó en Ecuador donde continuó su trabajo.

“La conocí a María en la Argentina, en Córdoba —reconoce Arístides Vargas—, siendo muy joven. Vivía en Mendoza y recuerdo que, a los 17 años, fui a ver el LTL (Libre Teatro Libre) y me maravilló. Luego la encontré en Ecuador y la invitamos a trabajar con nosotros en Malayerba. María era una gran maestra y una gran jugadora del teatro. Ella te enseñaba que el teatro tiene sus limitaciones, como todo juego. El teatro es una experiencia particular que estás viviendo en ese momento en que lo hacés y no tiene nada que ver con otras experiencias. Otra cosa es la literatura, el cine o... la carpintería. Y en relación con la vida, esta es mucho más amplia. Para hacer teatro tenés que disponerte a jugar. Ese fue un gran aporte. Ese era el teatro que ella practicaba. María, además, era una gran motivadora, provocadora, en el sentido de que te despertaba

las ganas de hacer y, por otro lado, era una mujer con un humor entrañable”.

-¿Es difícil anteponer el juego a la precisión a la intelectualización?

-El teatro es un arte que depende mucho de las personas y las personas no somos perfectas. Buscar la perfección en el arte, como lo hacían los griegos, es muy difícil para nosotros porque inclusive podemos ver un trabajo perfecto en escena pero de pronto no nos llega, no nos conmueve. O quizás vemos un trabajo imperfecto, humano, que sí nos mueve algo. Ese sentido de la imperfección, de lo humanamente imperfecto es importante y en el teatro, muchas veces, pecamos porque nuestra personalidad es tan fuerte que impera sobre las otras personalidades y ellas no necesitan de nuestro imperio. Entonces se crean tensiones. Claro que todo el mundo del arte, y esa es otra cosa que nos enseñó María, podemos discutir o pelearnos por una imagen, una metáfora, pero eso no quiere decir que afuera seamos enemigos acérrimos. Esto muchas veces se confunde. Hay medios teatrales que son muy poco generosos, que llevan este tipo de cuestiones al exterior.



Escena de “Donde el viento Hace buñuelos”

Volver a Mendoza

Aristides Vargas mantiene una fuerte ligazón con Mendoza, provincia a la que, últimamente, regresa no solo a visitar a su familia sino además a trabajar. Esta tarea la inició hace unos cuatro años cuando junto a un grupo de egresados de la carrera de Teatro de la Universidad de Cuyo concretó el montaje de **Jardín de pulpos**, uno de sus textos. El espectáculo, de una belleza singular, tuvo una recepción muy destacada.

El año pasado volvió a realizar una experiencia similar, también en la Universidad y con una nueva camada de estudiantes. Esta vez montó **Donde el viento hace buñuelos**, trabajo que el grupo continúa presentando.

“En mi último viaje —cuenta— estuve dos meses dirigiendo en la Universidad, la misma de la que los militares me echaron en su momento. Hacer los **buñuelos** con esos chicos fue una enorme alegría y me gustó mucho la idea de que ellos siguieran haciéndola aunque yo ya no estuviera. Mendoza es muy entrañable para mí. Con Buenos Aires no siento lo mismo. Es un lugar alejado, al contrario de Madrid, por ejemplo. Y tiene que ver con que experimento con Buenos Aires una fuerte distancia afectiva. Son las personas las que hacen a una ciudad”.

-¿Por qué pensás que tus textos están comenzando a llevarse a escena en Cuyo con tanto interés?

-Será por mis antecedentes en esas ciudades. Me siento mendocino o cuyano. También hay otras relaciones que podemos hacer. Dentro del contexto argentino, Mendoza es una provincia inventada y está constituida por puro inmigrante. El mendocino es como leve, igual que mis textos. Tal vez por eso se reconozcan tanto en esa escritura. Además, yo tengo mi historia ahí, comencé haciendo teatro ahí, soy parte de esa comunidad.

Malayerba, una institución americana

El grupo Malayerba se creó en Quito, Ecuador, en 1979. Cuenta con sala propia y una escuela laboratorio de formación de actores. Sus espectáculos se han presentado en los más diversos escenarios del mundo. Entre otros pueden destacarse: **La fanesca, Pluma, Jardín de pulpos, Luces de Bohemia, El deseo más canalla, Nuestra señora de las nubes**.

“Al grupo lo inicia una actriz española, Charo Frances —cuenta Aristides Vargas— que había trabajado mucho con William Leyton, el introductor del método del Actor’s Studio en España; Susana Pautaso, una cordobesa que había formado parte del LTL y yo. Comenzamos a trabajar y, poco a poco, se fueron integrando actores ecuatorianos. Hoy Malayerba se desarrolla en varios frentes. Las actrices, por ejemplo, trabajan temáticas femeninas; hay actores que trabajan en el mundo de la danza. El grupo no es una familia. Incluso yo provoqué mucho que la gente haga sus propias experiencias. Solo somos grupo en la medida en que nos edificamos en un trabajo, pero nos desarmamos cuando lo dejamos de hacer. Cuando no trabajamos juntos cada uno se desarrolla en especificidades que le interesan.

Nosotros trabajamos en Ecuador y ahí tenemos una pequeña sala de teatro pero no decimos: «Somos el teatro latinoamericano», no podemos decir eso. Porque entre nosotros hay chilenos, españoles, brasileños, argentinos y ecuatorianos. Eso ha hecho que construyamos esa especie de espacio común, de territorio un poco utópico, positivamente, porque hay utopías que son infernales. Esta utopía, llamada Malayerba, es muy saludable, un punto de encuentro, de cruce entre diversas gentes. Ninguno de nosotros trata de tiranizar a los otros o llenar sus silencios con mandatos, gritos.

el recuerdo son lo mismo. Vos no te podés olvidar de lo que no te acordás. Y no lo entiendas como una mecánica. No es como un pase mágico y ¡ya, no me acuerdo, mi cabeza se puso en blanco!; no, quiero decir que, a veces, tienes que convivir con algo terrible. Algo terrible vive en ti y tú aprendes a vivir con eso. En una de mis obras una mujer dice: “Yo vengo de tal lugar, de tal país donde crecían los álamos carolina, los pinos, los árboles de capuli (árbol ecuatoriano). -Y agrega: -Qué raro, qué extraño, un lugar tan perverso y sigo pensando que es nuestro lugar”. Cuando yo aprendí a vivir con esa pregunta supe que nunca iba a dejar de ser argentino.

-¿En la creencia de que todo puede cambiar?

-Culturalmente la Argentina es un país muy vivo. Los riesgos artísticos que se corren ahí son muy grandes. Ese país, que es extraordinario, puede ser extremadamente maligno; pero, por supuesto, tenemos que apostar a los cambios. Por

no pudo entrar. Pero por la noche nos juntamos con otros compañeros de él que viven por ahí y me empezaron a contar cómo hacían teatro en el penal de Rawson. En realidad yo iba con la intención de escribir un texto sobre mi padre, sobre el viaje de mi padre. Fue tan intensa la relación con los ex presos que coincidió con que en España me habían pedido un ejercicio sobre *El Quijote* —el Festival de Teatro Clásico de Almagro— y yo estaba viviendo justamente eso. El asunto fue así: ellos tenían una forma particular de hacer teatro. Sentados como estamos tú y yo ahora (frente a frente) hacían la obra y dos tipos los miraban. No podían nada más que estar sentados. Es como si nosotros ahora, en vez de estar hablando, estuviéramos haciendo **Hamlet**. Es una cosa alucinante. Entonces dije: «Voy a hacer eso».

-¿La idea era estar sentados mientras se decían textos de *El Quijote*?

-No exactamente. Me basé en un pequeño texto de Kafka que se llama **La verdadera historia de Sancho Panza**, en la que Kafka plantea que Don Quijote era una invención de Sancho porque necesitaba un héroe que lo salvara. Me imaginé dos tipos encerrados, no necesariamente en una cárcel, que sufren un control permanente desde el exterior y que, de vez en cuando, narran Don Quijote, y otras, hablan cosas de ellos que no vienen al caso. Basándome en estos relatos de los ex presos políticos y de Kafka hice **La razón blindada**. El texto lo estrenamos el año pasado y no hemos parado de darlo. Ya lo presentamos en Madrid y en casi toda España y ahora lo haremos en Lisboa, Portugal, y en San Pablo y Curitiba, Brasil.

EL RECUERDO Y EL OLVIDO

-¿Qué pasó con la historia del viaje de tu padre?

-Quedó latente. He convocado a Malayerba y hemos empezado a trabajar sobre el viaje y con elementos diferentes que nos ayuden a converger en el mundo de un viaje.

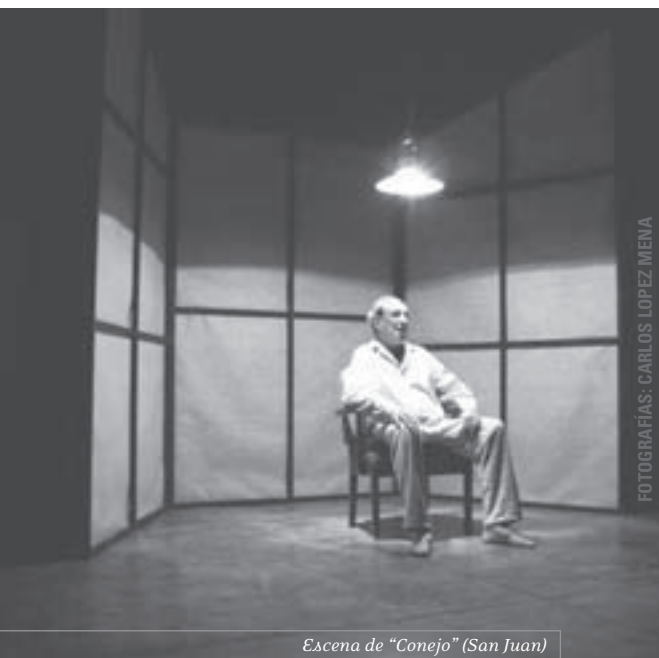
-Era extraño ese viaje de tu padre porque salía del desierto mendocino para llegar a la soledad patagónica.

-En España, antes de presentar la obra, mostré fotos y todos decían que eran de La Mancha y no, eran de la Patagonia que, claro, para mí es una mancha pero no quiero ni acordarme. En mis textos hay muchos paisajes. Es un mundo contenido de paisajes. Los personajes habitan territorios muy despoblados, como el territorio que habité en mi infancia. Es un paisaje utópico porque La Mancha no es ningún lugar, es un espacio ficcional. La Patagonia también lo es. Es cierto que es un lugar concreto que existió o existe en tu memoria pero no es exactamente la Patagonia. Ahí se da un juego entre la ambigüedad y lo traidor que pueden ser tus recuerdos y tu memoria y tu constitución. Cuando creíste que era algo más o menos sólido resulta que no, era totalmente desprolijo y desarmado.

-Pero cuando llevás ese paisaje a escena, de alguna forma lo estás fijando, existe.

-Es una memoria que en algunas obras -incluso algunos personajes lo dicen- es aparente, no es exactamente la memoria. Pero lo que tú dices es importante, existe. Existe en el momento en que lo estoy viendo y en el momento en que lo estoy ejecutando. Es como la música, la escucho cuando la ejecuto, pero cuando dejo de escucharla, la música puede estar presente en mi cabeza pero no se concretiza, no tiene trascendencia. Y para mí es algo parecido, la memoria es también una forma de olvido. La única posibilidad de olvido es el recuerdo. Parece una paradoja pero el olvido y

La *Fiesta Nacional* del *Teatro*, nuevamente en Buenos Aires



Escena de "Conejo" (San Juan)



Escena de "Area restringida" (Córdoba)

*Entre el 10 y el 18 de marzo se realizó en Buenos Aires la XXI edición de la **Fiesta Nacional del Teatro**, uno de los máximos proyectos anuales del Instituto Nacional del Teatro y que, en esta temporada, se organizó en forma conjunta con la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.*

Participaron del máximo encuentro teatral de la Argentina, 39 espectáculos de diferentes provincias. En la programación se destacaron creaciones para adultos, niños y también experiencias de danza teatro. Se incluyeron, además, espectáculos invitados: **El ADN** del grupo La Cochera, de Córdoba y **Los mansos**, autor y director Alejandro Tantaníán, de CABA.

A diferencia de otras experiencias esta edición se llevó a cabo en 19 salas alternativas de la ciudad (Espacio Callejón, Teatro del Abasto, El Kafka, Club Mantis, Timbre 4, El Astrolabio, El Camarín de las Musas, El Portón de Sánchez, Piccolino, Andamio 90, Payró, Teatro del Pueblo, Empire, Calibán, Fundación Teatro del Sur, Anfiteatro, La Carbonera), en el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires, y en el Centro Cultural de la Cooperación.

A la grilla de espectáculos se sumaron diversas actividades paralelas (seminarios, foros, encuentros en diferentes bares de la ciudad con destacados teatristas porteños), con la intención de posibilitarles, a los artistas asistentes, confrontar sus experiencias de trabajo. Entre estas actividades se destacó la experiencia Café teatro: notables creadores porteños como Roberto Cossa, Sara Bianchi, Leonor Manso, Susana Torres Molina, Rafael Spregelburd, Rubén Szuchmacher compartieron, café de por medio, ricas charlas sobre el quehacer específico.

Como sucede cada año la **Fiesta Nacional del Teatro** permitió reconocer el desarrollo de la creación teatral en diferentes ámbitos del país, con características y estilos que son propios de cada región.

Durante la Fiesta se realizaron 76 funciones en 19 espacios. La entrada fue libre y gratuita y asistieron cerca de 6.000 espectadores. Se realizaron dos funciones de cada espectáculo y ellas estuvieron colmadas

LA PROGRAMACIÓN

Como sucede anualmente la grilla de espectáculos expuso un panorama bien amplio sobre los intereses estéticos de los creadores del país. En el panorama de la XXI Fiesta asomaron autores nacionales consagrados (Alberto Adellach,

Mauricio Kartun, Susana Torres Molina, Vicente Zito Lema, Manuel Maccarini); clásicos universales (Molière, Pushkin), nuevos autores (Maximiliano Gallo, Córdoba; Juan Carlos Carta, San Juan; Oscar Lesa, Entre Ríos), autores latinoamericanos (Luis Enrique Ortiz Monasterio, México; Aristides Vargas, Ecuador); creaciones colectivas a partir de textos clásicos (**La Odisea**, por ejemplo, movilizó dos creaciones muy diferentes como fueron: **Andamos como sonámbulos en una tierra de abismos** del grupo Hybris de La Pampa y **Odisea de tres en triciclo** del grupo La gorda azul de Santa Fe); otras mostraron problemáticas relacionadas con mitos y tradiciones regionales como **El payé** (brujería) del grupo Ohu Chey Chalo Cué, de Formosa; en tanto que también se vieron aquellas cuyos ejes temáticos giraron en torno a problemáticas existenciales y provenientes de muy distintos espacios de la Argentina.

A experiencias producidas en las ciudades capitales de provincias y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se sumaron trabajos creados en pequeñas poblaciones como la citada de Formosa (**El payé**), generada en Villa Escolar; **El número es másico** de La Tigra, Chaco; **Desvelos entre estampillas** de Comandante Luis Piedrabuena, Santa Cruz o un espacio de creación tan alejado como Tierra del Fuego, de donde provino el grupo Barrilete.

A creadores consagrados (Patricio Contreras, Luis Machín, Manuel González Gil) y grupos de reconocida trayectoria (Teatro Estudio Arte de San Luis; CETyC de Jujuy; Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular Ltda. de Río Negro, entre otros) se agregaron algunas experiencias creativas de cruce: el tucumano Manuel Maccarini dirigió un proyecto en Jujuy; otro tucumano, César Romero en Santiago del Estero, el sanjuanino Juan Carlos Carta en La Pampa; el mendocino Rubén González Mayo en San Juan; el porteño Manuel González Gil en Tucumán, el mendocino residente —desde la década del 70— en Ecuador, Aristides Vargas, volvió a Mendoza para dirigir a un grupo de actores recién egresado de la Universidad Nacional de Cuyo y el salteño —residente en México desde 1985— Darío Pantaleón, retornó a su ciudad natal para montar a un joven dramaturgo mexicano, Luis Enrique Ortiz Monasterio.



Escena de “Tres viejos mares” (San Juan)



Escena de “Una” (Rosario)

A directores que en los 90 consolidaron sus carreras (Fernando Aragón –Neuquén–, Susana Bernardi –Corrientes–, Marcelo Padelín –Chaco– el ya citado Juan Carlos Carta –San Juan–, Dardo Sánchez –Neuquén–, Rubén González Mayo –Mendoza/San Juan–, Jorge Dunster, Rody Bertol –Rosario–, Jorge Vega –Misiones–, Enrique Federman –CABA–, José Irazú –provincia de Buenos Aires–) se sumaron algunos de los más jóvenes del panorama teatral argentino como Maximiliano Gallo y Rodrigo Cuesta (fuertes exponentes de la nueva creación cordobesa), Gabriel Flores (San Luis), Claudio Soto (Catamarca), Yamila Grandi (Chubut) y otros cuyos trabajos de dirección se fortalecieron a partir de 2000 como Gustavo Tarrío y Claudio Tolcachir (CABA), Rubén Scattareggi (Mendoza), Oscar Lesa (Entre Ríos) .

En lo referente a la danza teatro la **XXI Fiesta Nacional del Teatro** también mostró un espectro generacional de interés. La reconocida coreógrafa cordobesa Cristina Gómez Comini llegó con su grupo Danza Viva; en tanto que de La Rioja se vio una creación de la Compañía Posdanza (creada en 2000) con dirección de Adriana Nazareno y, de Tucumán, la experiencia de una nueva compañía –La Rendija– con coreografía de Marcela González Cortés, **Como la que se extravió**.

En cuanto a la creación infantil las producciones que se ofrecieron en la Fiesta expusieron perfiles diferenciados. Algunas se apoyaron en materiales clásicos como **Hércules y el fuego del Olimpo** de La Plata, provincia de Buenos Aires; la ya citada **Odisea de tres en triciclo** de Santa Fe o la versión de **Cyrano de Bergerac –Un mundo de Cyrano**– que Manuel González Gil puso en escena con el Elenco Estable de Tucumán. Desde Río Negro el grupo Nuestramérica acercó una problemática regional: la desaparición de los trenes y la consecuente imposibilidad de comunicación entre las diferentes comunidades y, desde Temperley, provincia de Buenos Aires, los integrantes de Bigote de monigote aportan una propuesta de títeres –**Al agua morsa**– que reflejó un conocido problema infantil: los celos por la llegada de un hermanito.

Invitados a la Fiesta

Dos propuestas fueron invitadas a participar en la **XXI Fiesta Nacional del Teatro: El ADN**, de Córdoba y **Los mansos** de Buenos Aires.

El ADN del grupo La Cochera, de Córdoba, se estrenó en 2005 dentro del denominado Proyecto Cruce, con el que el grupo celebró sus 20 años de actividad. Distintos directores cordobeses fueron convocados para trabajar con actores de La Cochera y presentar sus experiencias a lo largo de todo un mes. En este caso Sergio Osés –actor, director, cineasta y director de la revista El Apuntador- propuso reconstruir algunos fragmentos de diferentes espectáculos de La Cochera, como **Delincuentes comunes**, **Uno**, **Choque de cráneos** y **Evrman** dando forma a una experiencia singular. “Capturando lo vivido, o la fantasía que se tiene de aquellos momentos creativos que dieron origen a distintas obras, los actores van construyendo su presente, intentando retener lo fugitivo y reconociéndose en su propia poética”, escribieron en el programa de mano de la función.

Los mansos, autoría y dirección de Alejandro Tantanián, también se estrenó en 2005 y en Buenos Aires. Es un espectáculo que da cuenta de ciertos procedimientos narrativos presentes en la obra de Fedor Dostoievski (**El idiota**): la polifonía, el doble, la autobiografía como cantera para la producción de ficción. Estuvo interpretado por Stella Galazzi, Nahuel Pérez Biscayart y Luciano Suardi.

FOTOGRAFÍAS: CARLOS LOPEZ MENA



Raúl Brambilla y Osvaldo Bonet



Sara Bianchi

Distinciones en la Fiesta

En esta temporada un jurado designado a tal fin (integrado por Dante Cena –Región NEA–, Héctor Millares –Región Nuevo Cuyo–, Patricia Molinero –Región Patagonia–, Antonio Rodríguez de Anca –Región Centro–, Rubén Iriarte –Región NOA– y Ana Yukelson –Región Centro Litoral–, todos miembros del staff de Jurados Regionales del INT) otorgó distinciones, en diferentes rubros, a los creadores participantes de la Fiesta, según la evaluación que hicieron de los espectáculos presentados.

Los premios recayeron en los siguientes artistas: Espectáculo y Dramaturgia original. “**La omisión de la familia Coleman**” (CABA); Director: Enrique Federman (**No me dejes así**), de CABA; Actuación masculina: César Bordón (**No me dejes así**) de CABA; Actuación femenina: Mirian Odorico (**La omisión de la familia Coleman**) y Eugenia Guerty (**No me dejes así**); Revelación masculina: César Martínez (Santiago del Estero); Revelación femenina: Monserrat Estévez (Córdoba); Escenografía: **Tres viejos mares** (San Juan); Maquillaje y vestuario: **Una** (Rosario); Iluminación: **El número es másico** (Chaco); Música original: **Área restringida** (Córdoba); Otras disciplinas escénicas: **Como la que se extravió** (teatro danza), de Tucumán. Las Menciones fueron para la actriz Lala Vega (Neuquén) y el espectáculo de títeres **Pata de fierro** de Río Negro.

También fue reconocido el actor y director Osvaldo Bonet, quien fue el primer organizador de la Fiesta Nacional del Teatro, en 1985, cuando estaba al frente de la Dirección Nacional de Teatro y Danza.

PREMIO A LA TRAYECTORIA 2005 PARA LA TITIRITERA SARA BIANCHI

Durante la última jornada de la Fiesta, también, el Instituto Nacional del Teatro entregó el **Premio Nacional a la Trayectoria Teatral 2005**. Dicho premio fue para la titiritera **Sara Bianchi**.

La reconocida artista comenzó su actividad dentro del campo de las artes plásticas y, a través de su contacto con Mane Bernardo, se introdujo en el mundo de los muñecos y se transformó en dramaturga, manipuladora y directora. Ha generado y genera destacadas experiencias en el mundo de los títeres y ha realizado numerosas giras por el interior y el exterior del país. Actualmente Sara Bianchi dirige, en la ciudad de Buenos Aires, el Museo Argentino del Títere. A lo largo de su carrera ha recibido, entre otros, los premios Trinidad Guevara, María Guerrero, Podestá, Alicia Moreau de Justo y fue declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires.

“Nunca se olviden cuál es el camino –señaló la artista al recibir su distinción de manos de Carlos Leyes, Secretario General del INT -, estamos marcados. Mi camino era el del teatro y yo no me pude apartar”.



RUBÉN GOZÁLEZ MAYO

Actor/director entre Mendoza y San Juan

Al cabo de diez años al frente del grupo Sobretabla, el director Rubén González Mayo comparte hoy su tarea entre Mendoza y San Juan, convencido de que la única manera de trabajar es a través de la intensidad en el proceso.

NORMA VELARDITA / desde San Juan

Una de las experiencias que sobresalió en la última Fiesta Nacional del Teatro, fue la del grupo sanjuanino Sobretabla, que ofreció una interesante concepción escénica de la obra **Tres viejos mares**, del dramaturgo argentino-ecuatoriano Arístides Vargas. El espectáculo ganó el Premio a la Mejor Escenografía. En charla con **Picadero**, su director, Rubén González Mayo transita por los diferentes momentos de este grupo que nació en 1995 en la provincia de Mendoza, pero hace ya cuatro años que se afincó en San Juan.

-¿Cómo nace Sobretabla?

-La intención de empezar a trabajar con un grupo, con una idea más personal, indirectamente nace en San Juan en 1994. En esa época trabajaba con Walter Neira en Viceversa, cuando participamos con **Ceremonia ortopédica**, de Jorge Díaz, en el festival de Río Ceballos. Allí conozco a Rosita Yunes, Ariel Sampaolesi y Gastón Mori, integrantes del elenco Nuestro Nuevo Teatro, que dirigía Oscar Kümmel. Con ellos nace la idea de hacer un taller sobre teatro imagen en San Juan. Lo concretamos y, luego de tres meses de trabajo muy intenso, se estrenan dos obras. Con la realización de este taller me empecé a dar cuenta de que necesitaba transitar otra etapa, la de generar y buscar otras obras que tuvieran que ver con una estética y una ética más personal. Además, con este taller empiezo a recorrer una metodología de la imagen que tiene que ver directamente con el actor. Leyendo a Stanislavski, Grotowski, Brecht y a Barba; y leyéndome a mí fundamentalmente, encuentro una forma, una metodología propia. Compruebo en San Juan que la mirada desde afuera del actor empieza a funcionar.

Rubén González Mayo recuerda que a partir de esa experiencia, en 1995 estrena junto al grupo de actores sanjuaninos, que habían asistido al taller, la obra de la dramaturga mendocina Sonnia De Monte, **Bairoletto, el pampero**, basada en el caudillo que vivió por algún tiempo en Mendoza. Meses más tarde, su actividad en San Juan continúa cuando dirige a Oscar Kümmel y Rosita Yunes en la obra del rosarino Mirko Buchín **Por simpatía**, en la que un jovencísimo Ariel Sampaolesi participaba en la asistencia técnica.

Es así que, a mediados del mismo año, con el interés constante de hablar sobre el poder y de los elementos que se generan a partir de él, el grupo Sobretabla hace su debut en tierra mendocina con la obra **Valde Bona**, de Sonnia De Monte. Una crítica publicada en la revista *Ubú* señala que este “espectáculo visual y coreográfico perfila a Sobretabla como un elenco innovador”. Para González Mayo fue el pretexto para “investigar esa palabra que se dice desde afuera

y que adentro la tiene que receptor el actor”.

Meses más tarde sube a escena la obra **Esperando el lunes** de Carlos Alsina, con la participación del actor Rafael Rodríguez. “Este trabajo me afianza el espíritu crítico, la mirada de afuera, me doy cuenta de que la dirección no pasa por la verticalidad. El respeto del actor arriba del escenario es muy importante, él es quien está ahí debajo de la luz, y contemplar ese instante es respetar todo el proceso anterior de los ensayos, porque es su creación. Creo que la consigna desde afuera, como director de escena, repercute de forma distinta en el actor y ahí empieza el trabajo”.

En los años siguientes Sobretabla estrenó **Melescas**, de Sonnia De Monte, quien es parte integrante del grupo, y **Píntalo de rosa**, de Oscar Viale. En julio de 1999, luego de un profundo trabajo de investigación corporal, González Mayo dirige a Guillermo Troncoso y Gustavo Uano en **El tragaluz** de Juan Carlos Moisés. Con esta obra, que tuvo muy buena repercusión en el público y en la crítica, participan de diferentes festivales en Chile y en Río Negro. Para el director esta propuesta fue determinante en muchos aspectos, principalmente en lo relacionado con el trabajo actoral: “Esta obra y las anteriores me demostraron que los procesos con poca intensidad no funcionan. Creía en ese momento y creo ahora que la calidad del trabajo en el proceso es fundamental, creo que la energía se mantiene con un buen entrenamiento de tres horas cada dos días. Es ahí donde los actores me rehuyen en Mendoza; nadie podía seguirme el ritmo”.

Posteriormente, comprueba este camino cuando llega a Mendoza el grupo ecuatoriano Malayerba presentando la obra **Nuestra Señora de las Nubes**, escrita y dirigida por Arístides Vargas. En este marco, el actor Gerson Guerra dicta un seminario en el cual González Mayo confirma nuevamente que “todo pasa por la energía y la intensidad en el trabajo”; y reconoce a partir de allí una identificación con Malayerba: “Es un grupo que ha sufrido dentro de la sociedad la decisión de hacer teatro, sin ningún tipo de apoyo o subsidio, desde el teatro independiente; es el reflejo de lo que nos pasa a muchos grupos de acá, que se rompen el alma trabajando”. Igualmente considera a otro grupo, el Teatro de los Andes, de Bolivia, como un referente “que de alguna manera me refleja, más que nada como ejemplo de vida con el teatro, donde se conjuga el trabajo con la voluntad”.

-Desde 2002, con la puesta de *La edad de la ciruela* de Arístides Vargas, Sobretabla ha llevado a escena tres obras de este autor. ¿Cómo es tu acercamiento a él?

-Un amigo en común, que había conocido antes de



exiliarse, es quien en muchas oportunidades me hablaba de él; pero sus textos constituían un misterio porque no tenía la posibilidad de leerlos. Cuando Arístides y su grupo llegan a Mendoza, tengo la posibilidad de leer **Jardín de pulpos** y **La edad de la ciruela**, y empieza mi *romance* con este autor. Tiene una forma de escribir muy peculiar, ya que trabaja con material del actor. Luego de cinco años de sólo dirigir, encuentro un texto que me llena de manera completa, al que tengo que decir yo. Así nace la puesta de **La edad de la ciruela** dirigida por Walter Neira, con la cual viajamos al Sur y a Brasil. Es una obra que todavía tiene una impronta muy fuerte en el grupo, en Guillermo Troncoso y en mí, por eso todavía no hemos decidido bajarla.

-Después de vivir este crecimiento del grupo en diferentes aspectos, ¿por qué decidís trasladarte a San Juan y empezar de cero?

-Principalmente porque en Mendoza no encontraba actores que quisieran trabajar con intensidad en el proceso, tenía ese inconveniente, y aún hoy me niego a que el proceso no sea intenso y consciente. En ese momento, participé con **La edad...** en la Fiesta Regional de La Rioja donde me reencuentro con Rosita Yunes, que actuaba en la obra **El velero en la botella**, dirigida por Ariel Sampaolesi. Para mí este reencuentro, después de haber tenido una historia muy fuerte en el taller que dicté en San Juan, en lo personal, fue muy importante y se dio justo cuando estaba en un pozo de inactividad y con poco futuro en Mendoza. Se produce una bisagra en mi vida, un antes y un después, y necesitaba tomar una decisión: en Mendoza no tenía amarras, sólo Guillermo, pero él tenía sus propios proyectos; entonces tomé la decisión de empezar de cero en San Juan, trabajando con actores y con mi metodología. La situación de pareja influyó determinadamente, porque no podía escindir una cosa de la otra. Además, me interesó fundamentalmente la parte humana del grupo, si la cuestión de relaciones no cuadra no podés generar la magia arriba del escenario y entraré en otros terrenos, más profesionales, en el terreno de «actores de ciudades grandes», como dice Jorge Ricci.

En esta nueva etapa, Sobretabla estrena en 2003 **El regidor de sueños**, texto del propio González Mayo, quien se considera un poeta subterráneo, que investiga “una forma en el teatro de transmitir esto de la poesía, poder volcarla desde otro ángulo con otras herramientas”. A esta propuesta, le siguen en los años 2004 y 2005 las obras de Arístides Vargas **Donde el viento hace buñuelos** y **Tres viejos mares**, en las cuales el autor merodea permanentemente en la desordenada red del olvido y la memoria colectiva;

dibujando un recorrido poético a través de personajes nacidos de un realismo mágico.

Pero el grupo no sólo se acerca al dramaturgo a través de sus textos, sino también a través del rol de director. Con la posibilidad de contar con una asistencia técnica para **El regidor...**, el grupo solicitó que fuera el mismo Arístides Vargas, quien “con humildad y una opinión absolutamente tierna, sin provocaciones, nos ayudó a mejorar este trabajo”, señala González Mayo. Justamente, “el Negro y Charo, su esposa (María del Rosario Francés), en uno de los ensayos, cuando trabajábamos el tema de la energía nos propusieron a Rosita, Pepe (José Aseguinolaza) y a mí llevar a escena **Tres viejos mares** y nos acercaron el texto”.

-La elección del texto es un indicador claro de las pretensiones estéticas de un grupo. ¿Qué diferencia a Arístides Vargas del resto para elegirlo?

-Arístides escribe por lo que él es, construye su propio ideario y a partir de allí genera el hecho artístico. Para mí es un autor que merece ser leído y conocido, sus textos son muy poéticos y las metáforas son difíciles de decir desde el actor. Uno se encuentra al filo de caer en la sobreactuación, y ese el desafío. Te plantea una forma de decir sin ninguna acotación, te propone la libertad del riesgo. Lo elijo porque los desafíos poéticos e interpretativos de los textos de Vargas, tienen una mayor profundidad y compromiso en relación con otros autores latinoamericanos.

Rubén González Mayo se mueve cómodamente entre sus roles de actor y director, lo cual le han valido premios en los últimos festivales. Aunque su decisión de formar Sobretabla estuvo ligada a la necesidad de dirigir, papel en el cual permaneció durante los últimos seis años, en sus últimas obras participa simultáneamente como actor-director. “No puedo desistir del actor, el teatro fluye inevitablemente en mí. Pero, debo decir que hoy puedo cumplir con el doble rol porque tengo un equipo artístico en el cual me entrego: Rosita Yunes, José Aseguinolaza, Laura Villafior y Antonio De Tomasso”.

Uno de los últimos proyectos es la invitación que le ha hecho el elenco mendocino Buñuelos, tanto a Rubén como a Rosita Yunes, para trabajar como directores de su próxima obra. Además de que esta participación le implica compartir su tarea entre ambas provincias, para González Mayo es una prueba más de que debe seguir siendo fiel a su metodología, “fiel a la intensidad del proceso”. Y no duda en afirmar, luego de más de diez años, que “aquella concepción de grupo que perseguí con **El tragaluz**, en Mendoza, la plasmé en San Juan”.



FOTOGRAFÍA: FEDERICO LEVATO

La danza COMO VEHÍCULO DE MEMORIA

Superadas con éxito las instancias de las fiestas

Provincial, Regional y Nacional, la coreógrafa Marcela

*González Cortés analiza **Como la que se extravió***

una experiencia en la que se fusionan el trabajo

corporal, la poesía y el exilio como tema central.

MAURICIO A. TOSSI / desde Tucumán

El polémico José Ortega y Gasset señaló, en alguna oportunidad, que toda vez que surge una obra de arte el mundo se ensancha, se agranda. Esta optimista y expansiva función que el filósofo español otorga a la creación artística nos permite repensar —entre otras muchas cosas— el rol activo de las artes en la construcción de nuestra memoria. La memoria, en tanto “presente del pasado”, requiere de vehículos por los cuales circular y conquistar nuevos territorios. La ritualidad que la escena propone es, sin dudas, un privilegiado vehículo para vencer los límites impuestos a la memoria.

En este sentido, y reconociendo contradicciones y esfuerzos, los tucumanos conocemos la necesidad de *ensanchar* nuevos espacios de memoria; por esto, las artes en general y las escénicas en particular asumen esta compleja tarea desde diferentes miradas. En esta línea de trabajo aparece La Rendija, grupo tucumano de danza contemporánea que, desde el año pasado, ha decidido —implícita o explícitamente— abordar este desafío, siendo uno de sus resultados artísticos la obra **Como la que se extravió**.

Tanto en la Fiesta Regional del NOA como en la Fiesta Nacional en Buenos Aires, la coreógrafa Marcela González Cortés —directora de La Rendija— ha logrado una importante repercusión con este espectáculo. En **Como la que se extravió** el signifiante *exilio* es abordado desde lo conceptual y lo poético hasta conseguir un relato donde el cuerpo se convierte en contenido y forma del mismo; es decir, el cuerpo es el tema del relato y a la vez herramienta con la cual narrar.

UN PUNTO DE PARTIDA

-Naciste en Chile y vivís en la Argentina hace 17 años. ¿Por qué elegiste Tucumán?

—En Chile todavía estábamos en dictadura y había un aluvión de jóvenes que querían irse del país. A través de una amiga llegué a Tucumán y aquí me quedé. Lamentablemente, luego encontré al bussismo gobernando en la provincia, con lo cual me tocó revivir cosas de mi pasado. Tenía la sensación de que por más que optara por otro territorio había algo que se repetía, volvía a caer en un espacio que, por sus circunstancias políticas, necesitaba de una actitud *combativa*. Fue muy fuerte lo que pasó socialmente en ese momento, no puedo negarlo, eso también me cautivó y me quedó.

-¿Con qué grupos comenzás a vincularte artísticamente?

—Lo primero que hice fue inscribirme en la Facultad de Artes porque buscaba un lugar para tomar clases. Comencé en la carrera de Danza Contemporánea y me gradué con el título de «bailarín». Allí conocí a Beatriz Lábatte, con quien trabajo hace más de 13 años.

-¿Cómo surge tu grupo de trabajo La Rendija?

—En 2005 el grupo El Estudio, que dirigía Beatriz Lábatte, tomó la decisión de dejar de hacer producciones artísticas pero continuar con un espacio común a través de cursos, talleres, etc. La idea de *rendija* surgió como nombre para el grupo cuando quisimos inscribirnos en la Fiesta Provincial del Teatro. Pensábamos en ese *pedacito* por el cual nosotros miramos el mundo y, a su vez, los de afuera intentan mirar lo que que queremos mostrar. El diccionario también plantea otra definición, es algo así como una rama que se desprende de un árbol mayor o más fuerte. Esta última idea tiene su coherencia, porque el grupo El Estudio fue una parte fundamental en mi vida, aquí en Tucumán, y me *desprendí* y así continué trabajando.

Como la que se extravió es mi segundo trabajo como directora —o por lo menos así lo considero— y es el primer proyecto de La Rendija. En aquel momento Beatriz Lábatte propuso que surjan nuevos coreógrafos desde El Estudio, tomando esta iniciativa es que nació este espectáculo.

- ¿Te reconocés dentro de alguna escuela o tradición de la danza moderna?

—Es difícil responder. A Sudamérica sólo llegan fragmentos o cosas muy mezcladas de diferentes escuelas y maestros, entonces, generalmente uno toma una posición ecléctica; es decir, parte de pedacitos para poder construir su propuesta. No puedo definirme en una escuela, sería muy atrevido de mi parte.

-Desde este eclecticismo que señalás, ¿cómo te posicionás ante las divergencias del concepto teatro-danza? Digo divergencia porque existen muchas nociones dando vueltas: para algunos el teatro-danza es un ejercicio de cleptomanía en tanto robo de lenguajes, para otros no es robo sino cruce de lenguajes, o también están quienes dicen que es un lenguaje autónomo que busca legitimar lo híbrido, esto último como una característica destacada del arte contemporáneo.

—Agregaría otra definición: el teatro-danza no implica cruces sino *límites*, así lo señaló Rafael Spregelburd en un seminario y me pareció muy interesante, es para tomarlo en cuenta, especialmente al hablar de la legitimación de este lenguaje. Todos sabemos que el teatro-danza comienza en los años 70 a partir de los trabajos de artistas como Pina Bausch entre otros, pero en la Argentina el término se usa y se legitima a través del Instituto Nacional del Teatro. Cuando se creó el INT se luchó para incluir a la danza dentro de la Ley del Teatro. Sólo con el tiempo nos preocupó —creo— darle una entidad a eso que llamábamos teatro-danza. Se discute mucho pero, en definitiva, cada vez que me preguntan si mi trabajo es teatro-danza respondo que es danza. Mis propuestas parten absolutamente de allí, tienen una visión de corporeidad que es la de la danza y, ante la pregunta: «¿Qué pasa con la escena?», siento que hay códigos comunes al teatro. Comparto con Guillermo Heras —quien coordinó las devoluciones de mi espectáculo en la Fiesta Nacional del Teatro— en que deberíamos hablar más que de teatro, o danza, o danza-teatro, de “artes escénicas”. Siempre está la intención de querer definir este lenguaje a partir de recetas o claves cerradas. Por ejemplo, recuerdo que en la Fiesta Regional del año 2000 nos preguntaron por qué el espectáculo que presentábamos no tenía texto si era teatro-danza. Es decir, está la tendencia a encuadrar y así poder hablar *lógicamente* sobre lo que se produce. Es un problema difícil y no resuelto.

LA IRRUPCIÓN DE LA PALABRA

-Señalaste un punto importante en las discusiones sobre el teatro-danza: es la intromisión de la palabra en la danza. La palabra invade. Algunos críticos y creadores creen que desde los años 70 lo que la danza ha intentado es tomar distancia de la abstracción y la figuración que la caracterizó durante tanto tiempo; es decir, la palabra como una herramienta estética al servicio de este puntual objetivo y no como la pretensión de fusionar a la danza con el teatro.

—Sí, comparto esta idea. El surgimiento de la llamada danza-teatro no fue únicamente por circunstancias sociales y culturales como la creación del Instituto Nacional del Teatro, sino también por una nueva búsqueda estética. Pero ambas cosas no están separadas. Quizás, si aparece una ley nacional que ampare a la danza, la problemática cambiaría.



Escenas de "Como la que se extravió"

En Buenos Aires hay agrupaciones u organizaciones que apoyan con subsidios a la danza, por ejemplo, Prodanza, esto permite que la danza encuentre sus propios lugares.

LITERATURA Y DANZA

-Volviendo sobre mi pregunta anterior, sobre la relación de la danza con la palabra: lo literario en tus espectáculos es muy potente. Desde la cita de autores prestigiosos (Benedetti, Urondo, Santoro) hasta la utilización de las metáforas como puntapié para la acción o para la apertura de conflictos, ¿cómo trabajás con lo literario, particularmente, con la poesía?

-Para mí la poesía es imagen, color, sensación. La tarea consiste en cómo darle cuerpo a la poesía, en base a esto es que trabajo con lo literario. El cuerpo también tiene los elementos de una poesía y permanentemente busco esa relación. En mi primer trabajo, **El colgado de siempre o el vuelo de los desnudos**, no sólo me impactó lo literario sino también lo plástico, allí casi todo se generó desde un artista plástico específico. Entonces, intento rastrear esas conexiones —por momentos muy cercanas, por momentos muy lejanas— entre un lenguaje como la poesía o la plástica y el lenguaje del cuerpo en la danza, por ejemplo, su color, su intensidad, su energía. En **Como la que se extravió** sucedió —como vos señalás— algo muy fuerte con la poesía. Esto puede ser porque entre mis viajes a Chile y demás idas y vueltas, comenzó a llegarme material teórico y poético sobre el exilio. Me interesó mucho el tema como una *sensación*, y empecé a estudiarlo no desde un punto de vista histórico o político, sino sobre qué le pasaba a la persona en esa circunstancia límite. En todos los autores que consulté (Horacio Salas, Eduardo Galeano, Augusto Roa Bastos, Néstor Casullo, David Viñas, Pedro Orgambide, entre otros) había mucha nostalgia, un sentimiento de nostalgia que calaba muy fuerte en aquellos que eran obligados a cambiar de territorio. A partir de allí pude comprender que esa *sensación* también estaba en mí y en otras personas que me rodeaban. Entonces, ¿por qué no hablar de exilio en Tucumán? Esta idea fue cuestionada, me decían: «¿Por qué hablás de exilio?, es un tema tan viejo, tan rebuscado»; o, por otro lado, estaban quienes me decían: «¿Por qué abordás el exilio de una forma tan liviana?». Cuestionaban el tratamiento que hacemos del tema.

CUERPO-LÁPIZ

-¿Qué imagen de cuerpo surgió desde esa sensación que los textos literarios te propusieron?

-A partir de esa sensación comienzo a tener una imagen de cuerpo más concreta. Eran cuerpos atravesados por el cansancio, golpeados, excluidos, sudados por el calor tucumano; básicamente, una concepción del cuerpo en Tucumán, claro está que también se lo puede hallar en otros lugares, pero es indudablemente un cuerpo tucumano. Esa imagen de cuerpo es la que dice, la que habla. Aquí aparece un problema sobre el cual estoy tratando de estudiar un poco más, es lo dramático. Este es un tema de permanentes

ataques. En Tucumán está la tradición de buscar cuál es la historia que cuenta, el relato según los roles que aparecen en la escena. Lo que planteo es simplemente un recorrido que el espectador puede o no realizar.

-Entonces el cuerpo no sólo es un contenido, un tema o un fin, sino también un medio, una herramienta al servicio del relato.

-Sí, así es y así lo pretendimos.

-Con respecto al entrenamiento, ¿por qué o para qué entrena un actor-bailarín? ¿El entrenamiento no está —desde un punto de vista— naturalizado a tal punto que termina siendo parte del texto espectacular?

-El cuerpo debe ser consciente de lo que hace en la escena, debe saber hacer. Trabajo desde principios muy básicos, por ejemplo, los propuestos por Rudolf Laban en relación al tiempo, al espacio y a la energía del movimiento. La destreza se sustenta en la conciencia desarrollada, en saber manejar a los tres factores mencionados según mis deseos. Recién allí aparece la precisión, que es otra característica a la que apuntan mis trabajos. Vos podés hacer un recorte de mi espectáculo y leer en qué energía, tiempo y espacio está ese fragmento recortado. El entrenamiento permite todo esto. Con respecto al entrenamiento y su relación con el espectáculo, en mi caso son procesos paralelos, procesos que se enriquecen mutuamente.

-¿Cómo es tu relación con el intérprete o actor-bailarín durante el proceso de creación?

-Mi relación con el intérprete nace desde dos lugares: primero, a partir de los disparadores que les propongo para iniciar la creación y que, por supuesto, contemplan los *colores* que me gustaría que el espectáculo tuviera; segundo, desde lo que ellos quieren hacer con esos colores que les propuse. Es un proceso muy dinámico: yo disparo algo, ellos toman lo que pueden, resuelven, eliminan cosas y luego mezclamos nuevamente, con lo cual los intérpretes muchas veces no perciben directamente lo que se propuso al inicio. Posteriormente hay una instancia en donde lo discutimos y allí terminan apropiándose de lo producido, pero antes de esa apropiación conceptual hubo una apropiación consciente desde el cuerpo.

EL EXILIO: SONRISA EXTRAVIADA

-En función de todo esto, ¿cómo fue tu primer día de ensayo?

-El trabajo tiene diferentes capas o niveles. Podríamos decir que iniciamos con uno de los niveles: los principios técnicos que vamos a utilizar. Lo primero que apareció en **Como la que se extravió** fueron los textos, textos portadores de determinadas intensidades, entonces, lo que hicimos fue intentar trasladar esas intensidades a los cuerpos de los intérpretes. A partir de allí surgieron principios técnicos como los impulsos hacia afuera, las conexiones lejanas y la manipulación de otro. Estos tres principios fueron nuestra base y comenzamos a improvisar sobre el exilio. Como verás, los impulsos hacia afuera, las conexiones lejanas y la manipulación de otro, si bien son recursos técnicos se relacionan directamente con nuestro eje, el *exilio*.

-Puntualizando un poco más sobre la obra, aparece —al igual que en tu espectáculo anterior— esta constante que es el exilio o la desterritorialización. Evidentemente es una preocupación en vos.

-Sí, puede ser. En **Como la que se extravió** intentamos —a diferencia del espectáculo anterior— comprender existencial y psicológicamente qué sucede cuando a un sujeto lo obligan a cambiar de territorio.

-Sin embargo, la palabra exilio no se muestra en la obra como un significante dominante, el planteo es todo lo contrario, no se nombra.

-Sí, sólo al final del espectáculo aparece la palabra exiliado, durante la mayor parte de la obra se plantea un juego en relación a los *ex*, por ejemplo, la extrañeza, la extranjería, lo extraño, el extraviado. Todos estos significantes son los que abordamos también en el trabajo corporal.

-¿Es por esto que podemos ver en el espectáculo una tensión permanente entre un cuerpo cotidiano y otro extracotidiano?

-Exactamente. Esa fue una línea de trabajo. Luego que el intérprete pudo manejar su *mapa* o esquema de acciones, nos permitimos jugar con el pasaje de un territorio a otro; es decir, cómo cambiar de un territorio natural o cotidiano a otro extraño o extracotidiano, sin caer en la pura estilización.

-En los últimos años se discutió mucho sobre los modos de tramitar el horror y lo siniestro de nuestras dictaduras, hubo diferentes vías: metafóricas, descriptivas, alegóricas, panfletarias, melodramáticas, etc. ¿Fue difícil para vos el tratamiento del exilio en términos artísticos?

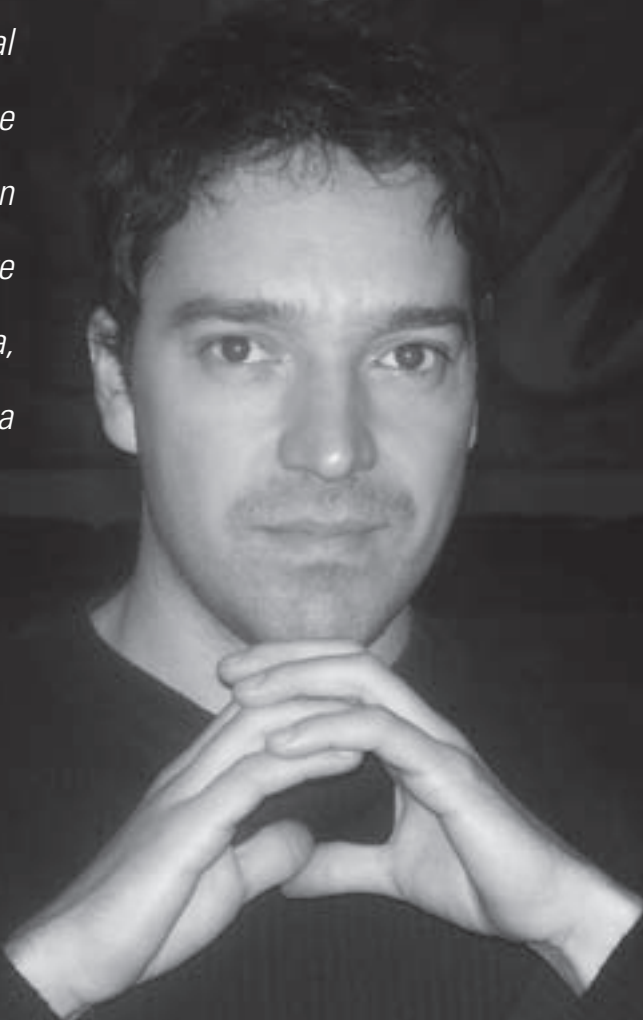
-El uso de las metáforas ha sido nuestra vía. Sin embargo, a mí me sirvió mucho escuchar los comentarios de Guillermo Heras y Jorge Dubatti en la Fiesta Nacional; allí Dubatti decía que en nuestro espectáculo el exilio no se instala como una representación sino como una entidad y, al instalarse como entidad, nos permite indagar en lo que subyace socialmente, en lo que nos queda en nuestra memoria y en nuestros cuerpos. En ese foro expliqué que el exilio, como eje de la obra, no surge porque tenga parientes exiliados o desaparecidos, sino por los contextos, por esas marcas que siguen vivas y que están inevitablemente en todos nosotros.

-Para finalizar, el nombre del espectáculo es *Como la que se extravió*, ¿por qué la referencia directa a lo femenino?

-La primera impresión que hubo cuando apareció la obra fue "está hablando de ella". Esto no es así, o por lo menos, no directamente. Pero jugamos con ese sentido, incluso, inicialmente el personaje femenino lo interpretaba yo. Al mismo tiempo, nos llegó un texto de Cristian Kupchik en donde él define al exilio como "la sonrisa que extravió la Gioconda". Es desde allí que salió la idea. Luego se sumaron las lecturas de otros muchos autores, de los cuales ya mencioné algunos. En ellos las sensaciones sobre lo extraviado siempre eran femeninas; es decir, ante el exilio, lo que se perdía era la nostalgia, la esquina, la suavidad de la mano de ella... por esto, simplemente, **Como la que se extravió**.

Molière frente a la sociedad catamarqueña

La obra de Molière, Tartufo, representó a Catamarca en la XXI Fiesta Nacional del Teatro. El grupo Egocentric Us, que realizó el montaje bajo la dirección de Claudio Soto Aguirre, forma parte de la cartelera teatral catamarqueña, aportando teatralidad a la movida cultural de la provincia.



MANUEL AHUMADA / desde Catamarca

La villa veraniega Las Pirquitas y una templada siesta otoñal, dan marco a la charla con el joven director teatral. Con tan solo 26 años, Claudio Soto Aguirre vivió una buena parte de la historia contemporánea del teatro local. A partir de 1996, cuando egresó de la Escuela de Teatro de la Provincia y como integrante de diversos elencos independientes y estatales, participó de muchas ediciones de la Fiesta.

Él disfruta recordando sus primeros pasos en el teatro. Cuenta que, a los 19 años y como experiencia inicial, retomó la dirección de una obra que había presentado como práctica final de una materia de cuarto año, Técnica de Dirección: **Las criadas**, de Jean Genet. Define aquel trabajo como atrevido y comprometido. Conformó así su primer grupo de teatro, Cazadores, integrado en su mayoría, por gente de la Escuela Provincial de Teatro. Con ellos puso en escena **El segundo círculo** de Marco Denevi, y además **La mandrágora**, en versión libre de Manuel Maccarini y con apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

Posteriormente, en 2000, el creador dejó la dirección y empezó a trabajar como actor en la Comedia Estable de la Municipalidad de la capital de Catamarca. “¡Me encontré, después de haber concursado, con un director como Manuel Maccarini!”, exclama el teatrero.

Claudio Soto, retrocede en el tiempo y recuerda que un tiempo atrás había trabajado con Héctor Pianetti, en el Taller Municipal de Teatro (eslabón previo a la creación de

la Comedia) en la obra **El reñidero**. Con nostalgia expresa que esa experiencia le permitió la inserción como actor en el medio profesional catamarqueño y le sirvió para compartir escenarios con actores como Alfredo Quinteros o Miguel Ángel Rodríguez.

En su intervención, en la Comedia Municipal y ya con la dirección de Maccarini actuó en **El servidor de dos patrones**, de Carlo Goldoni. En esta versión libre de Manuel —cuenta Soto— me encontré con un proyecto de investigación y con más horas de trabajo; una propuesta muchísimo más comprometida, con disciplina. Trabajamos el canto, el clown, la práctica circense, la esgrima y muchas otras disciplinas que iban en función de la obra (Commedia dell’Arte).

Más tarde, asumí como director de la Comedia Municipal, el mendocino Claudio Martínez. Con orgullo Soto Aguirre, recuerda que Martínez lo eligió para hacer el protagónico de un infantil: **Romeo y Julieta, un amor con piruetas**.

Los pasos fuertes de Claudio Soto, en el teatro independiente, se producen cuando es convocado nuevamente por Maccarini para concretar un viejo proyecto inconcluso. Con casi la misma gente del elenco fundacional de la Comedia, pusieron en escena **Los mirasoles**, de Julio Sánchez Gardel.

En la búsqueda de un actor integral, decidió incursionar en la danza. Estudió primero danza clásica y luego contemporánea. Pero, la profesión de actor le tiraba y luego de bailar

Claudio Soto Aguirre

dos años, retomó la actuación con otro grupo independiente. Fue convocado por Alfredo Maccaggi para trabajar en **Una verde lechuga**, de autoría del director. Aquí conoció a su compañero Fernando Uro, con el que los une el mismo compromiso con la sociedad.

LA FUERZA DEL GRUPO

Respecto de su trabajo con Fernando Uro, Claudio Soto confiesa: “Con Fernando nos sentamos a proyectar, no tan solo un producto sino también un grupo y así nació Egocentric Us. El primer proyecto que surgió fue **La casa de Bernarda Alba**, de Federico García Lorca. **Bernarda...** nació con la idea de dar una mirada atrevida, una vuelta de rosca bastante grande, nos dimos la libertad de jugar en cuanto a lo espacial, respetando la esencia del autor. Jugamos con los espacios, con toda la temática que subyace en el mensaje de Lorca. La propuesta fue hacerla con varones. Trabajamos una puesta con el público a cuatro frentes, en un espacio no convencional, que fue el subsuelo del cine teatro Catamarca”.

El director destaca, además, que Egocentric Us, es un grupo constituido con una misma mentalidad y con las mismas ganas de hacer teatro: “Teníamos ganas de jugar y expectativas de reflotar los clásicos. Y, sencillamente, deseos de ofrecer al público catamarqueño un teatro más zafado y arriesgado del que está acostumbrado a ver”.



Escenas de "Tartufo"



Refiriéndose a **La casa de Bernarda Alba**, Claudio Soto describe: "Fue una puesta muy atrevida. Antes del estreno, ya nos estaban censurando; primero porque ¿cómo nos metíamos con Lorca?, después ¿cómo la íbamos a hacer con varones? Y bueno, luchando contra la misma crítica de nuestros compañeros, llegamos al estreno con un público que recibió perfectamente el mensaje de la obra. La propuesta tuvo que ver con romper la estructura dramática clásica del teatro, porque el espectáculo comenzaba desde el final y retrocedía hasta el principio. Jugamos con paneles móviles que iban creando espacios, trabajamos con luz negra, además con un despojamiento total del vestuario. En su ingreso, el público accedía a la escena por un túnel que conducía hacia el sótano que se encuentra abajo del escenario de la sala mayor del cine teatro Catamarca, allí ya se empezaba a sentir una atmósfera pesada, de opresión, de encierro".

Esta versión de **La casa de Bernarda Alba** representó a Catamarca en la Fiesta Nacional del Teatro, en Río Negro. Una vez que bajó de escena, Claudio y Fernando sintieron la necesidad de dar respuesta a otra inquietud. "El público de Catamarca —cuenta Claudio Soto—, nos pedía una comedia y ante esa necesidad empezamos a trabajar con **Tartufo** de Molière. Además teníamos el compromiso como teatreros de reflejar la realidad social de la provincia. Llegamos a una mediación: como actores y como grupo cubrimos la necesidad de una comedia, pero también como teatreros queríamos reflejar esta temática que muestra a la burguesía de la sociedad y que maneja mucho la hipocresía, la ironía, el misticismo de la religión. Queríamos mostrar a una familia; que el público se sintiera identificado con ella y, principalmente, se divirtiera. No apuntamos a un trabajo demasiado intelectual, porque pensamos que la mayoría de los grupos, hoy en día, están haciendo un estilo de teatro muy para los teatreros. Consideramos que el teatro está bastante alejado del público masivo. Queríamos que **Tartufo** llegara a todas las clases sociales. Queríamos volver a llenar las salas y este fue el desafío del grupo. Creo que lo logramos".

A esta altura de la conversación algo ilumina los recuerdos de Claudio, hace una pausa, prende un cigarrillo y luego responde: "Como grupo tratamos de cubrir todas las necesidades, tanto sociales como individuales". Aquí Soto es terminante: "Con Fernando, que es asistente de dirección, trabajamos muchísimo la parte grupal. Una cuestión que nos llevó a unirnos es que hay muchísimos actores, gente nueva del teatro que por ahí no encuentra espacios, no se puede insertar en el mundo del teatro catamarqueño que, por ciertas circunstancias, les cierra la puerta. En particular, no me importa que no tengan experiencia actoral o que no sean actores recibidos en una escuela formal, o actores que ya tengan oficio. Me

interesa que nadie se prive de hacer teatro y que todo el que quiera actuar cumpla su sueño".

MOLIÈRE Y LA SOCIEDAD

Con respecto al proceso creativo de **Tartufo**, el teatrero confiesa: El **Tartufo** de Molière es una obra que fue escrita en una Francia donde la monarquía estaba tomando mucha preponderancia, asumiendo con fuerza el poder y esto nos sirvió para reflejar a la sociedad catamarqueña. Todo comenzó con un trabajo de mesa. Molière era un gran crítico de la sociedad, de las instituciones vigentes en aquel momento y que tenían mucho poder, como la iglesia y la burguesía. Molière contiene una crítica y prácticamente ridiculiza a una familia. Destaca al señor burgués, a la señora interesada por el capital de este señor. Señala también a una familia integrada por hijos que usufructúan el poder de su padre y se entregan a placeres mundanos. Por supuesto también aparece este personaje, **Tartufo**, que representa a ese sujeto social, a esa masa que viene a poner en duda el poder de esta burguesía. **Tartufo** es un personaje cínico, irónico, que también necesita vivir y utiliza la astucia para insertarse en la sociedad y así sacar provecho de esta familia. Después de analizar la comedia y la ironía que están en el texto lo trasladamos al público catamarqueño. La puesta en escena fue planteada desde el juego. Me acuerdo que, en el primer encuentro que tuve con los intérpretes, hice hincapié en el trabajo del actor. Necesitaba hacer una propuesta que entre por la actuación, por lo lúdico, por la dinámica. **Tartufo** se empezó a montar a través del juego, adaptando el texto y es ahí donde me puse a crear escenas; potenciando algunas situaciones y sacando otras. A través de improvisaciones fuimos llegando al montaje".

-La propuesta de Egocentric Us, plantea un final diferente al de la versión original de la obra. ¿Cómo se llegó a ese desenlace?

-El final fue puesto a consideración del grupo. La decisión era determinar quién ganaba: ¿**Tartufo**, quedándose con la herencia de la familia o la familia, con un **Tartufo** encarcelado? Es así que el grupo, llegó a lo que hoy en día nos llevan nuestros abogados: la mediación. La obra culmina con una mediación entre **Tartufo** y la familia, y todos terminan felices. Así **Tartufo** deja que el público tome su postura y se divierta con la propuesta.

-¿Este final que construyeron, tiene que ver con la realidad social que vivimos actualmente?

-Sí, seguro. La sociedad de hoy, es la que transa, es una sociedad que media entre el bien y el mal. No hay polos sino que se trata de llegar al equilibrio. Al final **Tartufo**, en esta propuesta, dice que el que no tenga pecado que tire la primera piedra, parafraseando la expresión bíblica; y muestra la hipocresía de esta familia. Aquí se muestra que

no todos somos santos, entonces, bueno... mediamos y así se puede hacer la vida más llevadera. En esta sociedad los valores están en crisis y nuestra propuesta muestra a una familia totalmente desvalorizada e inmersa en juegos sexuales. No tienen problemas en dejar de lado sus cuestiones morales para ganar lo material. Para este final, nos ha condicionado la idea de que en esta sociedad, sos por lo que tenés y no por lo que valés. El público entiende aquí que el bien y el mal transan, pactan.

-¿Cuáles son los temas en común que te acercan a Molière?

-El grupo ha decidido capitalizar la temática de la hipocresía social. A través de la comedia, hacemos una crítica social hacia una clase, una crítica hacia los principios, los valores que actualmente tiene una sociedad: lo material está por sobre el amor, la religión, las cuestiones personales. Lo material hoy, tiene muchísima fuerza y la gente trabaja y actúa socialmente para conseguirlo. Esta es una crítica que hacemos a la sociedad catamarqueña, que por ahí no se juega por la justicia social, por ejemplo. No hemos potenciado otro aspecto que destaca Molière y está ligado a la iglesia. La sociedad catamarqueña es muy religiosa, entonces como grupo, no podíamos ir contra un principio social. La valoración que tiene la iglesia católica en nuestra comunidad es muy fuerte. Muchos de los integrantes del grupo tienen una fe, que también es compartida por toda la comunidad. Dosificamos ese tema para que el público no se sienta violentado. Si hemos apuntado a la hipocresía del misticismo de cualquier religión y cómo la sociedad, algunas veces, a través de una máscara, pone a la religión como un escudo social.

-En esta puesta se potencia a un personaje, Damis, que quizás en el texto original asoma muy pequeño

-Me interesó potenciar a Damis, el hijo del señor Orgon. El grupo lo había considerado como un mariquita, un personaje gay. Si este personaje hubiera sido como lo plantea Molière, creo, que se hubiese batido a duelo con **Tartufo**, ante la problemática de la herencia familiar. Molière lo pinta como un personaje bastante flojo y es allí donde dije "¡jino!!", este personaje tiene que ser gay, pensando que en toda familia hay un integrante homosexual. Entonces, no es extraño que él sea el que viene a salvar a la familia. A través de esta comedia y con mucho respeto, lo presentamos como el salvador y el que trae la solución. En esta versión, es el único personaje que se enfrenta a **Tartufo**. ¿Por qué? Es por la personalidad de Damis, él es muy perceptivo y reacciona. **Tartufo**, a lo largo de la obra, pone en su bolsa de la ironía a todos menos a Damis. El hijo de la familia ya tomó una postura ideológica, una postura de vida. Es un personaje hecho y derecho y es quien hace ver al padre, el engaño y los métodos que el señor **Tartufo** utilizó para embaucarlos.

Los Coleman,

una familia que no puede ver su realidad

El espectáculo **La omisión de la familia Coleman**, que dirige Claudio Tolcachir, se ha convertido en una de las experiencias más destacadas de la cartelera teatral alternativa en Buenos Aires. Participó de la Fiesta Nacional del Teatro y recibió las siguientes distinciones: Mejor Espectáculo, Mejor Dramaturgia Original y Mejor Actriz (Miriam Odorico).



Escena de "La familia Coleman"

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

Claudio Tolcachir (30) nació en Almagro y vive y tiene su sala a unas pocas cuadras del barrio en el que nació: Boedo. Precisamente en Boedo al 600, está Timbre 4, su sala (que así se llama porque al llegar hay que tocar el timbre 4, para que posibiliten el ingreso). El teatro está ubicado en un departamento al final de un largo pasillo y en lo que era el living, se montó una grada para el público y el espacio de la representación. En ese lugar, desde hace dos temporadas, Tolcachir y su grupo hacen **La omisión de la familia Coleman**.

QUIÉN ES ESE MUCHACHO

A los ocho o nueve años empecé en el Instituto Vocacional de Arte, más conocido como Labarden. Tolcachir dice que la suya no es una familia de artistas. Solo mi prima Daniela Pal, es actriz. Mi deseo de hacer teatro era inmanejable y seguí los pasos de mi prima. Me metí en la escuela de Alejandro Boero y como cada vez hacía más cursos, ella vio mi interés y me invitó a ser su asistente en varias obras. Luego comencé a dictar clases (desde hace dos años dicta talleres también en su propia sala Timbre 4) y como en Andamio, al finalizar cada curso se hace una muestra, lográs un gran entrenamiento en puesta en escena. Por ejemplo, un año podés hacer Aristófanes, otro Chéjov, Comedia del arte, Naturalismo o ensayar **Chumbale**, de Oscar Viale. Eso hace que aprendas a ayudar a los alumnos que no son actores a que se vean lo mejor posible, que estén bien, a montar en distintos escenarios, a la italiana, circular. Esto me dio un gran training y, lo interesante, fue aprender a ver cómo los textos, naturalmente, iban tomando su propio lugar.

LA SUERTE SE HACE

Como actor -cuenta Claudio Tolcachir- tuve la suerte de ser dirigido por muy buenos directores, además de Alejandra Boero, mi maestra, por Car-

los Gandolfo (**En casa/en Kabul**), que trabajaba a partir de la imaginación interna de los personajes; Roberto Villanueva (**El juego del bebé**), cuyo estilo alejado del psicologismo funcionaba muy bien o Norma Aleandro (**Un vestido para cinco mujeres**) que trabaja desde el personaje. Daniel Veronese (**Un hombre que se ahoga**) fue muy importante. Al hacer su versión de **Las tres hermanas** de Anton Chéjov sentí que había algo en su estilo que se conectaba con una búsqueda que yo venía intentando hacía mucho tiempo. Descubrí una afinidad absoluta, ligada a la búsqueda de la verdad teatral, no referida al actor. A la vez que ponía en duda todos los convencionalismos teatrales.

Con **La omisión de la familia Coleman** ocurrió algo similar. Hicimos que esta casa -refaccionada y convertida en sala teatral- fuera el escenario ideal de una historia. Luego apelamos a la inteligencia del espectador quien se permite creer en lo que hacen los actores.

-¿Cómo fuiste trabajando con los actores esa sensación que recibe el espectador de estar espiando el interior de la casa de una familia típicamente argentina?

-Esa idea apareció en el inicio. Por eso es fundamental que el público se ubique tan cerca de los actores. El sistema de trabajo con ellos tuvo que ver con la relajación y con el no actuar. No llenar espacios con actuación; sino mirar, escuchar, decir, confiar en el texto. Muchos textos surgieron en los ensayos y las improvisaciones con el equipo (Ellen Wolf, Miriam Odorico, Inda Lavalle, Tamara Kiper, Lautaro Perotti, Diego Faturós, Jorge Castaño y Gonzalo Ruiz) y el resultado es muy potente porque cuento con buenos intérpretes que no actúan, se relajan en el estar y el comunicarse en el escenario. El mismo proceso de trabajo lo apliqué cuando hicimos **Jamón del diablo**, que estaba basada en **Trescientos millones** de Roberto Arlt. En ese caso lo que hice fue mostrar la vida real de los personajes, algo que en la pieza de Arlt no aparecía.

-¿Cómo aparecen los Coleman en tu vida de dramaturgo, no encontrabas un texto que te entusiasmara dirigir?

-Tiene que ver con un deseo, siempre me gustó mucho la escritura y tenía ganas de probar ser el autor de una pieza, porque hasta ese momento había puesto en escena obras de otros. Tampoco encontraba ese texto por el que vale la pena hacer el esfuerzo de ponerse en pie y representar. Por suerte tengo un equipo de actores que confiaron en mí cuando los convoqué y les dije: "Tengo una idea, no una obra" y nos pusimos juntos a buscar. Hacía mucho tiempo que imaginaba una familia con un determinado comportamiento, en la que los papeles estuvieran cambiados. O sea, la madre se comporta como una hija, los hijos se hacen cargo de ella y la abuela cumple un poco la función de un semipadre. A la vez la figura del padre aparece repartida entre varios de los elementos que pueblan la casa. Quería mostrar cómo la gravedad de lo que sucede dentro de una familia se puede pasar por alto tanto tiempo, hasta que estalla. Otro de los motivos fue que me atraía que cada actor hiciera un color distinto de personaje a los que ya habían hecho en otras piezas.

-¿Cómo encaraste los ensayos?

-Les conté cómo veía a esa familia. El procedimiento de cada personaje. Cómo pensaba que era la madre, los hijos, la abuela. Improvisamos durante tres meses tratando de no dedicarnos a investigar en un conflicto en particular, ni tampoco en una historia. Buscamos el estar de los personajes en escena, en un lugar de la casa. Para eso usamos los propios ámbitos de mi casa particular. Algunos ensayaban en la cocina, otros en el living. La premisa fue que vieran con quién se relacionaban. Les daba consignas secretas. Algunos sabían algo que los otros no y se enteraban recién cuando se encontraban. Fueron apareciendo formas repetitivas de relacionarse. Con quién se relacionaban mejor o pasaban la mayor parte de su tiempo y con quienes no. Durante ese tiempo de búsqueda no escribí. Fui sumando información. En un determinado momento corté las improvisaciones y comencé a armar la obra. Me llevó un mes



Claudio Tolcachir



y medio escribirla, luego hicimos el montaje. Por suerte es un equipo con el que siento que puedo arriesgarme a investigar. Decirle a un actor: “Tratá de estar en escena, pero no busques un conflicto”, es como hacer que le tiemble el piso. Lo interesante es que eso fue posible.

-¿Podrías montar la obra en otro espacio, o en un escenario que no contara con la arquitectura de este ámbito?

-La estructura de la pieza se sostiene más allá de estas paredes. Se podría representar en un espacio vacío, sólo recortado por luces. En la mitad de la obra el público tiene que imaginar un hospital y puede hacerlo. Lo único que tiene este espacio son las ventanas y las puertas que dan a un pequeño patio y el empapelado. No existe ningún otro elemento especial.

-¿Por qué está ausente la figura del padre y la abuela es la que cumple parte de esa función?

-En esa casa no existe ninguna regla, ningún sentido maternal o paternal de disciplina, que sirva como elemento de contención. La abuela representa algo así como un matriarcado. Es una familia que no puede ver su realidad, si se dieran cuenta de lo que sucede en el funcionamiento de esa casa no podrían seguir adelante. Ninguno de los personajes tiene la capacidad de madurar, porque eso sería poder decirle al otro lo que les pasa. Juegan a una familia que, para ellos, funciona. No conocen otra cosa.

MIRADA GENERACIONAL

-A dos años del estreno de la pieza ¿cuál es tu mirada crítica hacia esa familia que de algún modo representa a la generación de tus padres?

-No puedo ser crítico porque me siento parte de esa familia. Sí puedo decir que en cualquier situación de pareja, entre amigos o en el trabajo, la capacidad que tenemos para dejar pasar las cosas y enredarnos en una continua enfermedad en la que la mayoría de las veces no se habla de lo que nos pasa, es algo que se ve continuamente. Los Coleman son un reflejo de eso porque llevan al extremo las situaciones.

-¿Qué elementos autobiográficos tiene la obra?

-Al escribir no me di cuenta, pero al hacer el montaje aparecieron frases, situaciones, en las que me dije: “Esta escena me parece que la conozco, o sé de dónde salió”. Nunca me hubiera animado a contar la historia de mi familia. Sí siento que la obra es un reflejo del comportamiento general de mis padres, mis abuelos y mis hermanos. Eso es algo que me sucede a mí y al espectador también porque, en mayor o menor medida, descubre que hay elementos que le son reconocibles.

- ¿La omisión de la familia Coleman es una mirada de tu generación hacia un estilo de teatro argentino que

podría relacionarse con el grotesco, o el sainete?

-Cuando la estrenamos la crítica habló de grotesco o de vodevil moderno. Cuando escribo nunca pienso en el estilo. Los estilos nacen de una condición social, de un tipo de lenguaje y de una forma de relacionarse de las personas. El estilo, si tiene que florecer, va a aparecer sin que uno lo busque. Si se hace una obra de teatro del absurdo, o comedia del arte, se van a acentuar esas formas que uno sabe que son así. Pero si dejás que el texto te seduzca, te indique el camino, el estilo aparece solo. Si tuviera que definirla diría que es un sainete, un grotesco no buscado. La forma en que vivimos es bastante grotesca.

-¿Cómo ubicarías a *La omisión...* en relación a tus montajes anteriores?

-Es la obra en la que más me he arriesgado. Nunca me sentí tan expuesto. Tiene mi lenguaje, mi humor, mi forma de contar, la manera en que deseo que se actúe. Siento que tuve la libertad de probar todo sin límites. **Chau, Misterix** fue probar si podía dirigir y actuar al mismo tiempo y tuvo que ver con una etapa de mi formación y cómo veía el teatro en ese momento. **Orfeo y Eurídice** se relacionó con una manera de ver el romanticismo, dirigir a veinticinco actores y explorar el espacio. En **Jamón del diablo** exploré el juego de la improvisación con el público y la música. Me atrae el juego de los contrastes. Me gustan que las obras te lleven hacia el lugar y el lenguaje que deban tener. Siempre trato de escuchar mucho el texto. No busco un sello Tolcachir en lo que hago, me aburriría demasiado.

LIBERTAD Y CONFIANZA

-¿Cuál es la propuesta que les hacés a los alumnos que llegan a tu taller para estudiar actuación?

-La primera palabra tiene que ser “libertad”. Creo mucho en la técnica. Si primero no se logró un desorden y una confianza, la técnica no sirve de mucho. Cuando en una obra ves a un actor que maneja muy bien su técnica, decís “qué buen actor”. En cambio si ves a otro que tiene una libertad creativa y de comunicación enorme con el público, le perdonás sus tensiones. Lo primero es hacer un camino inverso a cómo uno vive. Lo cierto es que nos pasamos dando exámenes diariamente. Decimos lo que el otro quiere escuchar para que nos apruebe y no nos eche. En el teatro tenés que equivocarte porque eso es parte del trabajo. Por eso es necesario crear un espacio de confianza, de libertad y de riesgo. Una vez que se logra que el grupo tenga su imaginación, su libertad y su confianza despiertas, se puede comenzar a trabajar. El manejo de la voz, el cuerpo y el análisis del texto también son importantes. Por eso siempre juego con los extremos: desordenar para volver a ordenar. Siempre me propongo intentar no saber nada, para ver qué puedo aprender.

- En *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*, obra de Albee que estás haciendo en este momento, te dirige Luciano Suardi, que ha sido profesor tuyo siendo vos adolescente y además es compañero de actuación en *Un hombre que se ahoga*. ¿Qué rescatás de esta experiencia?

- Es una de las experiencias más felices que tuve. La obra me gusta desde que era adolescente y soñaba con el papel que hago ahora. Luciano tiene un ojo muy sutil, cuidadoso y positivo. Es un director que todo el tiempo te está modificando y pidiendo cosas, pero lo hace sin torturarte, ni hacerte sentir que falta demasiado para llegar al papel. Suma a lo ya obtenido nuevos logros y eso te otorga un gran marco de confianza. Eso es algo que también hago con mis actores. Es bueno sentir que el director confía en que vas a estar muy bien en tu papel. Luciano además fue profesor mío y es muy lindo esto de cambiar de papeles, que además seamos compañeros de actuación en una pieza. Él me conoce desde que tengo trece años, él sabe lo que puedo hacer y también me va a ayudar a trabajar aquellas cosas que quiere que mejore. Es como trabajar con alguien que va a esperar lo mejor de vos.

-De Edward Albee también habías hecho *El juego del bebé*, en la que durante toda la obra aparecías desnudo. ¿Cuál de las dos obras te produjo mayor riesgo?

-Las dos obras tienen una temática parecida. Hay una pareja grande y una joven, un bebé que no se sabe si existe o no. Pero son distintas. La pareja joven de **¿Quién le teme...?** está bastante destruida por la vida, no tiene la inocencia de la de **El juego del bebé**. Esta última era una pieza compleja, había gente a la que le fascinaba y otra que se enojaba muchísimo porque decía no entender nada. Es cierto que escapaba a los cánones convencionales. No tenía moraleja y eso le dejaba al espectador una sensación de insatisfacción. **¿Quién le teme...?** es más salvaje y más sutil en la forma en que se van deshilvanando los hilos de la trama. Mi personaje es muy complejo, oculta muchas cosas y ellas van apareciendo a lo largo de esa noche de borrachera y después del incentivo de los otros.

-¿Qué viene ahora, después de los logros obtenidos?

-Mi pasión está puesta en hacer **¿Quién le teme a Virginia Wolf?**, quiero vivir y disfrutar de este proceso, de estar arriba de un escenario haciendo ese papel. Obviamente tengo ambiciones, pero es raro, lo esencial para mí es mantener mi libertad de hacer lo que quiero. Poder ayudar a otros, a los que están alrededor mío, a crear, y que ellos me permitan lo mismo. Me gusta dirigir en mi propia casa pero también me gustaría hacerlo en otra sala. Tengo respeto por todo aquel que sabe hacer bien su oficio.

El teatro en la dictadura: a 30 años del golpe militar

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

En el Teatro del Pueblo, pocos días antes de cumplirse tres décadas del golpe militar del 24 de marzo de 1976, se realizó una mesa sobre El teatro argentino durante la dictadura y sobre las proyecciones de la dictadura en la escena y la sociedad de hoy. Con coordinación de Jorge Dubatti, participaron Leonor Manso, Ricardo Bartís y Eduardo Pavlovsky.

JORGE DUBATTI/desde Buenos Aires

Entre 1976 y 1983, la dictadura produjo, en el campo de las artes del espectáculo de la Argentina, una profunda desarticulación respecto de cómo venía funcionando en los sesenta y primera mitad de los setenta. La consecuente reorganización, de rasgos inéditos y dolorosos, estuvo signada inicialmente por la pauperización, la reducción de actividades y el miedo. El campo de las artes perdió densidad y diversidad, pero progresivamente fue generando dinámicas de resistencia y de lucha que le otorgaron una dimensión política nueva, como lo demostró Teatro Abierto en 1981.

La persecución sangrienta del poder *de facto*, desplegada sistemáticamente desde 1976, avanzó sobre los artistas, grupos e instituciones con voluntad de destrucción y aniquilamiento. Cada una de las artes —la música, el teatro, el cine, la danza, la televisión— atravesó fenómenos específicos de acuerdo a sus lenguajes y dinámicas internas y supo dar respuestas singulares. Basta, para observar diferencias, confrontar la investigación **Rock y dictadura**, de Sergio Pujol, con el libro sobre Teatro Abierto de Miguel Angel Giella y los testimonios de exiliados recogidos por Jorge Boccanera en **Tierra que anda. Los escritores en el exilio**. Pero las variables históricas fueron comunes: temor permanente y peligro de muerte, dolor e incertidumbre, censura y autocensura, secuestros, desapariciones, quema de libros, tortura y reducción en campos de concentración, violación absoluta de los derechos humanos, atentados, desmantelamiento de formaciones y grupos, listas negras y listas grises.

La respuesta inmediata de muchos artistas fue el exilio y la diáspora, la clandestinidad y el *insilio* —repliegue silencioso del exiliado en su propia patria—. Los que se quedaron en la Argentina, sabían que sólo podían esperar resistencia y sobrevivencia. El resultado fue un período de depresión y oscuridad, con muchos artistas alejados, dispersos y reinsertos en otros contextos. La dictadura apostó a un mayor protagonismo de la cultura oficial, cuyas manifestaciones expuso como expresión representativa del "Proceso de Reorganización Nacional". Recordemos la enorme visibilidad alcanzada en esos años por el Teatro San Martín y el Teatro Nacional Cervantes. Pero también apareció una contra-cultura alternativa, subterránea, *under*, cuya red alcanzó una articulación más entramada a comienzos de los ochenta. El estallido cultural de los jóvenes en la *primavera democrática* de 1984 heredó, en realidad, el nombre que se le asignaba a la cultura alternativa en los finales de la dictadura y es, en parte, su continuidad.

La resistencia encontró un instrumento eficaz en la metáfora. El contexto de represión de la dictadura reveló la potencia política de la metáfora e instaló un pacto de recepción inédito: el medio estaba informado y sabía que se podía preservar la comunicación directa a través de un lenguaje indirecto. Sugerir adquirió la entidad del decir y el nombrar. En el teatro, connotar se volvió sinónimo de denotar. Este código fue posible gracias al binarismo de las fuerzas en juego: se sabía muy bien quién era el enemigo y de qué no se podía hablar. Con su elocuencia oblicua, la metáfora marcó el pasaje de un teatro político de choque —muy fuerte en los primeros setenta— a un teatro político metafórico, que transformó la desaparición, la ausencia, lo reprimido y lo silenciado en presencias. Esta modalidad de la comunidad artística alcanzó su fulguración más nítida en Teatro Abierto 1981, magnífica señal del poder de reagruparse y de la capacidad de hacerle frente al miedo.

PASADO Y PRESENTE

La marca de la dictadura en el teatro del presente es enorme. El teatro argentino habla fatalmente, lo quiera o no, de la dictadura y sus proyecciones. Por eso es conveniente, para pensar el período 1983 hasta nuestros días, llamarlo "teatro en la postdictadura". El teatro opera hoy —de acuerdo con Hugo Vezzetti y su libro **Pasado y presente** (2002) — como un constructo memorialista de aquellas experiencias históricas. El arte es una de las formas de asunción y construcción de memorias del horror. El *trauma* de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina. El filósofo italiano Giorgio Agamben escribe sobre Primo Levi —escritor víctima de los campos de concentración del nazismo—: "La imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para Primo Levi otra y muy diferente raíz, que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre" (**Lo que queda de Auschwitz**, 2000). Así expresa Levi esa no-interrupción en **Ad ora incerta**: "Es un sueño dentro de otro sueño, diferente en los detalles, único en la substancia. Estoy comiendo con la familia, o con amigos, o en el trabajo, o en una verde campiña. En un ambiente apacible y distendido, alejado en apariencia de la tensión o del dolor; y, sin embargo, siento una angustia sutil y profunda, la sensación definida de una amenaza que se cierne sobre mí. Y de hecho, a medida que se desarrolla el sueño, poco a poco brutalmente, cada



Ricardo Bartís, Leonor Manso, Eduardo Pavlovsky, Jorge Dubatti

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

vez de forma diferente, todo se derrumba y deshace a mi alrededor, el escenario, las paredes, las personas, y la angustia se hace más intensa y más precisa. Todo se ha tornado ahora caos: estoy solo en el centro de una nada gris y turbia, de repente sé qué es lo que esto significa y sé también que lo he sabido siempre: estoy de nuevo en el Lager, y nada era verdad fuera de él. El resto era una breve vacación o engaño de los sentidos, sueño: la familia, la naturaleza en flor, la casa. Ahora este sueño interno, el sueño de paz, ha acabado, y en el sueño exterior, que sigue gélido su curso, oigo resonar una voz, bien conocida; una sola palabra, no imperiosa, más bien breve y sorda. Es la orden del amanecer en Auschwitz, una palabra extranjera, temida y esperada: 'Levantarse', 'Wstawac'. De la misma manera, el horror de la dictadura argentina sigue aconteciendo en el presente. Y el teatro lo sabe.

Por todo esto, en el marco de la XXI Fiesta Nacional del Teatro, se realizó una mesa redonda destinada a pensar el teatro argentino durante la dictadura y las proyecciones de la dictadura en el teatro actual. Participaron Leonor Manso, Ricardo Bartís y Eduardo Pavlovsky, con nuestra coordinación. La sala Teatro Abierto del Teatro del Pueblo se colmó de un público interesado en escuchar las reflexiones de los tres artistas. Reproducimos a continuación una selección de aquellas intervenciones.

“ENTENDÍ LA FUNCIÓN SOCIAL DEL TEATRO”

Dubatti: ¿Qué recuerdan de aquellos años, cómo los recuerdan y qué hechos consideran tal vez los más representativos de su experiencia en la dictadura?

Leonor Manso: Pasan los años, son ya treinta, y para poder pensar cómo estaba en aquellos años, tengo que recordar cómo era antes. Porque la fractura fue tan grande... Siento que en los años 70 había un proyecto latinoamericano en el cual estábamos incluidos. Y aunque no tuviéramos una actitud partidista, uno sentía que todo era posible. Sentíamos que todo lo podíamos cambiar. Que la fuerza la teníamos nosotros: todos los hacedores, la gente, los jóvenes especialmente. Entonces yo era joven. Eso daba una energía muy vital, muy hermosa. Había además una actitud de mucha investigación, lo cual nos llevó a errores terribles, pero también a hallazgos muy buenos. Pienso en la incorporación del psicoanálisis, en la liberación del cuerpo, de la voz y de la ideas. El golpe militar se venía preparando con la Triple A, con muertes y amenazas que crearon el clima necesario para justificar la dictadura. Cuando vino el golpe..., fue un golpe. Recuerdo

que estábamos haciendo un programa en televisión, **La batalla de los ángeles**, libro de Juan Carlos Gené, con Pepe Soriano, Oscar Martínez, María Rosa Gallo y un elenco increíble. Ese día ya no nos dejaron entrar al canal. Recuerdo que vivía cerca del canal, fuimos todos a mi casa. La sensación fue de incertidumbre, de no entender. Aunque entendíamos algunas cosas. Recuerden que en esa época mucha gente estaba contenta con que se produjera el golpe porque era tanto el caos que existía... Faltaban seis meses para las elecciones presidenciales. Mucha gente se quejaba de que si ponían bombas, de que si los guerrilleros hacían esto o lo otro, etc. Fue una gran contradicción. Cambió todo de un día para el otro. Al principio tratábamos de reunirnos. Pero no encontrábamos lo que teníamos hacía una semana atrás. Era una situación tan nueva y tan desconcertante, que por lo menos nos juntábamos. Después llegó un momento en que ya ni nos juntábamos, estábamos totalmente atomizados. Eso tiene que ver con el miedo: de lo que nos fuimos enterando, de lo que pasaba, de las desapariciones... Hasta que, en mi caso, aparece primero un proyecto sobre **Lisístrata** de Aristófanes, en el momento del conflicto con Chile, en 1980. Y ahí empecé a respirar. No teníamos productor, nos encontrábamos a las doce de la noche y ensayábamos hasta las cuatro, cinco de la mañana, y al otro día teníamos que trabajar. Pero sentía que me aparecía de nuevo la energía. Un canal de expresión. Quiero decir que los momentos más felices de mi vida siempre tuvieron que ver con eso: **Lisístrata**, el primer año de Teatro Abierto, que fue una sorpresa tan grande... Teatro Abierto no lo hicimos nosotros, lo hizo la gente. Fuimos los primeros en sorprendernos cuando vimos la cantidad de gente que apareció ese día y sin publicidad. Fue uno de mis momentos más felices en aquellos años terribles.

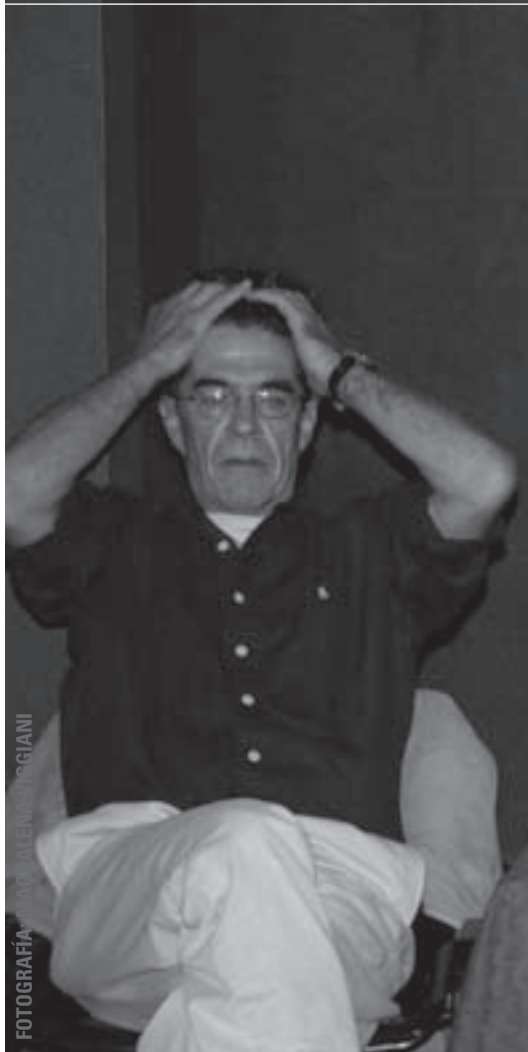
Dubatti: A aquella versión de **Lisístrata** hoy los historiadores la reconocen como un pre-Teatro Abierto. **Patricio Esteve lo afirma en un estudio publicado en los Estados Unidos.**

Leonor Manso: Fue así. A mí me citó el general Llamas. Fui a la Asociación Argentina de Actores, ¡urgente!, y me acompañó, por Actores, Mario Lavardén. Cruzamos esa Plaza de Mayo, increíble, y me encuentro [en la Casa Rosada] con un militar de mangas cortas. A Mario no lo dejaron entrar. En ese momento estaba Videla. Me preguntan cómo estaba, si estaba bien, si estaba contenta con lo que hacía. Y justo en el diario, que tenía sobre el escritorio, decía que lo habían nombrado Premio Nobel a Adolfo Pérez Esquivel. “Me hubiera gustado invitarla a tomar el té —me dijo—. Pero

“Teatro Abierto no lo hicimos nosotros, lo hizo la gente. Fuimos los primeros en sorprendernos cuando vimos la cantidad de gente que apareció ese día y sin publicidad”

(Leonor Manso)

Ricardo Bartís



tengo cosas que hacer". No entendía nada. Me preguntó por **Lisístrata**, y después nos enteramos que mientras ensayábamos la obra, teníamos policías de civil que vigilaban los Teatros de San Telmo. Nos enteramos por [Juan Manuel] Tenuta, que tenía una casa de comidas donde iban los parapoliciales. Todo estaba atravesado por esto. Cuando me fui, [Llamas] me dio un beso. Le pregunté: "¿Pero usted qué quería? ¿Me llamó para esto?". Me respondió: "Leonor, no hay que ser tan mal pensada. Cualquier cosa que necesite, llámeme". Nunca entendí por qué. El teatro estaba atravesado por todas estas cosas: gente que espiaba, situaciones tenebrosas, miedo. Pero hacer **Lisístrata** significó volver a respirar, porque estaba en resonancia con lo que nos pasaba. Era una voz chiquita y sencilla, pero que me hacía muy feliz. Después, Teatro Abierto. Fue lo mismo. Justo me tocó el primer día. Eran tres obras cortas, de media hora cada una. Y estaba el teatro lleno, el Picadero, hasta que lo quemaron. Apenas una semana. Llegué a hacer una sola función y luego lo quemaron. Entonces entendí la función social del teatro. Los autores usaban mucho la metáfora, no era tan directo, pero todos, nosotros y el público, sabíamos de qué hablábamos. Era una explosión, una necesidad de compartir esto, porque nos sentíamos muy aislados. Se hacía a las seis de la tarde. El domingo terminó la primera semana, y a eso de la una de la madrugada llama Alberto Segado y dice: "Se está quemando el Picadero, vengan". Y efectivamente, lo habían quemado. Estábamos en el bar La Academia y era una situación increíble. Si uno hiciese esto en el teatro, le dirían que está sobreactuando, pero eran todos tipos con pilotos, el cuello levantado, anteojos y un diario. Era terrible. Y estábamos ahí unos pocos, con una tristeza inmensa. Pensábamos: "¿Y quién nos va a dar a nosotros otro teatro?". Pero por esas cosas maravillosas,

Leonor Manso



aparecieron muchísimos teatros, ofrecieron desde Romay hasta los más impensables. Creo que porque fue un éxito de público en esa semana, y porque se palpó que Teatro Abierto marcaba el límite de algo. Lo seguimos haciendo. Fue una de las cosas más hermosas, por la resonancia y la sintonía con la gente en el aquí y el ahora de aquellos años.

"HACER TEATRO ERA POLÍTICO"

Dubatti: En tu caso, Tato Pavlovsky, también hay un antes y después de la dictadura. Recuerdo *El señor Galíndez en el 73, la bomba en el 74 que vuela la puerta del Payró, en el 77 la prohibición de Telarañas, en el 78 el intento de secuestro; luego el exilio, el regreso en 1980, Cámara lenta y la participación en Teatro Abierto en el '81 con Tercero incluido, y en el cierre de la dictadura El señor Laforgue, en el 83.*

Eduardo Pavlovsky: En 1977, cuando hicimos **Telarañas** con Alberto Ure, el comisionado de la Municipalidad nos llamó a Ure y a mí, y nos dijo que nos felicitaba porque la obra era extraordinaria. Primero nos aclaró: "Entre nosotros, muchachos, vos Pavlovsky, vos Ure y yo Freixá, somos gente bien. De Cuba, del Club Universitario". Como para empezar a conversar... "Pero creo que acá **Telarañas** no va, hay que sacarla ya. Si yo la viera en Roma, diría: qué buena obra que vi en Italia, qué puesta valiente, pero ¡acá sacala mañana!". Y cometí un error político, típico en mí, por apresuramiento, y le dije: "No, no la puedo levantar porque tengo hijos, y tengo vergüenza de que un hijo mío se entere de que retiré una obra mía porque alguien me dijo que había que sacarla". Fue un error, porque si querés hacer política no te metés con la familia... "Te voy a hacer un decreto", me dijo. "Bueno, hacelo", le contesté. "Bueno, hacé una función más, que no te va a pasar nada", dijo. Y le creí. Fui al Payró y estaba cerrado con cadenas. No iba a entrar ni por putas. Porque Jaime Kogan -para el que sólo tengo agradecimientos- lo había cerrado. Entendí por qué cerraba el teatro, yo complicaba el teatro si hacía la

Eduardo Pavlovsky



obra. Poco después sale el decreto, y Ricardo Bartís puede estrenarla en 1985, después de que el secretario de Cultura O'Donnell, en democracia, levanta el decreto.

Dubatti: El decreto decía que la obra atacaba la institución familiar en sus valores nacionales y religiosos.

Eduardo Pavlovsky: Y el decreto tenía razón (risas). La puesta de Ure era de una ferocidad incalculable, con Tina Serrano, Arturo Maly, Juan Nasso, Héctor Calori. Para mí fue una gran alegría ver la versión de Bartís ya en democracia, en 1985. Retomo algo que dijo Leonor: no sólo hay que recordar la experiencia de los que nos fuimos, porque nos vinieron a buscar, o la memoria de los que mataron, sino el valor de los que se quedaron y pudieron, en el espacio con que contaban, afirmarse sin renunciar a su ideología, al basamento del teatro que es la ideología cultural. Quedarse acá era tan importante como irse, porque quedarse era arriesgar el cuerpo, y eso me parece un mérito muy grande del teatro argentino que se quedó y que hizo esa experiencia excepcional, mágica, ese acontecimiento que fue Teatro Abierto. En la época de la dictadura hacer teatro era político. Si ustedes iban a ver las obras de Teatro Abierto no veían teatro político de mensaje, lo político estaba en el hecho de hacer teatro. Como en otro nivel hoy hacer teatro, en las condiciones económicas actuales de la Argentina, es hacer teatro político. Cuando uno hace teatro tiene la impresión de estar militando espiritualmente, uno se expresa, recupera la identidad cultural, recupera una identidad fragmentada.

"EL TEATRO ME SALVÓ"

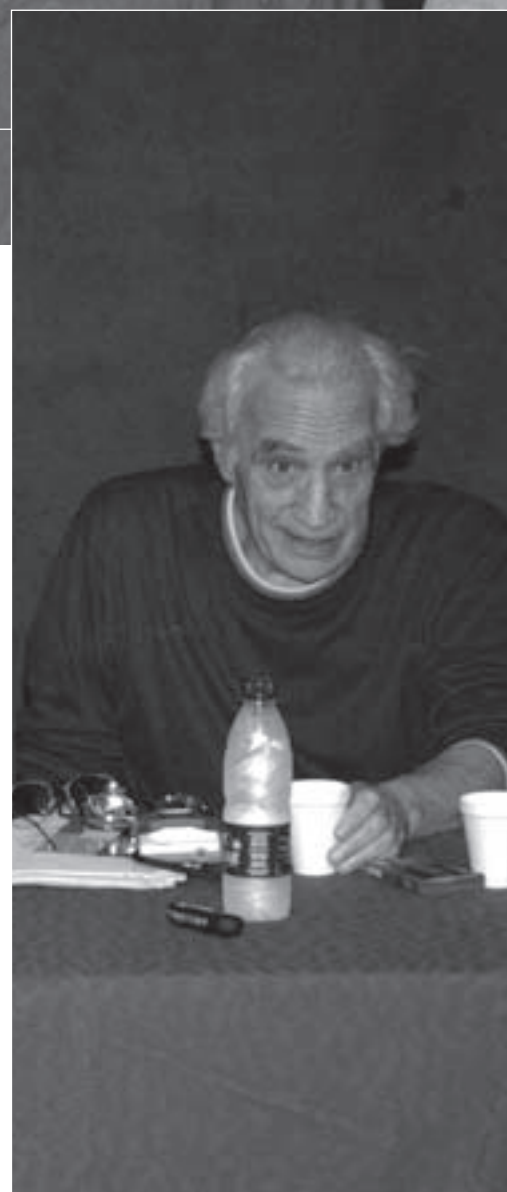
Dubatti: Ricardo Bartís, en tu caso tenías 24 años cuando fue el golpe. En los setenta trabajaste como actor en *Alicia en el país de las maravillas* (1978), *El noticiero* (1978), en *El desalojo* (1979). En la década del ochenta te dirigieron David Amitín, en *Fando y Lis* (1980) y en *Leonce y Lena* (1981), y en 1983 Juan



Cosín en *Real envío*.

Ricardo Bartís: Hay algo innombrable, innominado en esa degeneración de clase, en esa producción de la burguesía que habitualmente se llama "la dictadura". Es la propuesta de una clase social, en un recorte histórico, ante una necesidad del desarrollo de procesos sociales. La reacción frente a una CGT que hablaba de reforma agraria, nuevas condiciones laborales, nacionalización de la banca... La dictadura fue la reacción de una clase social ante el avance de un campo que proponía un proyecto de país distinto. No solamente de las organizaciones armadas revolucionarias, sino también del campo sindical. La confrontación de dos modelos de país. Es muy bueno lo que dijo Leonor: el golpe fue acompañado por un sector de la población. El Estado comienza a dar una respuesta siniestra a través de la Triple A: matanza de sindicalistas, diputados, militantes. La maquinaria de masacre se haría después sistemática por parte del Estado. Digo esto porque a veces parece que la dictadura se transforma en una entelequia, en algo indefinible, y hay que entenderla como el procedimiento bélico de una clase social cuando se ve en peligro. Procedimiento funcional con el mantenimiento estupidizado y elemental de un sistema de acumulación, de traslado a lo público de los negocios privados. Algo que tampoco es nuevo en la Argentina, y se repite cíclicamente con matanzas de indios, de anarquistas, de obreros, de estudiantes, de lo que fuera. Siempre hay algún otro a masacrar por parte de este proyecto. La derrota no fue solamente acá, fue en el mundo, pero en el mundo había un pensamiento alternativo, liberador de los cánones y de las convenciones: el hippismo, el rock. La dictadura se llamó a sí misma "Proceso de Reorganización Nacional", y es espeluznante ver cómo la derecha utiliza el lenguaje a niveles siniestros, la derecha es mucho más que [Samuel] Beckett, tiene una sabiduría ontológica para generar confusión aun en la utilización del lenguaje. Vivir en la dictadura fue tristeza y desolación, dolor, gran dolor, gran desesperación, por la información permanente de los muertos, de los secuestros, de la masacre, de la derrota permanente, del silencio, de no poder reconocer y tratar de negar la situación de ser un traidor por sobrevivir. Porque era una época de desolación, donde resultaba muy difícil hablar. Ahí me salva el teatro. Yo con el teatro no tenía nada que ver, me parecían unos *pichi*. Los veía como nada. La situación del golpe me hace sentir la necesidad de conectarme con eso. Un gran amigo, que estudiaba con Beatriz Matar, me ve hacer unos juegos en Valeria del Mar

y me dice que tengo que estudiar teatro. Yo no, no, eso es una boludez. Y así fue. El teatro fue un territorio casi sustitutivo de esa otra actividad que había quedado nítidamente obturada. Me relacioné con el teatro a través de códigos de la militancia: la sensación de poder volcar en el grupo, en la expresión, en el campo asociativo, no exactamente ideas sino algo de los procedimientos más primarios: la desolación, la confusión, el dolor... y la bronca, el odio. Dolorosamente, sin orgullo, un odio innombrable. Algo muy liberador, que en principio coloca el Estado como enemigo, definitivo y para siempre. No hay grandes expectativas de vincularse con el Estado sino para sablearlo, para atacarlo, más que para recostarse en él. Cierta sensación de poder volcar, en el territorio nuevo del teatro, algo de esas sensaciones... En momentos de tanta negatividad, las expresiones de afirmación de la cultura, o afectaciones de índole vibrante, como ver algunos espectáculos, me permitió comprender de a poco que uno podía tener un gran compromiso ideológico y político con el campo de la producción estética. Que no tiene que ver con lo político tradicional, sino el compromiso de producir un arte revolucionario, poético. Fui a ver **Telarañas** porque Beatriz Matar daba clases en el Payró y nos dijo que había que ir. Yo no tenía relación con el teatro, sino con la literatura. La gente de teatro me parecía medio boluda (risas), y reconozco que sigo pensando lo mismo (risas), lo reconozco sintiéndome parte de ese territorio medio sonso. Veía actuar a Pavlovsky, veía a Tina Serrano, hablaba con Ure, y me decía "qué raro es este mundo...". Qué raro en relación a otro tipo de teatro en el que descubría contradicciones ideológicas profundas, universos donde la actuación lograba campos de perforación y generación de discursos que tenían que ver con sus propias potencias, sus ritmos, sus velocidades, intensidades sumatorias de signos, que entraban en colisión con las estructuras del texto, la narración, la repetición mamotrética, en estado cataléptico, moribundo. Las potencias de actuación que veía me parecían superadoras de los discursos y el teatro político era un acontecimiento político. El teatro se me apareció como un canal afirmativo, libertario de actos de pasión y creencias en el hombre. La vi actuar a Ina Ledesma y advertí que ella hacía una cosa totalmente distinta de la obra en la que estaba. Lo mismo me pasó con Tato... Vi que hacían una incorporación de la naturaleza del personaje a ritmos propios, y esa observación que me fue muy alimentadora. En dos planos. Por un lado, en



"En la época de la dictadura hacer teatro era político. Si ustedes iban a ver las obras de Teatro Abierto no veían teatro político de mensaje, lo político estaba en el hecho de hacer teatro".

(Eduardo Pavlovsky)



el plano afirmativo de las posibilidades de creer en otra cosa, en una época donde por afuera de las Madres de Plaza de Mayo y de algunos signos de los organismos de Derechos Humanos o de algunas personalidades, era difícil creer. El teatro me dio signos muy vitales de creencia, una gran cantidad de gente estuvo firme en sus convicciones; pudiendo haber pasado con armas y bagajes al campo enemigo y hacer tonterías, se mantuvieron absolutamente ajenos a todo eso. Gente como Alfredo Alcón, que ha sido de una dignidad y de una confirmación en su trabajo, en el orgullo del trabajo. Por otro lado, me parece que la dictadura favoreció —y lo digo horrorosamente—, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional —lo digo con todo respeto— como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte. Paradojalmente... En la dictadura viví la relación con el teatro como una situación protectora. Sentía que aunque no habláramos directamente de política, nuestra forma de agruparnos y producir nos convertía en algo contenedor y distante del mundo de lo real político. Me fue muy importante observar alternativas superadoras del teatro político, en la dictadura aprendí mucho del teatro y lo confirmé después con **Potestad**, aprendí de lo que cuenta Tato sobre cómo la escribió a partir de improvisaciones, de la simpatía del personaje y el horror de quién es. Comprendí que sólo algunas ideas pueden venir de la actuación, ni de la dirección ni del texto, no pueden venir sino del cuerpo deseante de producir sostén. Esa situación es revolucionaria en el teatro y lo resignifica en el mundo. Define y divide el teatro en el mundo, revolucionariamente. Hay un teatro representativo y hay un teatro de otro orden, dotado de autonomía, de immanencia, que se sostiene en una actuación que intenta fracturar la realidad, quebrarla, ni confirmar lugares ni conquistas profesionales, ni amor al público; se trata de una decisión de la actuación de fundar poéticamente otro campo de realidad, que entra en conflicto con el poder y con el Estado. Esto lo aprendí en la dictadura. Se trata de asumir, lo entienda o no, lo pueda conceptualizar o no, una potencia revolucionaria para estar en escena, no sostenida ni por el autor, ni por

el director, ni por la puesta en escena, sino por la potencia poética de la actuación. Algo de esa situación creo haber aprendido entre la mezcla de la necesidad de tratar de darle cuerpo a esas formas inasibles de traducción del horror de la realidad: el dolor, la muerte, el silencio, el terror, el miedo, el no poder hablar... No se podía hablar mucho, pasaba mucho tiempo hasta que vos te animabas a hablar con alguien. Y todo lo que vi en teatro marcó una época de mi formación. Mi interés por esa intensidad está ligada a esa época. Algo imposible de traducir. Pasarán generaciones en la Argentina para metabolizar semejante máquina de horror, semejante dolor en el cuerpo social, semejante confusión respecto de quién se es, porque la dictadura no son sólo los dictadores sino gran parte de la dirigencia económica, política, eclesiástica y social de este país. Incluso uno podría hablar de cierta ingenuidad: yo nunca —aún militando en organizaciones de base— comprendí la potencia de la maquinaria del Estado, nunca, nunca se supuso que iba a ser esa la respuesta y la masacre. Aún en los meses posteriores, con sinceridad, a mí me costaba con algunos compañeros, creerlo. Cuando me decían que en la ciudad había diecisiete campos de concentración, donde se torturaba y se mantenía durante meses a detenidos, me costaba representarlo. Y cuesta metabolizar esa información. Hay una dimensión inasible de ese horror, y lo único que uno puede hacer es llorar. Y afirmar, como decía Tato, algunos de los valores esenciales de lo humano. Y como uno *pertenece* a eso, es también difícil liberarse del sentimiento de culpa de pertenecer a un país que ha generado semejante cosa. Por supuesto que no creo en la teoría de los dos demonios, pero pertenezco a este país, a esta cultura, soy parte de su historia. Y pienso que aquel proyecto alternativo fue derrotado, no sólo militarmente, y que estos son tiempos de derrota. De tristeza y dolor. Eso no significa dejar de producir, pero no tengo para nada una visión setentista del presente.

CONSECUENCIAS DE LA DICTADURA

Dubatti: ¿Cómo piensan que la dictadura está presente en el teatro que hacen hoy, y hasta qué punto el teatro que hacen hoy sirve para tratar de entender lo que pasó y sigue pasando?

Leonor Manso: Para mí la dictadura está porque la gente no viene al teatro. Nos consolamos diciendo que hay muchos teatros, que va la gente, pero no va la can-

tidad de gente que iba al teatro antes del golpe militar. Y somos unos cuantos más. Esta es también una consecuencia del golpe: el empobrecimiento, la preocupación de la gente por cosas inmediatas, trabajos de doce horas, catorce, dieciséis... ¿Cómo hacemos nosotros para llegar a la gente? El teatro tiene su tiempo aquí y ahora. Si no llegamos a la gente en este momento, no cumplimos nuestra función. Si nos conformamos... Mi preocupación es esa: ¿cómo llego a la gente? A la gente que está mal, porque estamos mal, es mentira que estamos bien... ¿Qué teatro, si la gente está trabajando, el que tiene la suerte de trabajar? Eso te lo dice la gente en la calle: "Ah, sí, yo la vi hacer tal obra, ahora hace tantos años que no voy al teatro...". Esto es la dictadura. La dictadura fue justamente para eso, para tener este sistema económico, que nos quieren decir que es maravilloso... ¿Cómo llegar a la gente? ¡Si no llego, no sirve para una mierda lo que hago! Esa es la dictadura. Quiero agregar que pienso que el teatro profesional es fundamental, en el sentido original de la palabra: profesar una vocación. Cuando uno profesa una vocación, siente un compromiso que va mucho más allá de la función que cumple en el escenario. A mí me aterra que nosotros hagamos tan pocas funciones, y no por un tema empresarial, sino porque el teatro, y todos lo sabemos, uno lo aprende cuando lo hace todos los días. Cada función es de un aprendizaje enorme. ¡Estamos haciendo funciones dos, tres veces por semana! Esto nos está hablando de la falta de público, de la dictadura. Y nos está hablando de nuestro empobrecimiento en el teatro. Tengo esta visión, a lo mejor es desde mi pálida, pero no crecemos de esta manera. Creo en el teatro profesional, el que se profesa todos los días, no tiene otro rebusque, nada, con todo lo que eso significa. Nada más. Esa es la dictadura. (Aplausos).

Ricardo Bartís: Claro, hay un deterioro extraordinario. Significa un golpe enorme para el cuerpo social, y tras ese horror viene la entrega, la traición del gobierno de Alfonsín, la entrega sistemática de nuestros elementos primarios... Quiero decir: la Argentina no existe más desde hace tiempo. No tiene ninguna hipótesis de proyecto como nación. (...) Hemos quedado sin ningún tipo de mitologización, y estamos de manera objetiva infinitamente peor. El Estado está peor. Por eso ahora es revolucionario lograr que algunas cosas del Estado funcionen. El teatro, a mi entender, ha crecido, bajo la experiencia de crear alternativas de

lenguaje y de agruparse y de producir de manera sistémica algo superador de lo que fueron las experiencias *under*. Ha crecido muchísimo, ha afirmado lenguajes y ha producido un nivel de pensamiento absolutamente revolucionario en relación a los procedimientos y a la creación de esos lenguajes. Es real lo que dice Leonor: vivimos una situación de atomización, que puede ser un peligro en el sentido del fortalecimiento de los proyectos individuales en detrimento de los agrupamientos. No hay proposiciones del Estado a los estamentos profesionales de la actuación en el cine, la televisión y los teatros oficiales. La actuación ha perdido su valor de estamento, como ha perdido todo el Estado. No hay un proyecto oficial en relación al sector. Todos los teatros del sector alternativo podrían ser cerrados, nuestras salas están en un estado de semiclandestinidad. La situación es difícil, vivimos un momento de retroceso, porque además pasó el menemismo. Después de todo vino el riojano con el poncho... y nos liquidó. La "puesta en escena Menem", la "puesta en escena Ferrari", donde Yuyito González podía ser ministro de Educación, o el Soldado Chamamé, canciller de la República Argentina... La sensación de *la runfla*, de la caída, de lo que el teatro nunca podría lograr como grotesco... No podía ser como proyecto serio... La Argentina provoca un campo imaginario en sus gramáticas sociales, una dimensión de teatralidad, que el teatro boquea ante semejante cosa. No solamente en la política. Monzón tirando a Alicia Muñoz por el balcón, las manos de Perón cercenadas y todavía no encontradas... Un campo de resonancia enorme, de desazón y de derrota. La única manera era afirmarse entre pares y estar en contra. Contra todos esos, contra todo eso. Hay algo de debilidad, por el deterioro, pero también hay un campo de resistencia. Es en esa tensión en la que estamos. El peligro es idealizar el sector...

Leonor Manso: Idealizando, tapamos.

Eduardo Pavlovsky: Uno no escribe lo que quiere, sino lo que puede. Hubo un momento en que me sentí poseído por la necesidad de descubrir la lógica del represor. Para poder hacer en el teatro a un torturador, hay que comprender la lógica del torturador, no hay que criticarlo, porque no podés criticar al tipo que estás haciendo. Tenés que encontrarle su lógica. Hice varias obras que intentaban eso. Me costó muchas críticas de la izquierda. Estéticamente hay que pensarlo como una gran complejidad. Así lo dicen Danile Johan Goldhagen, Bruno Bettelheim, Tzvetan

Todorov, Primo Levi, el uruguayo Mauricio Rosencof. Les llama la atención que los torturadores más brutales son seres normales en la vida. No había patologías, sino una subjetividad social proveniente de las Fuerzas Armadas, donde la tortura y el asesinato son normales. Quiero tocar otro tema: la estética que logró Bartís en el teatro es realmente revolucionaria. Pero soy muy pesimista, porque para comprender la dictadura no alcanza con pensar en un proyecto económico, sino que hace falta considerar que, para que funcionara la dictadura, debieron existir 25 ó 26 millones de personas a las que les importaran un carajo los muertos. Hoy, con mi mujer, hablábamos con la chica que trabaja en casa. Le preguntaba a ella, que es la gente común, no a la Juventud Peronista, cómo vivió en Salta en los setenta, y me dijo: "Teníamos mucho miedo de que los guerrilleros nos raptaran a los chicos". Es decir: nosotros no comprendemos bien lo que es la subjetividad del pueblo argentino. Nosotros comprendemos entre nosotros lo que yo estoy hablando, sabemos a qué nos referimos. Fui a la tribuna de Independiente y de Ferro en 1976 y 1977, íbamos con mi hijo alternativamente. ¡Nunca oí hablar de la dictadura! Ninguno dijo nunca nada, y son muchas horas de 1976 y 1977. Y sí me hablaron del *terrorista* Jaroslavsky, ¡César Jaroslavsky!, y que había que matar a todos los judíos. No podemos hacer un diagnóstico sin saber que hay una tremenda complicidad civil, pero no porque la gente sea mala, es un problema de subjetividad. No hay ningún terrorismo de Estado sin complicidad civil. Tenemos que tener en cuenta que hay mucha gente que piensa así.

"La dictadura fue la reacción de una clase que proponía un proyecto de país distinto. No solamente de las organizaciones armadas revolucionarias sino también del campo sindical".

(Ricardo Bartís)

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Nueva edición del **Diccionario** *de Autores Argentinos* 1950-2000



Perla Zayas de Lima

Decir la palabra "diccionario" es cargar con una cantidad de resonancias culturales respecto de un deber ser de los libros de referencia. Proponerse escribir uno, sin atenerse a los modelos preexistentes, puede llegar a ser una tarea cicolópea. La Dra. Perla Zayas de Lima, a través de la editorial Inteatro, acaba de publicar el tercero de una serie de diccionarios de autores argentinos en los que comenzó a trabajar en los 70, los cuales a esta altura abarcan un corpus muy vasto, que va desde 1950 hasta 2000. Este trabajo, asegura Zayas de Lima, lejos de erigirse en un paradigma de objetividad, constituye un encuentro de subjetividades. En esta entrevista, la investigadora da cuenta de las vicisitudes de esta construcción, así como también del carácter inevitablemente parcial del resultado. Esta característica puede pensarse como un punto de partida para futuras investigaciones, del mismo modo que la heterogeneidad de autores que aglutina, puede leerse como una pregunta sobre el valor del canon. Porque, ¿quiénes son los autores que merecen estar en un diccionario?

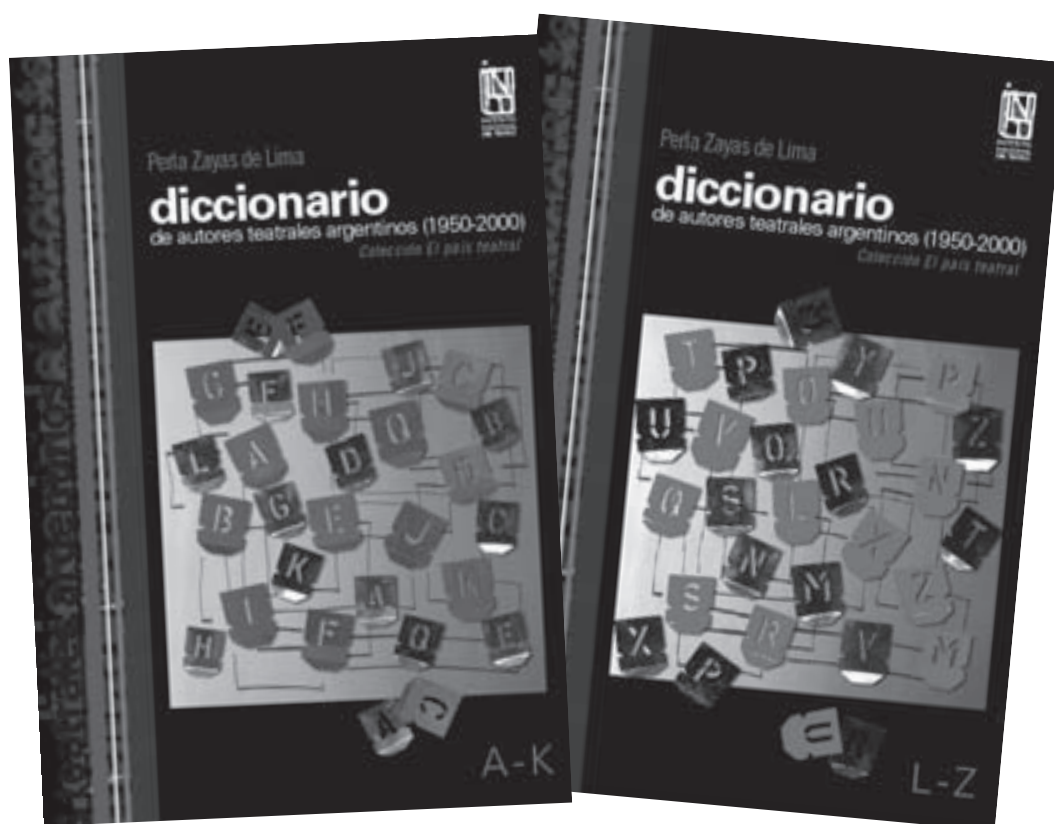
EDITH SCHER / desde Buenos Aires

- ¿Cómo surgió la idea de hacer un diccionario de autores, el primero y luego los siguientes tomos?

- Cada uno nació por motivos diferentes. El primero surgió por un pedido de unos norteamericanos que vinieron en los 70, que buscaban en Argentina datos sobre los dramaturgos argentinos. Había bibliografía, pero esta acababa en los sesenta. En ese tiempo yo estaba haciendo una investigación para el Conicet y los bibliotecarios les recomendaban a estos investigadores consultarme sobre los autores nuevos, aquellos que surgían en ese momento, como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Roberto Cossa. Poco después de comenzar a contestarles y a mandarles cartas, un bibliotecario me sugirió hacer un diccionario, en lugar de informarle a cada uno. Lo propuse en el Conicet como tema para ese período. Así surgió el primer diccionario, cuyo punto de partida es 1950, no porque en ese momento surgiera ningún autor en especial, sino porque me parecía que no tenía sentido reescribir el diccionario de Foppa* que, al margen de tener o no errores como cualquier diccionario, cubría la información.

- ¿Qué diferencia hay entre aquel primer diccionario y los siguientes, además de los diferentes períodos que abarcan?

- El segundo surgió por pedido de Galerna. Le había pedido a esa editorial la publicación de un diccionario de directores y escenógrafos, porque me parecía que era un libro más urgente que el de autores. Sentía que todo ese trabajo se perdía, que era una labor mucho más intangible de la que no quedaban datos. Siempre me desesperé pensar que el material se perdiera, que desapareciera. Le presenté esa propuesta al editor, que dio su consentimiento, pero que también quiso el de autores. Por ese motivo hice el segundo. En cuanto a este último, el Instituto Nacional del Teatro



estaba interesado en que se incluyera en mayor número a los autores del interior, cosa que ya había hecho, pero de una manera menos sistemática, porque nunca tuve demasiado acceso a ellos. En el primer diccionario me topé con el problema de que, al trabajar para un ente oficial como el Conicet, durante la época del Proceso, la gente no me contestaba, ya que no me conocía y yo le pedía datos. En ese momento no me percaté de que esa era la causa. Solo algunos me mandaron información. En el segundo tampoco tuve mucho éxito, aunque envié cartas a las casas de las provincias y a delegados culturales. De todos modos, hubo una presencia más fuerte de autores del interior que en el primero. En este último, por medio de la gestión del INT, fue más fácil recibir esa información, que de todas maneras, llegó en forma desigual. Hay lugares que directamente no respondieron, por ende, si los libretos de los dramaturgos de esas zonas no estaban en Argentores, resultaba imposible acceder a ellos. Creo que los tres diccionarios tienen en común el hecho de ser grandes borradores, sobre los cuales otros investigadores tendrán material para reescribir y completar.

- ¿Con qué concepto de autor trabaja? ¿Entran las creaciones colectivas, por ejemplo, o la dramaturgia de actor?

- El criterio de autoría que manejo se refiere a obra estrenada y/o publicada entre 1950 y 2000, es decir, abarca todos los autores que tengan una trayectoria antes de este año. No es un problema de valoración, sino de recorte. Necesito una perspectiva y un límite para investigar. Si no hay autor, si es una creación colectiva, no la incluyo, porque se trata de un diccionario de autores. Ahora bien, cuando el director asume la autoría y así figura en Argentores, entonces sí aparece. No entraron coreógrafos o creadores de teatro-danza, porque eso hubiera implicado un cruce interdisciplinario, y yo trabajo sola. Para encarar este proyecto tuve que medir lo que podía hacer en un tiempo prudencial.

- No hay un solo criterio para investigar. ¿Qué privilegia en su búsqueda de datos para armar un diccionario y específicamente en este último tramo que llega hasta 2000?

- El primer objetivo de un diccionario cualquiera es que haya un registro de quiénes son las autores, cuáles fueron sus principales obras, cuáles de estas se publicaron, cuáles se estrenaron. En este caso la idea era lograr precisión, porque se supone que un diccionario es un paradigma de objetividad de información. Sin embargo, este trabajo es, en realidad, un encuentro de subjetividades y está lleno de imprecisiones. Diría que lo que privilegié fue la opinión de los autores, lo cual ha restado el carácter más homogéneo que tenían los otros diccionarios. Por ejemplo, hay algunos dramaturgos que no quisieron que figurara su fecha de nacimiento, otros me pidieron que si había un problema de espacio preferían que aparecieran los premios que habían recibido y la asistencia a festivales, lo cual me llamó bastante la atención, porque noté que estaban más interesados en el proceso de legitimación que en el comentario de las obras. Respeté esos pedidos. Por lo tanto, el diccionario es heterogéneo en este sentido. Traté de aclarar en el prólogo esos desniveles. Tal vez mi subjetividad esté en el motivo por el cual seleccioné tal obra y no otra, en que en algunos casos di prioridad a la opinión personal y en otros a la de un crítico, simplemente porque me parecía que este había

leído de manera más precisa y expresado mucho mejor que yo una opinión sobre determinado autor, o en que otras veces apareció el comentario de una investigadora, porque yo sabía que ella se había dedicado a estudiar ese dramaturgo.

La subjetividad también está en la elección de los autores, en el desconocimiento que tengo acerca de algunos, ya sea porque no me contestaron o porque no tuve acceso a sus obras y, también, en la extensión de cada caso, que es variable. Lo que traté de incluir sistemáticamente es la opinión de ellos sobre el teatro o sobre sus propias obras. Y si bien les pedí diez líneas, algunos escribieron más y yo lo respeté. Me parece que si los autores están vivos, es importante dejar lo que ellos quieren que se diga, ya que esto puede ser una vía de acceso para otros investigadores, para generar futuras hipótesis de trabajo.

- ¿En qué sentido habla de imprecisiones en el diccionario?

- La imprecisión mayor tiene que ver con las fechas. En lo que se refiere a los nacimientos, hay algunas negadas, otras mentidas (hombres que se quitan años, por ejemplo), lo cual hace que no coincidan los datos. En cuanto a las fechas de estreno, me pregunto: ¿cuáles son?, ¿las que están en los programas?, ¿las que aparecen en Argentores? Cuando se trata del interior, a veces figura el estreno en Buenos Aires y Argentores no chequea si la fecha la mandaron de una provincia cuando el trabajo se estrenó en otra, por ejemplo. Siempre puede haber cambios. Más aún cuando uno tiene que confiar en el autor, que puede dar otra información, porque generalmente confunde el año en que escribió la obra, con el momento de su estreno. Para solucionar eso, tomé los registros de Argentores, pero quedó un amplio margen de imprecisión.

Lo mismo sucede con los títulos. Hay algunos que figuran de una manera en los libretos y de otra manera en los estrenos.

Otra cuestión es la de la nacionalidad, es decir, qué entiendo yo por autor argentino. Varias cuestiones surgieron en ese sentido: ¿tenían que estar los uruguayos que escribieron aquí? Hubo algunos que quisieron estar, que no figuraban en el diccionario anterior y los incluí. ¿Y los argentinos que estrenaron en el exterior? ¿Y los otros extranjeros radicados aquí? ¿Tenía que incluirlo a Copi? Él no dirigió sus obras a un público argentino, pero estas fueron estrenadas aquí hace bastante tiempo. Decidí que también estuviera. Fue bastante difícil. En realidad uno tendría primero que responder a esas cuestiones centrales de teoría teatral. El criterio que quedó, con respecto a estos autores, era el que tenía que ver con el público al que estaban dirigidas sus obras. De todas maneras, es una norma bastante elástica.

- Para finalizar: ¿reconoce o distingue algunos ejes conceptuales generales que la guiaron en este trabajo?

-Podría citar tres fragmentos de *Metodología de la investigación en ciencias sociales. Lineamientos teóricos y prácticos de semioepistemología*, de Hugo Mancuso** que a mi entender, tienen mucha relación con este diccionario. La primera se relaciona con el problema de la cercanía respecto del objeto de estudio y dice: "Si bien es cierto que una mayor distancia temporal asegura una mayor capacidad crítica, menos intereses creados para legitimar una determinada lectura y una menor alienación en el contexto, que alguien sea contemporáneo no implica necesariamente una menor imparcialidad". Al leer esto me consolé de la angustia que tenía respecto de hablar sobre mis contemporáneos. La segunda es una reflexión respecto de aquello que late como posibilidad de lectura en un texto de estas características y dice: "En las obras de referencia -diccionarios, enciclopedias- se puede esconder, acechante, el problema, los elementos contextuales clave, las hipótesis de trabajo desautomatizantes. Todo está ahí. Solo es necesario leerlo, poder leerlo, atreverse a leerlo". Creo que en este caso el concepto funciona perfectamente, porque el hecho de incluir autores tan heterogéneos, permite que los investigadores puedan replantearse el valor del canon. ¿Quiénes son los autores que merecen estar en un diccionario?

Finalmente una reflexión alrededor de aquello que denominamos científico, teniendo en cuenta que yo trabajo para el Conicet, Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas, donde el arte está metido subrepticamente: "El conocimiento llamado científico debe ser entendido como un saber que es acumulativo pero rectificable, eventualmente perfectible, tal vez modélico, seguramente parcial y sin duda argumentativo, pero siempre conscientemente dirigido a la resolución de problemas específicos de interés general". Creo que esta fue mi idea. Lo hice sistemáticamente, pero sé que es un borrador, que tiene que ser rectificado, que puede funcionar como un nuevo modelo de diccionario donde la objetividad no sea el principal valor, que es argumentativo en cuanto a la justificación de la elección, que está dada en el prólogo y que conscientemente está dirigido a la resolución de problemas de interés general: saber qué pasa con el teatro nacional, con los autores, cuál es el futuro, cuál es la necesidad.

* Foppa, Tito Livio, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Argentores, Carro de Téspis, Buenos Aires, 1961.

** Mancuso, Hugo R., *Metodología de la investigación en ciencias sociales. Lineamientos teóricos y prácticos de semioepistemología*, Paidós, Buenos Aires, 1999.

Julio Beltzer, *de Santa Fe* a Caracas

Julio Beltzer es uno de los creadores destacados, desde hace años, en la escena santafesina. Director del ya mítico grupo Teatro Taller, de la Escuela Provincial de Teatro y de numerosos montajes, su carrera se

*enriqueció en los últimos tiempos por su labor como dramaturgo. El 10 de diciembre de 2005, el elenco del Teatro Nacional Juvenil de Venezuela, en Caracas, estrenó su obra **El secreto de la luna**.*

ROBERTO SCHNEIDER / desde Santa Fe

El autor y director reflexiona sobre el suceso de la nueva puesta de su obra y, dada su condición de dialogador permanente, se entrega a la charla. Todavía siente que todo está en el punto de ebullición más alto. El viaje a Caracas desde Santa Fe (la ida y la vuelta)...

...los venezolanos, su afectividad, en particular la de la gente de teatro, y por sobre todas las cosas, las imágenes plásticas, las voces, los rostros, los cuerpos de los actores desplegando su alta emotividad y destreza corporal. Bellos. Realmente bellos. Ese es para mí el punto actual de percepción sobre la nueva versión de **El secreto de la luna** que se estrenó en el Río Teatro Caribe, el 10 de diciembre, en la capital de Venezuela, con la dirección y puesta en escena de Aníbal Grunn.

Hacia allá partió Julio una semana antes del estreno, gracias a la invitación de Héctor Becerra, actual director general y artístico del Teatro Nacional Juvenil de Venezuela, y de Luis Rendón, administrador y productor ejecutivo de la mencionada agrupación.

Para el dramaturgo, cosa extraña y maravillosa la de **El secreto de la luna**.

"En realidad, nunca me he considerado un dramaturgo de raza. Y siento que mi producción en ese sentido es bastante escasa, si se quiere. Tengo cinco textos escritos y un sexto en preparación. De ellos están publicados tres pero, y esto que digo me gustaría que no se entienda como un acto de soberbia, en todos los casos, las obras han recibido menciones o premios de carácter, ya sea provincial, nacional o de la Universidad Nacional del Litoral".

Ello ha ocurrido con **La Rosa**, **Adiós a los padres**, **El comedor de pecados** y **El secreto de la luna**. **El último rastro** es la quinta obra que ha escrito y, durante el proceso de trabajo, contó con la supervisión de Mauricio Kartun, a través de una beca otorgada por el Instituto Nacional del Teatro, en el año 2003. Actualmente, Julio Beltzer está escribiendo un texto que posiblemente se titule **El niño Roque**, en el cual vuelve sobre la temática de las supersticiones, entrecruzándolas con las lecturas que ha tenido y su propia novela familiar.

LOS INICIOS

La necesidad de escribir, en verdad, me llegó por añadidura, como a casi la mayoría de los teatristas de mi generación. Me inicié como actor en el año 1970 y, luego de un período de formación, en el '76 comencé a dirigir. Me transformé, de a poco, en director, 'gracias a que alguien creyó en mí', como dice Alberto Ure, uno de los teóricos y directores teatrales más importantes que ha tenido y tiene nuestro país.

Eran años duros, de dictadura, mucho encierro, pero también mucho estudio y trabajo para hacer algunas pocas funciones. El primer montaje que codirigió fue **Final de partida**, de Samuel Beckett y, "como jóvenes genuinos que éramos, fuimos irreverentes, si se quiere, e incorporamos otros retazos de textos en esa obra maravillosa porque sentíamos que Beckett 'nos decía' pero no del todo y entonces también nos animamos con algunas palabras, sólo algunas palabras nuestras".

"En nuestro país, no estaba aún tan en boga el término intertextualizar. Sin embargo, nosotros, con Teatro del Actor, lo hicimos sin saberlo y con la soberbia correspondiente. Todo este tiempo es paralelo al Profesorado en Letras que realicé entre 1975 y 1980 y que me ayudó, fundamentalmente, junto con los textos que alcancé a leer, a sistematizar lo que aprendía en teatro a través de la acción. Y entonces, también, poco a poco, comencé a animarme a escribir".

Desde los 80 en adelante, Julio Beltzer actúa como para despuntar el vicio, dirige como actividad fundamental y escribe.

"A esta altura de mi vida, entiendo que necesito de las tres cosas: poner el cuerpo, poder mirar (espíar) el mundo de los otros y también estar solo frente a la hoja en blanco, intentando crear ficciones con esa *letra acostada* que es la escritura dramática y que espera ponerse de pie".

También entiende que la dramaturgia y la dirección están altamente ligadas y, al menos para él, es casi imposible separarlas.

Esto es algo que siempre les digo a mis alumnos de la cátedra de Dirección





Escenas de “El secreto de la Luna”

de Puesta en Escena de la Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe, de la cual soy director desde 1988. Esto que acabo de mencionar da cuenta de cuáles son mis lugares de trabajo. O sea, comparto lo público y lo privado, tanto en la formación como en la dirección y la actuación.

OTRO ESPACIO

Pero la escritura -acotamos- es otro espacio.

Tal como lo dije antes, es un espacio solitario, de encuentro conmigo mismo. Más íntimo, privado, secreto. No obstante, algunas veces, no siempre, los textos salen a la luz y recorren otros lugares, otras geografías. Fundamentalmente, porque dejan de pertenecerle a quien lo escribe y aquellos que los eligen lo transforman en algo propio. O no.

Felizmente, la apropiación más bella que ha visto hasta hoy de **El secreto de la luna** es la del grupo del Teatro Nacional de Venezuela, Caracas.

Por eso es que me gusta decir en esta nota que **El secreto de la luna** -tal como lo expreso en el programa de mano del espectáculo realizado por los venezolanos- puede pensarse de varias maneras. Una de ellas es intentando develar lo no dicho, aquello que recorre, que circula entre las palabras. Es, precisamente, lo imposible de expresar para que siga siendo secreto. Es perfume. Es luz. Es lo inefable. Quizás sea, por qué no, el teatro.

Otra cosa es la luna. La luna y las fogatas, sus fulgores. La luna de Cesare Pavese que soñaba en mis épocas de estudiante. La luna con la fuerza de lo femenino, con sus fases, sus irradiaciones. La luna como la propia vida con sus etapas.

Pero hay más. Existen varias lunas y una sola. La de Caracas, la de mi Santa Fe natal que, por esas cosas del o de los secretos, está nuevamente en ciclo a través de la mirada de Aníbal Grunn, de Héctor Becerra. A través de los cuerpos de los actores en un espacio y en un tiempo -aquí y ahora-. Sólo por un momento. Después, nuevamente lo inefable. Lo provisorio. El secreto. Y la luna.

La fuerte emotividad -otro rasgo de Julio Beltzer cuando reflexiona y habla sobre teatro- le hace agradecer, finalmente, «a toda la gente de Caracas por haber podido compartir esta experiencia y esto que digo está más allá de cualquier ebullición momentánea. Será por siempre. Como la luna”.

Mirada crítica sobre El secreto de la luna

Aletean sueños y dolores remotos; heridas sin cicatrizar, demasiado antiguas ya para que la piel reseca pueda cubrirlas, regusto de amargas soledades, de días de búsqueda y noches de huecos abrasadores, de fríos de ausencia que se pegan a los huesos, afanes y amores que se quedaron fijados en la memoria borrosa, en los rulos de una niña que no creció, en el vuelo de un vestido que conserva entre sus pliegues la caricia que no pudo ser o la que siendo concluyó tan fugaz que apenas la carne puede apresarla. Sombras y vapores que se deslizan entre las palabras de El secreto de la luna, de Julio Beltzer, estrenada por Teatro Taller en la Casa de la Cultura.

Así comenzaba la crítica publicada por quien firma esta nota en el diario **El Litoral** de Santa Fe el 19 de marzo de 1999.

«Ajá, mijo -continuaba- por estos laos todo se humedece... el aire... el viento... los árboles... la gente», dice la Abuela, que vela la noche insomne de los protagonistas. Una noche -los quince años de Thelma- que se instala en la escena desde el comienzo de la obra. Que acoge -junto a la humedad-, como un útero claustrofóbico, los pedazos rotos de los personajes; que los aplasta contra la tierra y los yuyos del patio del rancho, como si sobre ellos pesara la carga de lo incomprensible. Una noche sin amanecer posible. Porque no hay rayo de esperanza para esos seres arrinconados por la vida, pese al final abierto del montaje. Si acaso, la última ilusión, la definitiva quimera, a la que desean aferrarse para sobrevivir.

El secreto de la luna es la historia de varias soledades o, quizás, una historia sobre la soledad y sobre los diferentes. Caminos que se cruzan, desencuentros que hallan su cita en ese espacio del alma donde todos somos, irremediamente, perdedores, desvalidos, consecuencia del efecto de otros.

LA VETA POÉTICA

Cuando la obra se estrenó en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, dirigida por Roberto Villanueva, Susana Freire sostenía en **La Nación** del 23 de septiembre de 2000:

La leyenda llevó la licantrópia al campo de la fantasía, donde fue hábilmente utilizada por la cinematografía de Lon Chaney (*El hombre lobo*) y Mile Nichols (*Woolf*), entre otros films, medio que permitía la transformación del hombre en lobo a la vista del público. Julio César Beltzer es menos espectacular al respecto. El toma el mito, popular, a partir de la creencia de que el séptimo hijo varón se transforma, en las noches de luna llena, en un lobizón.

Para desarrollar este tema, toma a una familia que -a pesar de tener como única referencia de lugar un espacio cercano al asfalto- tiene cierto aire rural. Allí, se intuye la existencia de un drama, sutilmente instalado en la vida de estas personas, del cual nadie habla.

El texto contiene una veta poética interesante, un realismo mágico con muchas metáforas y una atmósfera donde adquiere preeminencia el juego de las pasiones ocultas, que llevan por momentos a la sospecha de un incesto.

ENIGMÁTICA Y BELLA

Ernesto Schoo sostenía en **Noticias**, en el mismo año:

En todas las familias hay problemas, pero esta los tiene en grado superlativo. Nomás comenzar y el padre, irascible, mata a un caballo díscolo y luego se suicida (su fantasma seguirá hostigando a los demás, en una sobrevida muy corpórea, como que le exige al actor deambular completamente desnudo todo el tiempo). La madre, al parecer con varios pasados a cuestas, todavía amamanta a uno de sus hijos adolescentes y amaga tener relaciones sexuales con el mayor. La viejísima abuela anda por ahí, mascullando conjuros y maldiciones. Y el menor ha sido criado, desde que nació, como mujer, lo llaman Thelma, lo visten con polleras y ejerce su encanto andrógino sobre sus contemporáneos de ambos sexos.

El eje de esta enigmática -y muy bella- obra del santafesino Beltzer (ganadora de varias distinciones, entre ellas la de ser representado en el Cervantes) es el mito del lobizón, con fuerte subrayado de su componente sexual. Para evitar que el séptimo hijo varón salga en las noches de luna llena a destripar a transeúntes incautos, la familia ha recurrido a ese engaño con vista a un desenlace cruento, un sacrificio ritual cuya índole no conviene revelar aquí, pero que opondrá según la teoría freudiana, a Eros y Thanatos, el impulso vital contra la pulsión de muerte.

No se deduzca de lo narrado que **El secreto de la luna** sea una pieza hermética, ni para iniciados. Al contrario, aunque con zonas de oscuridad donde resiste el misterio poético que envuelve a todos los mitos, en su propuesta hay mucho de costumbrismo y hasta -como lo señala el autor en el programa de mano- de herencia del radioteatro provinciano de cuarenta años atrás.

Del desparpajo y las ganas, al análisis y la reflexión

Se toma tiempo para contestar cada pregunta. Oscar Lesa es un tipo reflexivo. Aunque esa actitud no le impidió jugarse cuando debía hacerlo y escuchar la intuición más que la razón. Y así se lanzó a las inquietas, inciertas y a veces turbias aguas de la creación.

*La trayectoria de este paranaense está, esencial y vitalmente, ligada al teatro desde 1996. Y al grupo Metamorfosis, su laboratorio y la plataforma de aprendizaje que, desde 1997, le ha posibilitado explorar y llevar a escena sus propios textos. Su trabajo más reciente, **Una de culpas**, representó a Entre Ríos en la XXI Fiesta Nacional del Teatro.*



Escena de "Una de culpas"

PERFIL

Oscar Lesa tiene 34 años. Es profesor de Literatura y cursó la Licenciatura en Letras Modernas, estudios de Filosofía y actualmente es alumno en la Licenciatura en Teatro en la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe. Coordina —junto a Graciela Strappa— la Escuela Itinerante de Teatro, proyecto de formación y capacitación que comenzó a desarrollarse en Entre Ríos, desde el año pasado, con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

CARLOS MARÍN /desde Entre Ríos

-¿Cuál es tu definición de obra teatral?

-La concibo como una construcción sostenida por actores que se vinculan con un tiempo y un espacio en particular y que singulariza un momento poético determinado.

Creo que uno va al teatro no a encontrar *grandes* verdades. En todo caso lo mejor que puede pasar es que tras ver un trabajo se conmueva, que quede sacudido por algo que resonó en su interior. Lo mejor que me puede pasar como espectador es sentirme afectado, de alguna manera, emocional o racionalmente, con eso que pude apreciar.

-¿Qué es lo específico, lo que definiría este hecho artístico y estético?

-Si entendemos el teatro como un hecho político, lo que busca es instaurar un hecho poético sujeto solamente a las variables de un determinado momento. Además el teatro no pretende imponer verdad alguna. Si lo hiciera sería contradictorio frente a una *realidad* que, sabemos, se construye (desde los medios, por ejemplo). Y dejaría algo específico del arte, la ficción que termina siendo más real que la propia realidad, aunque parezca una paradoja.

-¿Cómo te vinculás con la actividad teatral?

-Siempre estuve cerca de la lectura. Aunque no de manera formal en relación al teatro. En 1996 comencé el Profesorado de Literatura y el mismo año arrancamos con el teatro en un Taller Municipal. Y en este punto creo que me sirvió tener cierta familiaridad con los textos.

Cuando me acerqué al teatro, existía en mí y en los otros compañeros del grupo, la fascinación del texto, una subordinación del material teatral al objeto literario.

Todo se fue mezclando naturalmente. Mi vinculación desde lo literario fue útil en la medida en que mientras cursaba el profesorado me dieron ciertos elementos para escapar a una lectura *humanista* y superficial de los textos, de lo literario.

Me sirvió para comenzar a pensar en el lenguaje como acumulación de procedimientos y revalorizar la mirada del lector por sobre el posible sentido cerrado que podía darse en una obra.

Hoy, me parece esencial contar con herramientas de análisis y de discusión teórica. Sea para el montaje de una obra o para abordar un texto. Creo que contar con esta posibilidad marca un plus que se traslada al trabajo. Esto puede verse claramente en cualquier encuentro nacional. Las producciones de lugares que tienen institutos universitarios de formación (como Córdoba, Rosario, Mendoza y Buenos Aires) se despegan del resto. En Paraná y en Entre Ríos, hoy por hoy este campo (el de la discusión teórica) es bastante acotado. Y eso nos limita.



Escena de "Una de culpas"

LABORATORIO

-El grupo Metamorfosis y tu trabajo como actor, director y dramaturgo están íntimamente vinculados. ¿Cuándo comienza esta experiencia?

-La decisión de formar Metamorfosis, en el 96, fue muy importante para mí más desde el entusiasmo que desde el conocimiento.

El primer proyecto que encaramos luego de desvincularnos del Taller Municipal lo dirigió Oscar Lescano. Era **La tiniebla**, de Rafael Spregelburd. Para nosotros esa experiencia marcó un punto de inflexión. Comprobar, con desfachatez y todas las pretensiones que te da el desconocimiento, que podíamos dirigirnos a nosotros mismos, fue algo central. Con esto nos demostramos que podíamos sostener un proceso sin que hubiera un coordinador al que debíamos responder. Generamos un espacio en el que teníamos que aprender a convivir. El proceso no estuvo exento de conflictos, pero todo esto fue parte del aprendizaje colectivo que hemos hecho durante estos años.

Luego, en 2000, montamos **Tríptico G**, por el cual nos seleccionaron para participar en el Regional de Venado Tuerto. Nos fue bárbaro aunque por cuestiones ajenas a nosotros no pudimos llegar al Nacional. De todos modos los jurados nos estimularon y nos dijeron que había algo grupal que funcionaba y muy bien. Todavía éramos más amigos que teatreros.

-Este trabajo definió algunas cuestiones importantes...

-El **Tríptico...** representó otro escalón en mi paso hacia la dramaturgia. Para montarlo habíamos tomado una serie de textos, los habíamos desarmado y vuelto a componer. Era una suerte de protodramaturgia propia, pero a partir de materiales ya elaborados. Allí ya existía, de nuestra parte, cierta falta de respeto por el texto, cierta audacia necesaria que se traduciría luego en la posibilidad de comenzar a desarrollar el texto propio. Justamente es en este proceso en el que comienzo a mirar el texto de otra manera. El desarmar textos ajenos se tornó un procedimiento familiar.

Y el reconocimiento que obtuvimos en un regional, en Venado Tuerto (Santa Fe) fue importante, porque nos confirmó determinadas intuiciones que teníamos y que aún hoy siguen estando presentes.

El siguiente trabajo fue **Enaguas (Manchada)**, un texto al que arribé casi por un proceso lógico en esa idea de cortar textos ajenos y ver qué pasaba. De allí a comenzar a escribir los propios había un paso y de eso resultó **Enaguas**, que ganó un premio a partir de una convocatoria de la Universidad Nacional de Entre Ríos y se publicó en 2002.

Este fue un proceso por etapas. **Enaguas** fue concebida inicialmente como un cuento, por lo cual hubo que hallar en los ensayos la potencia escénica. Fue un momento de mucho trabajo porque esa temporada presentamos ese trabajo con dramaturgia mía, **La extravagancia**, de Spregelburd y **Breve**, una experiencia total, una locura de 15 minutos.

Luego montamos un infantil —con dramaturgia de otras dos integrantes del grupo— y finalmente arribamos a **Una de culpas**, que nace de una necesidad muy fuerte de trabajar entre nosotros. En principio se concibió a partir del laburo de dos actrices (Cristina Witschi y Carolina Rodríguez) y en el inicio fue una masa informe. No había texto, no teníamos dirección ni un sentido hacia dónde ir. Pero sí estaba la necesidad personal de trabajar. Ya cuando el trabajo estaba avanzado apareció mi formación literaria.

CLAVES

-¿Qué te seduce más, la dirección o la escritura?

-En mi caso, creo que no existe hoy mayor diferencia entre el dramaturgo y el director. Es que siempre es necesario pararse junto al dramaturgo para tener una mirada más profunda del texto. De todos modos siento que en un proceso de trabajo, el único lugar en el que estoy cómodo es desde la dirección, ya que puedo intervenir en lo que ocurre, a diferencia de la vida, en la que muchas veces suceden cosas que nos atraviesan, nos modifican sin que nosotros queramos. Justamente con eso tuvo que ver la necesidad de generar **Una de culpas**.

La dirección es el espacio desde el cual puedo comprobar si determinados *caprichos* (que tienen relación con esa posibilidad de intervenir en forma directa en una *realidad*, como decía) pueden *funcionar* o no.

En definitiva, hoy al pensar en una obra como **Una de culpas**, pienso en un proceso de trabajo durante el cual —casi como un profesional de la mirada— el director selecciona situaciones y edita. El resultado es el que permite, justamente, analizar su figura (la del director), ya que es su mirada la que produce el recorte que constituye una puesta determinada.

En cierta medida me gusta asimilar el lugar del director al de un cazador, que espera pacientemente su presa, la estudia, la sigue hasta que aparece el momento que buscaba (en una serie de ensayos) y a partir de allí trabaja y comienza a desarrollar ideas.

-¿Qué es lo central al elaborar una puesta?

-Todo tiene que estar subordinado a la actuación, que siempre es el eje. Al menos en mi caso. Cuando uno va a ver teatro, espera ver gente actuando, que cuenta una historia. Quiero decir, uno se ubica como espectador a

ver cómo alguien te cuenta una historia y a partir de allí aprecia, por ejemplo, qué poética desarrollan los cuerpos en el espacio. Creo que la especificidad del teatro tiene que ver con el actuar. Desde allí, me parece que el desafío del director es cómo mantener los vínculos que los actores tejen en escena. El director tiene que ayudar a sostener lo que se genera en ese espacio de interacción. Así lo entendemos y lo trabajamos en Metamorfosis.

-¿Qué lugar ocupa la técnica en tu mirada?

-Bueno, ese es todo un tema. Charlando con amigos llegamos a la conclusión que aquí en Paraná, de 25 años a esta parte, más allá del aporte —en su momento— de figuras del teatro santafesino como Chiri Rodríguez Aragón, Raúl Kreig o el Flaco Rodríguez, hubo que reconstruir un espacio que en los 60 y los 70 perdió una tradición local, con la muerte de referentes y la partida de otros.

Muchos de nosotros —los que hoy hacemos teatro en Paraná— adquirimos nuestra formación básicamente en talleres. Pasamos por distintos ámbitos y tratamos de tomar las herramientas que cada docente dominaba mejor. Y esto marca también un camino. Está claro que nos falta la posibilidad de acceder a instancias superiores sobre todo de discusión, de análisis, de debate, que se encuentran en la universidad (caso de Rosario, Córdoba, Mendoza, Tucumán).

Jorge Ricci tiene un texto interesante en este sentido, **El teatro salvaje**, en el que sostiene que en lugares como Paraná o Santa Fe, y en muchísimos puntos de la Argentina (diría que la mayoría) uno agarra lo que puede y como puede de la fuente que tiene a mano. Y eso a veces, sólo a veces, funciona.

Nuestra historia como grupo tiene que ver con eso. El grupo Metamorfosis comenzó siendo pura gana, puro desparpajo. Con el tiempo te das cuenta que no es así y cada uno de nosotros se ha capacitado lo mejor que ha podido.

-¿Cómo percibís lo que viene?

-En cuanto al futuro, creo que las obras están atravesadas por los lugares en los que se producen. No me cabe duda que podemos sintonizar con el nivel de centros de referencia como Rosario o Córdoba, como tampoco tengo dudas que en Entre Ríos, y aquí en Paraná, los procesos son más lentos, por lo que aún queda mucho por delante.

En ese marco, está claro que pueden aparecer, de tanto en tanto, obras que brillen. Pero son fenómenos aislados. De todos modos pienso que estamos en camino. Ya podemos comenzar a hablar aquí de un movimiento propio que comienza a dar sus primeros pasos y que, en algún momento, tendrá que comenzar a brillar con su propia luz.

Diablomundo: 20 años de búsqueda estética e ideológica en el Conurbano Sur.



Iniciar una investigación teatral en la región Conurbano Sur implica, necesariamente, reparar en el grupo Diablomundo. Su trabajo, tanto espectacular como comunitario, lo señala como una de las agrupaciones más consolidadas de la provincia de Buenos Aires.

PATRICIA DEVESA / desde Buenos Aires

Diablomundo es un referente indiscutible para los teatristas de la zona por su reconocida trayectoria, el mantenimiento de su sala, los intercambios generados con grupos nacionales e internacionales, la constante investigación en el área teatral y en otras áreas artísticas y su permanente creación y diversidad estética. Además, son formadores de nuevos actores y perfeccionan a los ya consagrados; pero, por sobre todo, eligieron permanecer en el barrio y transformar, así, esa periferia en centro.

Entre los años 1980 y 1981, bajo la Agrupación de Teatro Rioplatense, dirigida por Gustavo Dileo, Roberto Uriona —uno de los gestores de Diablomundo— se desempeñó como actor en **Hormiga Negra** de Lorenzo Quinteros, **Juan Moreira** de José Podestá, **El hincha** de Discépolo, entre otras, en el teatro Ateneo de Temperley y en el Teatro Circo de Lomas de Zamora y, luego, en Buenos Aires y en Uruguay. De espíritu circense, recuerda que, para ese entonces, salían a recorrer el interior en micro y con un mimeógrafo, con el que iban cambiando las fechas y lugares de representación.

Abandonar la Agrupación significó para Roberto, y también para su hermano Carlos Uriona, un cambio estético fundamental: dejaron el teatro de repertorio de tradición popular rioplatense, por otro de creación colectiva basado, ya no en textos dramáticos, sino en leyendas latinoamericanas, dirigidas fundamentalmente al público infantil.

En 1982, Roberto y Carlos fundan el Núcleo de Artistas del Sur, en cooperativa, cuya primera producción fue **Juguemos con el sol, juguemos con la luna**, sobre la leyenda del juego de la pelota del **Popol Vuh**. El texto de Roberto Uriona fue publicado por Libros del Quirquincho en 1987, siendo su primera incursión en el mundo de la escritura. Se estrenó en una escuela en la localidad de Lanús. **Juguemos...** los aparta del teatro convencional que venían desarrollando —pegado al texto dramático— y se inclinan a la utilización de la pista con un frente circular como escenario sobre la que se despliegan los muñecos-títeres, evitando, de esta manera, lo estático de los paneles.

La segunda obra, **Construyo un árbol-construyo un hombre**, la escribe Roberto en 1983, y junto a la anterior se presentan en giras y en temporadas en diversos lugares de la provincia de Buenos Aires, en el Festival de Necochea de Espectáculos Infantiles en 1985 y en Capital Federal.

Disuelto el Núcleo de Artistas del Sur, fundan el grupo teatral Diablomundo en enero de 1985, bajo una forma organizativa de teatro de cooperativa. Se integró en sus comienzos por seis actores titiriteros: los hermanos Uriona, las esposas de ambos: Miriam González e Ibis Perla Logarzo, Susana Adrián y Jorge Sansosti, a los que se suman más

adelante Ariel Calvis, Marcelo Frasca, músicos, escenógrafos, diseñadores plásticos y otros profesionales ligados al arte del títere, el circo, la murga, el candombe, el teatro de objetos, entre otros.

En 1985 se estrena en Villa Fiorito **El fuego** de Roberto Uriona y Miriam González, también a partir de leyendas precolombinas, que aborda la transmisión del saber. Aclara Carlos Uriona: «El conocimiento ha sido una herramienta de poder. El origen del fuego y su posterior utilización simbolizó en esas culturas el conocimiento y las historias tratan del enfrentamiento entre los pocos que lo poseen y los muchos que se someten ante sus poderes, o luchan por ser protagonistas de la historia y decidir su futuro».

Le sigue en 1986 **Ilusiones y porfías**, un espectáculo que hizo historia: casi diez años de puesta en escena y de carácter itinerante. Es por ello que recurrieron a una escenografía fácilmente montable, reemplazando el sonido por música en vivo —los actores cantaban y ejecutaban instrumentos de percusión y guitarra—. La dramaturgia fue de creación colectiva, excepto la última historia de las cuatro que conforman la puesta, que estuvo basada e inspirada en el texto dramático de Roberto Espinosa **El payaso y el pan**. Los protagonistas de la obra eran grandes títeres- muñecos manejados por detrás y a la vista del público. El paso del títere al actor y del actor al títere, a pesar de mostrar el artificio, quedaba imperceptible y sin que hubiera quiebre, gracias al trabajo gestual del elenco. En tanto, los roles secundarios eran interpretados por los actores. **Ilusiones...** significó para el grupo el reconocimiento en el campo internacional, en especial, por su relación con el grupo de teatro callejero estadounidense Bread and Puppet, dirigido por Peter Schumann.

Un año después, **Hasta el otro carnaval**, en coproducción con el trío El cantar de la vereda, fue concebido como un recital de música con puesta en escena. Murgas, candombes y canciones se arman sobre un texto unificador, un extenso poema, **Títeres en la Boca del Riachuelo**, de Raúl González Tuñón.

Entre los años 1985 y 2000 realizaron más de treinta giras por la Argentina y asistieron a festivales nacionales. En ese entonces, se podían ver sus espectáculos en sociedades de fomento, sindicatos, escuelas, universidades, fábricas, parques y plazas o en su propio teatro El tablado (1985-1988) en Lomas de Zamora y, luego, en el Galpón Diablomundo (1988-hasta hoy) en Temperley. A partir del 90 participan en giras y festivales internacionales en Estados Unidos, Colombia, Finlandia, Suecia, entre otros.

En 1990 se estrenó **Entresueños** con dramaturgia de Miriam González. En 1991, en coproducción con el Baltimore Theatre Project, comisionada por el Annenberg Center de

Filadelfia, Estados Unidos, llevan a escena **Sachamanta Salamanca** —bajo una atmósfera de música folclórica y máscaras, trabajaron el mito popular del enfrenamiento con el diablo por el conocimiento, a partir de un duelo entre éste y un paisano, basándose en las leyendas argentinas y latinoamericanas sobre “la cueva del saber”—. Dos años después, también en Estados Unidos, pero en esta ocasión en la Universidad de Tennessee, estrenaron **The Royal Hunt of the Sun** de P. Schaeffer y producida por Clarence Brown Theatre Company, la única obra de toda la producción como Diablomundo, que no es de autoría del grupo o de alguno de sus integrantes. Entre ambas producen **Náufragos**, pieza que marca una ruptura con los trabajos anteriores e inicia un cambio estético planteado a partir de la problemática de la lengua y sus limitaciones, experimentada en las giras por el exterior. Estados Unidos les abrió un nuevo abanico de percepciones, ya que la palabra traducida limitaba los matices de significación. Por lo que este espectáculo carece de texto y se instala la necesidad de inscribir la palabra en el cuerpo del actor. De ahí, surge como prioritario profundizar el gesto y la música, y no casualmente entra al grupo Ariel Calvis, pilar en esta materia. La pieza se enriquece en signos visuales y sonoros.

Junto a los grupos Catalinas Sur, Los Calandracas y La Runfla montaron dos espectáculos callejeros memorables en plazas porteñas: **Le robaron el río a Buenos Aires** (1994) y **Utópicos y malentretenidos** (1995), cerrándose de alguna manera la etapa que ellos mismos definen como masiva.

Le siguen **El álbum de la familia Sepia** (1996), **Retazos** (1997), **Retazos del olvido** (1998), **De Ulises y Penélope**, **la risa o el gesto de la flor**, **Lágrimas de luz** (2000), **Ecos de los espejos y Margaritas...** no (2002) y **Efímeras o La fortaleza de lo pequeño** (2004).

Han recibido en sus teatros a compañías extranjeras: Bululú Theatre de Francia, La Tarumba de Perú, La Tarima de Colombia, Bread and Puppet de Estados Unidos para el dictado de conferencias, intercambios artísticos, entrenamientos conjuntos y presentaciones de sus espectáculos.

PEDAGOGÍA Y POÉTICA DE ACTUACIÓN

La labor de Diablomundo se extiende al área pedagógica. Caben destacarse los talleres abiertos realizados entre 1994 y 1996 en la Plaza de Temperley para la comunidad: murga, percusión, canto, baile y circo (malabares, acrobacia y zancos).

Frente a la pregunta «¿cómo hacer teatro?», se definen como ametódicos. Saben cómo hacer su teatro, pero esperan que cada alumno descubra, explore y decida su metodología. Consideran al actor como un todo integral



quien, apoyándose en sus propias técnicas, es capaz de crear una temática, cantar, tocar instrumentos, manipular muñecos y objetos, decidir sobre la escenografía y la plástica que requiere la pieza. Y así, construir un puente con el espectador para que éste pueda imaginar, sensibilizarse, involucrarse y ser partícipe.

En sus creaciones muchas veces parten de imágenes que provienen de una película, de una pintura o de olores... apelan a todo tipo de sensaciones. Dejan de lado un texto dramático y se enfrentan a situaciones, poemas, conflictos que están dispuestos a profundizar, para provocar en el espectador sensaciones y no verdades, desde el trabajo actoral y desde un contenido poético.

No piensan a priori en un público determinado, eso va apareciendo en el proceso de creación y se define cuando el espectáculo está acabado. Sostienen que el espectador ideal es aquel que se entrega más libremente y, sin ataduras, ingresa al juego, a la aventura, al descubrimiento y, de esa manera, se acerca al espectáculo. Por lo que ven más fácil la entrada al público infantil que al adulto. Aunque creen que ambos se formulan las mismas preguntas esenciales.

Consideran que el teatro y el arte son necesarios, no por masivos, sino “como remedio mágico”, en tanto nos posi-

bilitan entrar a otros estados de percepción. Y, devuelve al espectador la conexión con su propio ser, con autenticidad, con lo universal como reverso de décadas anclados en el parecer.

En sus comienzos, trabajaron sobre códigos comunes entre ellos y el público con el fin de establecer una comunicación más directa, es por eso que incursionaron en el sainete, la gauchesca, los títeres, en la Comedia del Arte, entre otros. Sus puestas en escena, más que un gran despliegue de producción, ponen el acento en el manejo del cuerpo y de la voz.

El avance en la experimentación teatral implicó, además de la pérdida en lo económico, la pérdida de un público cautivo. El teatro para las escuelas los condicionaba. Dieron lugar a espectáculos más bellos artísticamente, pero más herméticos para el espectador.

Sus obras no tienen una historia, sino que expresan un todo poético; tienden a lo universal, no a lo individual. “El teatro no es una cotidianidad, es una experiencia mística. Es una conexión energética”, dice Roberto Uriona.

Actualmente del grupo originario quedan tres integrantes: Roberto Uriona, Miriam González y Ariel Calvis. Se encuentran en una etapa de experimentación y entrenamiento,

por lo que ofrecen muy pocas funciones. En los últimos tiempos, cansados del discurso, de la bajada de línea, de ofrecer respuestas, han preferido profundizar preguntas. Preguntas existenciales que los llevan a estar más en contacto con el cuerpo, con las sensaciones, con la metáfora, con la otredad.

Comparten estas dos décadas teatrales con dos espectáculos que fueron estrenados a fines de 2004: **Brisas en aguas**, “pieza teatral para actrices en patines y objetos con alma, para chicos y grandes”, y **Lo innombrable**, obra de tres *clowns desgarrados* a partir de un trabajo de investigación sin estructura previa, presenciando en cada función el proceso de creación en escena; con dramaturgia y dirección de Miriam González y Roberto Uriona en la primera y coordinadores de la segunda.

El trabajo realizado por Diablolomundo es inmenso, diverso y valioso. Abarca desde el circo criollo, la pantomima, la Comedia del Arte, el teatro callejero, las tradiciones precolombinas, el teatro de títeres y de objetos, el *clown*, el teatro experimental, la influencia/admiración de Beckett, Bausch, Artaud y Kantor, la producción a partir de material no dramático —poético y filosófico—, entre otros aspectos.

EL TEATRO EN LOS BORDES: UN ESPACIO DE RESISTENCIA

Frente a la crisis que atraviesa la Argentina —la instalación de un modelo neoliberal, el auge de la globalización, el empobrecimiento de las políticas culturales—, el teatro responde produciendo más que nunca; ha convertido su espacio en un espacio de resistencia. De alguna manera, esta crisis ha favorecido el desarrollo y la consolidación de los grupos teatrales de la zona sur del Conurbano bonaerense. La situación económica determinó un cambio favorable. En tanto las compañías se vieron imposibilitadas de trasladar sus elencos al ámbito porteño, por los costos que ello implica, se profundizó la labor en los barrios de pertenencia. Esa misma dificultad de asumir los gastos que se ocasionan al moverse de la periferia al centro, también, la sufrió el espectador que comenzó a buscar el espectáculo teatral, dentro de lo local. Sin embargo, el mayor logro es haber cautivado a un público que, hasta ahora, no asistía al teatro. Queda de manifiesto que en momentos de crisis se hace prioritaria la necesidad de expresarse. Los teatristas de la zona sur han encontrado la forma de transformar la precariedad en creación estética e ideológica.

Sus producciones se acercan al concepto de teatro pobre —según los términos de Jerzy Grotowski— en tanto las puestas están basadas en “una extrema economía de los medios escénicos” (iluminación, decorados, vestuario, entre otras), no como finalidad estética sino impuesta por la situación económica. Esto implica la explotación al máximo del trabajo del actor —siendo eje de la puesta en escena— y su peculiar relación con el público, creándose una verdadera relación aurática: se establece un vínculo entre el espectador y el actor sin medios técnicos, es pura presencia. «Otro aspecto que caracteriza a los creadores del Conurbano es que se impuso la figura del teatrista, ya que no se limita a un rol específico o restrictivo (actuación, dirección, escenografía, iluminación, dramaturgia, etc.) sino que suma todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo» (Dubatti, 1999).

Existe una gran diversidad en el campo de las artes escénicas sureñas: teatro de repertorio, de

creación colectiva, teatro comunitario y político, infantil, de títeres para niños y para adultos, de objetos, café concert, narradores orales, payasos, mimos, circo, entre otros, llevados adelante por grupos de autogestión que van desde grupos jóvenes hasta grupos de trayectoria y reconocimiento, como lo son el Teatro de las Memorias de Lomas de Zamora, generador de ideología, compromiso y espacios de encuentro, y el Galpón Diablolomundo de Temperley, verdadero grupo faro de la región.

Se crearon y se crean múltiples espacios para la representación, rompiendo, en general, con el teatro a la italiana de arquitectura jerarquizada que ubica al público a distancia. Es por esto que se convierten en escenarios: plazas, galpones, piquetes, espacios tomados o recuperados, escuelas, bares, así como salas independientes y centros culturales.

La difusión —prevalece el boca a boca— y el intercambio entre los teatristas son algunas de las dificultades que atraviesan estos grupos de autogestión. Es a partir de estas y otras inquietudes que crearon Surco (Asociación de Teatristas del Conurbano Sur). Allí se reúnen con los siguientes objetivos: fortalecer el vínculo, crear nuevos canales de intercambio y de proyección profesional, poder pelear en forma conjunta políticas que respeten las particularidades de la región y los derechos de los artistas en el marco del Instituto Nacional del Teatro y disponer de una bolsa de trabajo. En julio de 2002 organizaron el Primer Festival de Teatro Independiente del Sur del Conurbano, en el que participaron veintiséis espectáculos en nueve salas simultáneamente. La experiencia se sigue desarrollando con cierta irregularidad.

“Las políticas hegemónicas se han ubicado en el centro, desplazando hacia la periferia a los oprimidos y es en esa periferia, que es a su vez doble, geográfica y política, donde se construye una cultura de la resistencia”, escribe Patricia Zangaro en *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos* (2003, Buenos Aires, La Bohemia).

KAMAR CON NUEVA SALA

Al encuentro *de renovados espacios*



El grupo Kamar, teatro de la luna, de La Rioja, que dirige Daniel Acuña Pinto, se largó a la búsqueda de una sala propia en 2002 y, finalmente en 2005, lo consiguió. El elenco dio sus primeros pasos experimentando diferentes estilos hasta llegar al teatro ritual. Como parte de su personalidad, el grupo destaca el compromiso con el trabajo comunitario y las propuestas contestatarias y no oficiales.

PAULINA CARREÑO / Desde La Rioja

La elección, como metodología de trabajo, del teatro ritual, por parte del director Acuña Pinto, junto al resto de los integrantes del elenco: Miriam Corzi, Selva Mercado, Fernanda Gregor, María José Euliarte y Leonardo Paredes, lo motivó a abrir la sala La Kanoa de Papel con un aporte que realizó el Instituto Nacional del Teatro (INT). La sala experimentó una suerte de inauguración durante la Fiesta Provincial del Teatro, en octubre del año pasado.

Como lo explica Acuña Pinto, La Kanoa de Papel es el corolario de la “insistente búsqueda de un lugar de trabajo propio”. Sin embargo, la búsqueda interna que fue experimentando el elenco es lo que finalmente les permitió abrir la primera sala de teatro independiente de la provincia.

El primer grupo que integró Acuña Pinto (34), quien luego de hacer teatro en un secundario técnico y cursar dos años de la Licenciatura de Teatro en la Universidad de Tucumán llegó a La Rioja, se llamaba Millaray. Recuerda que comenzaron a trabajar a mediados de los 90, cuando el INT implementó el proyecto **Cien ciudades cuentan sus mitos y leyendas**. Allí, realizaron un trabajo sobre rastros y señales. Y dentro del marco de ese proyecto, que consistía en ir a trabajar con la comunidad de una ciudad del interior, se trasladó junto a un coreógrafo y un músico a la localidad de Anillaco. Pero, el proyecto así encarado, se frustró, porque en ese lugar la gente casi no había tenido contacto con la actividad teatral. Decidieron cambiar el enfoque del proyecto y llevaron la obra ya realizada, buscando generar primero entre la gente del pueblo, una experiencia como espectadores. “Rescatamos el mito del origen oceánico de los pueblos diaguitas. Y así nos conformamos como grupo independiente con Oscar Bazzoni, Mariela Pugliese, Miriam Corzi y yo”, explica el director de Kamar.

Siguiendo con esa búsqueda, que todavía no terminaba de definirlos, se disolvieron. El director debe, entonces, hacer una convocatoria de actores para montar **Romeo y Julieta**. Luego, presentaron **El emperador de la China** de Marco Denevi, con la que tuvieron la oportunidad de participar en la Fiesta Regional de Mendoza.

Decididos a realizar una apuesta más fuerte, en 2001, el elenco llegó a una instancia nacional con **Fuenteovejuna** de Lope de Vega, cuya propuesta involucraba mayor cantidad de intérpretes.

En la constante búsqueda de un espacio para ensayar, el grupo gestionó una habitación que convirtieron en sala. Se

trataba de un espacio donde funciona la Agencia de Cultura de la Provincia y la bautizan El Camarín. Luego de trabajar varios meses en ese lugar, montaron una salita con fondos propios. “La tapizamos de tela y pusimos unos módulos para 40 personas”, recuerda Acuña Pinto. Allí estrenaron **Antígonas Vélez** de Leopoldo Marechal.

UN DESNUDO, JESÚS Y LA POLICÍA

Con la obra **Yezucristi**, Kamar comenzó a definir el perfil que lo acompaña hasta hoy. “Con este trabajo se hizo una depuración del grupo, quedaron los que estaban dispuestos a comprometerse más con el trabajo de teatro ritual —explica Acuña Pinto y recuerda:— Algunos no querían trabajar en el proyecto por la concepción de la religión católica que teníamos desde el personaje en esta obra. Llevamos a Dios a una instancia más humana”.

La experiencia más fuerte que el grupo vivió con esta propuesta fue en el interior de la provincia, en Chilecito. Patrocinados por la Liga de los Derechos del Hombre, Kamar llegó a la segunda ciudad en importancia, luego de la crisis de 2001 y los asesinatos de Kostequi y Santillán. La propuesta incluía también una instancia de reflexión acerca de lo que había pasado en diciembre de ese año. Sin embargo, el desnudo masculino del personaje de Jesús, cuando lo crucifican, terminó acaparando la atención. En plena obra llegó la policía diciendo haber recibido una denuncia por violación a las normas contravencionales.

“La gente, identificada con la propuesta teatral, inmediatamente nos protegió e impidieron que nos llevaran”, comenta Acuña Pinto, quien interpretaba a Jesús. Los artistas se imaginaron que algo así podía suceder “porque la cuestión religiosa todavía es muy fuerte, y sabíamos que darnos el lujo de cuestionar eso desde el teatro o desde cualquier arte, evidentemente molesta. —Además agregó:— Nos parecía muy interesante ver cómo lo estético pasa a operar en el plano de la realidad”.

A partir de este espectáculo el elenco comenzó a reconocer su propio escenario fuera de las salas y a girar en torno de esa idea. Y siguiendo con un teatro más comprometido con el entorno decidieron presentar **Yezucristi** nuevamente, pero en la plaza principal de la ciudad capital de La Rioja, como parte de las actividades que se organizaron en repudio a la invasión de Bush a Irak. Con esta obra, el grupo llegó nuevamente a la Fiesta Nacional, en 2003, en Mendoza.

Pero, la idea de encontrar un lugar de mayor tamaño y mejores instalaciones no detuvo al grupo que conti-



Escenas de "Crónicas latinoamericanas"



Escenas de "Yesucristi"

nuó explorando el estilo y la impronta que empezó a identificarlo.

LA NUEVA SALA

"Las características de nuestro laburo, ligadas al teatro laboratorio, nos exigían un lugar más grande —explica Acuña Pinto—. Donde no te juntás a hacer una obra, sino más que nada a investigar las cuestiones teatrales, la presencia escénica, cómo nos vamos construyendo como actores", dice el artista. Sostiene que la instancia tradicional, que es: "nos juntamos, hacemos un producto, una obra y después terminamos y vemos cómo hacer otra", hace que la formación del actor esté condicionada de acuerdo al personaje que le va tocando en suerte. "Nuestra concepción es escaparle a esa lógica. Creemos que debe haber una preparación, un entrenamiento y una investigación personal en esto de actuar. Y esto en relación con la comunidad. No es tan sólo hacer la obra porque me puede gustar sino que tiene otra lógica", agrega.

Cuando El Camarín les empezó a quedar chico —era una piecita de ocho por siete— se conectaron con la Sociedad Española. Esta asociación "nos mostró el galpón —prácticamente herrumbrado— que ellos tenían y les propusimos que nos firmasen un comodato de uso de ese lugar", destaca el director de Kamar. A partir de este comodato, salió la posibilidad de que el INT les otorgara un subsidio para empezar la construcción de la sala. "Y como siempre pasa, nunca llega toda la plata, y cuando llega, ya viene devaluada. Entonces sólo pudimos poner en el edificio un 20% del proyecto original. El INT aportó cerca de 32 mil pesos. El proyecto total estaba valuado en 60 mil pesos aproximadamente, cuando todavía existía el uno a uno", señaló Acuña Pinto.

A pesar de los contratiempos, el elenco decidió ponerle el pecho y se convirtieron en albañiles, carpinteros y en todo lo que hiciera falta. La sala finalmente se configuró como un espacio no convencional de 10 por 20, y 6 metros de altura. Tiene capacidad para 120 personas sentadas e incluso, en la entrada, cuenta con una pequeña sala de exposiciones. Todo el equipamiento de luces y sonido es parte del equipamiento básico con el que el Instituto proveyó al grupo hace por lo menos 4 años. Por ahora, hay dos habitaciones que hacen de camarines y un baño. La idea del grupo es construir dos habitaciones en el segundo piso y que haya dos camarines terminados, cada uno con su baño, además de cuatro baños para el público.

POR QUÉ LA KANOA DE PAPEL

El nombre que decidieron ponerle a la sala, La Kanoa de Papel, tiene que ver con el título de un libro de antropología teatral del maestro de teatro Eugenio Barba, con el que se encontraron los artistas y les sirvió de fundamento durante mucho tiempo para hacer el teatro en el que están explorando. "Además, nos interesaba mucho que un edificio hecho de piedra, cemento y todo el peso que requiere una sala, de pronto tienda este puente con una imagen tan endeble como la de una canoa de papel que está, de alguna manera, obligada a seguir el curso de los vendavales de la vida. En este caso el mar. Si uno deja un barquito de papel en el mar, va y viene. Y también podemos hacer una relación con lo frágil que es el teatro en nuestra sociedad. Sobre todo, los espacios teatrales que se arman y desarmen. Intentamos unir estas dos cosas, las dos caras de la misma moneda. (...) La Kanoa de Papel está abierta para que se presenten compañeros de aquí y de otras provincias. La idea es poblarla de compañeros, de personas que están tratando de vivir de esto. Queremos compartir algo más que una función de teatro. Trabajar por el arte siempre desde una instancia contestataria y no oficial. Siempre como herramienta de una ideología que pretende la denuncia, la modificación de los pensamientos estructurantes. Básicamente pasa por ahí nuestro teatro", agrega el artista.

PANÓPTICO

Las gestiones para lograr la nueva sala no detuvieron la actividad del grupo que en 2003 estrenó un trabajo experimental con textos relacionados con la política contemporánea. La propuesta: **Panóptico**, tomó textos de **Máquina Hamlet** de Heiner Müller, de Marx, Lenin y Foucault. A partir de una estructura de madera circular, sólo 12 espectadores podían apreciar la obra a través de unas puertitas. "Y como no fue una obra de convocatoria muy masiva, la idea es reponerla en algún momento", explicó el conductor de Kamar. En 2004, presentaron el unipersonal **Espantapájaros** interpretado por Selva Mercado y al año siguiente estrenaron **Crónicas latinoamericanas**, espectáculo con el que llegaron a la última Fiesta Regional de San Juan.

Hoy Kamar disfruta del reciente estreno de **Mujeres de Magdala** a la vez que profundiza sus conocimientos de teatro ritual que tanto Acuña Pinto como su mujer y compañera de elenco, Miriam Corzi, descubrieron en Catamarca hace un par de años junto al alemán Julián Knab.



"La idea es poblar (la sala) de compañeros, de personas que están tratando de vivir de esto. Queremos compartir algo más que una función de teatro".

(Daniel Acuña Pinto)



La producción teatral

una tarea colectiva

Gustavo Schraier

La inminente edición, por parte del Instituto Nacional del Teatro, de "Laboratorio de producción teatral I - Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos", de Gustavo Schraier, responde a la inquietud de numerosos teatristas, quienes ante la necesidad de gestionar sus propios proyectos teatrales requieren de herramientas mucho más eficaces que las habituales.

El autor de este libro cuenta con una sólida experiencia profesional y también como docente. Esto le ha permitido reflexionar en profundidad sobre el rol de productor y transmitir un valioso "know-how" a través de datos y consejos muy precisos.

PATRICIA ESPINOSA / desde Capital Federal

Gustavo Schraier es un productor nato. Ya desde sus inicios como actor en el circuito alternativo (fue integrante de La Fragua Pela en los tiempos del Parakultural), mostró un gran interés en organizar y coordinar las diversas tareas que dan origen a un hecho teatral. Sus habilidades de entonces eran más bien intuitivas hasta que en el año 1992 comenzó a desempeñarse como asistente de producción en la ex Fundación Banco Patricios. Su primer trabajo en el área fue **El zoo de cristal** de Tennessee Williams, con dirección de Hugo Urquijo y los protagonistas de Inda Ledesma e Ingrid Pelicori.

Su rápido ascenso a gerente artístico de Programación y Producción lo terminó de foguear en el oficio. Tras el cierre de la Fundación ya contaba con las herramientas necesarias para producir espectáculos tan complejos como **La bella y la bestia** de Disney (teatro Ópera); **Fausto Versión 3.0** de La Fura dels Baus (teatro Lola Membrives) o el espectáculo **Carmen**, de La Cuadra de Sevilla estrenado en el Luna Park.

Desde hace seis años es coordinador de Producción de la Dirección General y Artística del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires (integrado por el Teatro San Martín, Alvear, De la Ribera, Sarmiento y Regio). En el ámbito docente, dicta las cátedras de Producción Teatral I, II y Gestión y Planificación de Proyectos Artísticos de la carrera de Producción y Gestión Cultural del Colegio Superior de las Artes y la Comunicación (Andamio 90), los seminarios de Producción Inicial y Avanzada para la Fundación Amigos del Teatro San Martín y coordina el Primer Laboratorio de Producción Teatral en el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la UBA. Es desde hace cuatro años asistente técnico en Gestión y Producción del Instituto Nacional del Teatro.

Schraier ha sido uno de los primeros en reflexionar sobre la producción de espectáculos y de sistematizar su campo teórico a través de numerosos talleres y seminarios, realizados en la UADE, Facultad de Abogacía de la UBA,

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



Universidad del Nordeste y en otros ámbitos académicos. También cabe destacar el seminario que ofreció en el marco del IV Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA, 2003) **Cómo producimos lo que producimos. Planear para no estrellarse**, organizado por el Instituto Nacional del Teatro y dirigido especialmente a estudiantes y profesionales del circuito alternativo.

Su sólida experiencia en el rubro, construida a fuerza de pasión, sentido común y una indeclinable capacidad reflexiva, es la que lo ha orientado en esta ardua tarea de jerarquizar el rol de productor. Una profesión que, al menos en nuestro país, sigue rodeada de malentendidos y de suposiciones erróneas, como la de pretender que quien la desempeña es simplemente “el que pone la plata”.

Para sumar más confusión al tema, la producción teatral en la Argentina es ejercida en la mayoría de los casos —según lo advierte Schraier en su **Laboratorio de producción teatral**— sin una formación previa ni una adecuada actualización teórica.

UN ESPACIO DE REFLEXIÓN

-¿Este libro es una síntesis de tus seminarios?

-En cierta forma resumo ahí mi experiencia docente. Pero no se trata de una síntesis, es algo mucho más complejo de lo que puedo dar en un laboratorio, un taller o un seminario de 12 ó 16 clases. En los seminarios trato de generar más que nada un espacio de reflexión. Es importante porque la producción se piensa poco y mal. Se produce mucho, sí, pero se piensa poco sobre lo que se produce.

-Por lo visto el rol de productor sigue generando las fantasías más disparatadas. En el libro contás cinco anécdotas muy graciosas.

-Sí, el libro está lleno de ironías al respecto. Hice todo lo posible para resignificar el rol de productor y para que se entienda qué es la producción. La gente piensa que es solo poner plata. A veces me cruzo con actores que andan repartiendo volantes de sus espectáculos por la calle y que me piden: “¿No podés venir a vernos que no tenemos producción?” Y les contesto: “Si ya están con funciones quiere decir que tienen producción, ustedes son la producción, lo que les falta es financiamiento. Un capitalista que les ponga la plata y no me ocupo de eso.”

Otra alumna me decía en una clase: “Ya estrené tres espectáculos en el teatro alternativo, entonces ¿yo también soy productora?”. “Y... sí”, le respondí. Producción viene del latín, de productio, llevar adelante. Entonces, no importa el nombre que uno reciba por ejercer esa función: coordinador de producción, productor artístico, ejecutivo o lo que sea.

-Poca gente imagina que la producción exige un estudio disciplinado...

-En un punto me parece grave que, habiendo varias carreras y talleres destinados a dirección, actuación, es-

cenografía, vestuario o iluminación, no haya una carrera o un seminario de dos o más años donde se enseñe a producir. Recién ahora están apareciendo algunos intentos más serios. Por ejemplo, en el IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte), en la carrera de Dirección ahora dicta Graciela Rodríguez la cátedra de Producción y también, en el ámbito privado, está dando clases Mariano Pagni, dos profesionales muy serios. Antes era un desastre el programa, mezclaban producción con política cultural que no tiene nada que ver y además transmitían las mismas ideas erróneas sobre el rol de productor que tenía todo el mundo.

La producción es un hecho colectivo, no tiene por qué recaer en una sola persona y además quien produce tiene que hacerlo en estrecha relación con el director, los actores y demás integrantes del equipo creativo. Hay que entender que todos producimos, desde el técnico que pone luces hasta el que pone las maderitas en la escenografía u organiza la prensa. Todos colaboran en la producción de un proyecto.

-En el teatro comercial algunos empresarios recurren a técnicas de marketing, mientras que otros prefieren dejarse llevar por su experiencia y su instinto para captar público. ¿Con qué fórmulas se maneja el teatro alternativo?

-Ante todo quiero aclarar que “comercial” es todo el teatro en general, ya que se trata de un intercambio de servicios por dinero. Tendríamos que hablar de teatro “empresarial”, para diferenciarlo del teatro público y del alternativo.

Lo importante es entender que la producción es un proceso en el que hay que articular distintas tareas para llegar a un objetivo determinado. También es importante tener en cuenta que cada uno de estos tres sistemas (empresarial, público y alternativo) requiere de su propia metodología de trabajo.

En el teatro empresarial, como es lógico, hay más productores ejecutivos profesionales. El objetivo de este sistema de producción es la rentabilidad económica que a veces puede estar acompañada de cierta pretensión artística, de no hacer productos adocenados. Algunos empresarios le suman cierta calidad estética a su negocio, quieren que además resulten artísticamente bien realizados.

El objetivo del teatro público es promover la cultura a través de las artes escénicas, el empresarial busca la rentabilidad, pero en el espacio alternativo todo es más subjetivo y está acotado a cada nuevo proyecto. Sus objetivos suelen ser muy difusos. Ese es su principal problema.

El teatro alternativo es un fenómeno que no existe en otros lugares del mundo, por lo menos como se lo conoce aquí.

-¿Cuál sería el modelo ideal de producción para el teatro alternativo?

-Un ideal de producción sería el trabajo en equipo, pero no eso de que todos hagan de todo sino que se lo haga coordinada y organizadamente en equipo para alcanzar los objetivos que se hayan propuesto. El productor tiene que

facilitar el proceso para que el director pueda dedicarse a dirigir y no tenga que preocuparse por la compra de una tela u otros aspectos que no tienen que ver con lo estrictamente artístico. Más allá de que siempre digo que el productor debe estar vinculado a lo artístico, con una pata adentro del proyecto porque está muy cerca del proceso de creación y con una pata afuera porque se ocupa de coordinar todo lo que sucede alrededor. Su mirada debe ser la más objetiva porque está atento a lo que pasa en el entorno del proyecto y del colectivo teatral.

-En líneas generales ¿cómo se organiza una producción?

-Hay una etapa previa, de pre-producción, desde que empezamos a gestar el proyecto hasta que decidimos realizarlo. Es la etapa más larga y analítica, puramente de escritorio, en la que uno debe pensar qué tipo de proyecto quiere hacer, por qué ese y no otro, qué público quiere captar, etcétera. En esta fase se debe diseñar, planificar, presupuestar y financiar el proyecto. Después viene la etapa de producción, donde se desarrollan los ensayos artísticos, las distintas realizaciones técnicas, el montaje, etcétera, y una vez que se estrenó sigue la etapa de explotación o comercialización, es decir la temporada propiamente dicha.

No sólo hablamos de explotación cuando los objetivos son comerciales. También podemos hablar de explotación si nuestros objetivos son artísticos y no nos importa el tema económico. Lo que propongo en el libro es, primero, pensar cuánto queremos gastar y si vamos a llevar a cabo el proyecto por más que perdamos plata. Eso es algo que tienen que saber todos los que participan. Pero como nadie presupuesta al final terminan sufriendo por los gastos ocasionados en vez de analizarlos previamente. Es así de básico.

-También insistís mucho en la cantidad de público que se pretende captar.

-No es un delirio ponerse a pensar cuántos espectadores nos gustaría tener. Es una cuestión que tiene que ver con el sentido común, con pensar para qué tipo de público es nuestro espectáculo. Intentar identificarlo y cuantificarlo potencialmente. El público no es uno solo, son muchos con distintos gustos, hábitos e intereses.

Cada proyecto es muy particular, tiene su propia naturaleza y sus características particulares. Eso hay que pensarlo y creo que el productor ejecutivo es quien debe analizar este tipo de cosas. En el libro propongo una guía de preguntas orientativas que pueden brindar una mayor claridad en el proceso. Es una metodología de trabajo para saber hacia dónde tenemos que ir, para poder definir un objetivo común, si no cada uno va ir para distinto lado. Hay que buscar y ver lo característico y particular de cada proyecto, no se puede generalizar. Si alguien piensa ofrecer una obra de Beckett a la medianoche, debería tener en cuenta que no va a convocar a un público masivo, para no tener que sufrir



Gustavo Schraier

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

después las consecuencias de haber invertido mucho dinero pensando que lo iba a recuperar. Por eso es importante que el productor sea un conocedor del teatro. No solo de lo interno de los procesos creativos, artísticos y técnicos de un proyecto teatral sino del entorno y el contexto en donde se lo presentará.

-Más de uno se va a angustiar cuando lea tus reflexiones acerca de la ineficacia del volanteo.

-Hay toda una mitología en eso de repartir volantes para atraer más público. Lo he hablado con un montón de gente de cooperativas y realmente el volanteo no trae ni un diez por ciento de lo que se reparte.

El volante está muy bastardeado como objeto de comunicación. Vas por la avenida Corrientes y te atosigan con propagandas de celulares, parrillas, casas de citas medio truchas, saunas. La gente se cansa y cuando un actor disfrazado le entrega algún volante, pasa y lo tira. No da resultado. No sé cuál es el método para captar más público pero en el libro doy varias ideas que se pueden poner en práctica.

Haciendo marketing, podés indagar muy fácilmente a qué público te querés dirigir. Pero el teatro alternativo no lo puede hacer porque no tiene presupuesto ni herramientas para hacer marketing. De todas maneras pueden hacerse unas cuantas cosas que tienen que ver con pensar, analizar y reflexionar antes de encarar un nuevo proyecto.

TEATRO Y ESPECTADORES

-La falta de público trasciende el circuito independiente.

-Es un problema mundial. En todos lados se hace cada vez más difícil captar nuevos públicos. Acá la Asociación de Empresarios Teatrales está tratando de generar nuevas estrategias, entre ellas, un plan para instalar puntos de venta en el exterior.

-¿A qué obedece esta gran crisis de público?

-No lo sé con certeza. Pero se puede pensar en el agotamiento que produce la sobreoferta de arte, entretenimiento y ocio que hay en estos momentos. Mariano Pagani lo explicó muy bien en un reportaje que le hice en un seminario sobre producción que dicté en el Rojas. Él describió muy detalladamente todos los pasos que debe seguir una pareja que quiere ir al teatro. Primero tienen que decidir el día, buscar los horarios de función en el diario y luego llamar al teatro para consultar el precio de las entradas. Eventualmente, pueden tener que preguntar si incluye estacionamiento o no. Después se preguntan si van a comer antes o después de la función. Hasta que finalmente deciden que es mucho más práctico ir al video club, alquilar una película y comer en casa. Pagani lo contó de manera muy graciosa, pero la situación es tal cual, el teatro no puede competir fácilmente con las otras artes e industrias. Es una competencia desigual. También es cierto que el público está acostumbrado a la cosa rápida y muchos piensan que el teatro es aburrido. La gente que se clavó con alguna obra no discrimina, piensa que todo el teatro es igual.

-Y a esto se suma la sobreabundancia de ofertas teatrales.

-Por año se inscriben en la Sociedad Argentina de Actores unas 400 cooperativas. Puede que 50 de ellas no lleguen

nunca a estrenar, pero ya tenés unos 350 espectáculos, como mínimo, que van a llegar al circuito alternativo. Más los que vienen de arrastre del año anterior, lo que ocasiona una sobresaturación.

El promedio general de espectadores es de 4 millones aproximadamente, y se mantiene así desde hace unos 15 años. Con lo cual si vos tenés una franja estable de público y cada vez hay más espectáculos, ese poco público se va atomizando más y más.

La mayoría de esos espectáculos son alternativos y ante tanta saturación es muy difícil que un grupo cuente con más de quince o veinte espectadores, salvo que tenga una importante trayectoria. El resto tiene que buscar otras formas de comunicar y de distinguirse de los otros.

-Buenos Aires ostenta el orgulloso título de ser una de las capitales del mundo con más espectáculos alternativos

Hay mucha producción alternativa, pero las explotaciones o temporadas son en general de dos meses. Los espectáculos terminan con un promedio de espectadores muy bajo, a la sala no le interesa que la obra siga y el grupo se disuelve, o bien, dentro de un tiempo, montan un nuevo espectáculo. Este es un error porque no le dan a su proyecto el aire que necesita. Tal vez no les vaya bien económicamente, pero si lo que les interesa es mostrar un hecho artístico a la mayor cantidad de gente posible, bueno, entonces deberían llevarlo a otra sala y buscar los medios para que ese espectáculo permanezca durante más tiempo en exhibición.

En el teatro alternativo sucede algo que tiene mucho que ver con la denominación que tienen esas cooperativas, llamadas "sociedades accidentales de trabajo". Son grupos que se inscriben en actores y una vez terminado el hecho artístico que los reunió esa sociedad se disuelve. Por eso lo de "accidental". Son muy pocos los grupos que subsisten.

-Hay como una fiebre por dirigir y estrenar sin tener en cuenta la madurez del proyecto.

-Es comprensible que después de estudiar teatro durante cuatro años la gente quiera mostrar su trabajo, pero no confundamos expresión con hecho artístico. Muchos de los espectáculos estrenados son tan poco profesionales que terminan atentando contra los que sí tienen calidad y que incluyen una búsqueda estética y una experimentación seria.

El público no sabe que en la cartelera teatral hay cosas buenas y malas. Mete todo en la misma bolsa.

-Todos esperan que el productor caiga del cielo. ¿Por qué nadie quiere asumir ese rol?

-Porque se tiende a pensar que es algo burocrático, administrativo y por lo tanto aburrido. En cambio, como lo veo, la producción ejecutiva es algo muy atractivo y mucho más artístico que muchas otras cosas que andan metidas por el medio.

En un viejo libro de 1929 leí que un empresario decía: "Yo conozco gente que quiere dedicarse a la actuación y a la dirección, pero no conozco a nadie que quiera dedicarse a producir teatro. En mi caso se dio naturalmente, sin que yo tomara una decisión previa. Me fui haciendo en el camino".

La producción teatral es algo muy complejo, pero lo que planteo en esta primera instancia es: reflexionemos muchachos, tomémonos el tiempo necesario para pensar cada proyecto. Nadie nos corre.

Memoria y teatro: una experiencia

El 21 y 22 de marzo se llevó a cabo en Paraná, Entre Ríos, la 1ª Muestra Nacional Teatro x la identidad. Participaron de ella espectáculos de Buenos Aires, Córdoba, Misiones y Entre Ríos. A la vez que se concretó un foro cuya temática giró en torno al tema "Teatro e identidad". Se publican a continuación las ponencias que en ese foro presentaron Ana Yukelson (Córdoba), Julio Cejas (Rosario), Federico Irazábal (Buenos Aires) y Jorge Ricci (Santa Fe).

ANA G. YUKELSON / desde Córdoba

Cuando recibí la invitación para participar de este Foro inmediatamente vino a mí el ciclo **Desarmaderos de Teatro x la Memoria** organizado en Córdoba por **Teatro x la Identidad** en el año 2002.

No es mi intención describir aquel ciclo, ni perderme en sus riquísimas anécdotas sino que el mismo me brinde un marco para reflexionar, junto a ustedes sobre cómo la rememoración de las prácticas colectivas en el teatro generan huellas de identidad que permiten provocar e intensificar las relaciones particulares entre las personas que participan en el convivio teatral (actores y espectadores).

Como afirma Edmond Jabés en *Del desierto al libro*: "Sólo podemos vivir en la resonancia del acontecimiento. No podríamos vivir en un instante petrificado: estaríamos muertos". La resonancia de los acontecimientos ocurridos a partir del 24 de marzo de 1976 hasta el inicio de la democracia y las consecuencias atroces de la dictadura activaron a algunos teatristas a brindar su profesionalismo y expresarse. Cómo y por qué hacer que resuenen aquellos acontecimientos. La primera respuesta es política: solidarizarse con la realidad de nuestro país y, en particular, con Las Abuelas de Plaza de Mayo: "La recuperación de casi 500 chicos que aún están desaparecidos, es decir tienen sus identidades cambiadas". Una segunda respuesta es estética: generar espectáculos que desarrollen la temática de la última dictadura militar argentina. Podría agregar que el destinatario ideal de estas puestas son las personas nacidas durante aquellos años.

Ambas respuestas, en términos generales, dan cuenta del porqué de los espectáculos de **Teatro por la Identidad**, lo político y lo estético cumplen una función: una vuelta de tuerca a la tan mentada relación entre teatro y sociedad quizás o bien un teatro de contenido social y político que irrumpe como una emergencia dentro del campo teatral argentino.

Una vez manifiesta y clara esta función, los ciclos de teatro por la identidad presentan otro aspecto interesante a tener en cuenta: el cómo llevar adelante el cometido de esa función, cómo expresar, mediante qué estrategias de producción conmover al espectador. Y en este punto aparecen dos modalidades: la primera, propiciar la creación de obras dramáticas que aborden la temática. Diversos concursos de dramaturgias tuvieron lugar con relación a la creación de obras cuya motivación temática estaba circunscripta a los acontecimientos ocurridos durante la última dictadura. De igual modo se propició la representación de espectáculos con distintas condiciones de montajes, semimontajes, teatro callejero, performance,

etc. La aparición de estas obras creó una polémica en torno a la calidad artística y poética. Poco a poco se asumió la necesidad de ajustar y pretender un tratamiento en las obras que no divorciara forma y contenido y, al mismo tiempo, que las puestas en escena desarrollaran condiciones de producción y de actuación que las pusiera al mismo nivel que el teatro profesional, sin que las dispensas por la temática tratada actuara como una disculpa a los ojos del espectador y de la crítica.

La segunda modalidad y más en particular la que me interesa para tratar en este foro es la organización de reconstrucciones de puestas históricas. Me referiré entonces a los seis encuentros durante el ciclo denominado **Desarmaderos de Teatro x la Memoria** en los que participaron diferentes hacedores teatrales, investigadores de la cultura y público en general.

El ciclo se propuso como objetivos, recuperar y reunir una parte de la memoria del teatro cordobés desde 1969 hasta nuestros días, y reflexionar sobre su relación con el campo socio-político argentino. En qué medida lo que sucedió y lo que sucede modificó la forma de hacer teatro, desarrolló metodologías de creación, propició modos de encuentro diferentes con el público, estableció códigos de qué decir y cómo decir y generó otras formas de pensar la gestión teatral y cultural.

LA MEMORIA TEATRAL

Hacer teatro, reconstruir partes de espectáculos para activar la memoria requiere de un espacio. El teatro siempre necesita un lugar donde desarrollar las situaciones dramáticas, donde crear. De igual manera, el ejercicio de la memoria requiere de una disposición espacial donde ubicar y construir nuevamente, objetos, signos, situaciones y relaciones. En los **Desarmaderos** se presentaron algunas escenas de obras, fragmentos de canciones, textos, fotografías, críticas, etc. pertenecientes a grupos de gran referencia del teatro cordobés: **Contratanto**, del Libre Teatro Libre (LTL); **Huelga en el salario**, del grupo La Chispa; **El tren fantasma**, de Teatro de Grupo; Teatro Estudio I; **Café Concert**, de Raúl Ceballos; **Jeremías**, del Teatro Independiente de Córdoba (TIC) y **¿Qué tú quieres?** de El Cuenco. Pero más importante aún fue que la mayoría de los integrantes de los grupos – muchos en actividad– estuvieron presentes.

El espíritu de diálogo abierto de este diseño de los **Desarmaderos** tiene antecedentes dentro de la historia del teatro. Para ello es preciso que nos remontemos al siglo XVI, cuando el pensador italiano Giulio Camillo, elaboró una maqueta que fue presentada en Venecia por la que



María Escudero

pretendía construir un Teatro de la memoria, cuya estructura semicircular —a modo del teatro griego— en siete niveles quería reflejar y suscitar la conversación de toda Europa en ese momento. Más restringido este deseo de un *Teatro de la memoria y por la memoria*, puso en contacto a teatreros de diferentes generaciones y a públicos de distintas edades y competencias que dialogó francamente sobre el cómo y por qué hacer teatro. La permanencia y, en algún sentido, la vigencia de temáticas sobre el horror de la última dictadura militar o bien sobre ciertos aspectos socio-políticos de nuestra realidad.

Durante el ciclo varias veces se hizo mención a la tarea de evaluar las condiciones estéticas y políticas que propiciaron y que propician la creación de un espectáculo y, de qué manera esto ha contribuido a formar un discurso de la memoria teatral cordobesa.

En todos los casos la *reconstrucción* de las obras significó la elaboración de una nueva escritura del espectáculo y una confrontación de su efecto desde la mirada de los espectadores actuales con relación a la mirada de algunos *espectadores históricos*.

A pesar de que el contexto de producción evidentemente era distinto, en todos los casos los espectadores revalorizaron el estilo directo para presentar la temática, el uso poético pero a la vez sencillo del lenguaje teatral y la añoranza del contacto con el público.

LA MEMORIA COLECTIVA

La letra es al ser lo que la memoria es al olvido: el devenir de su historia y el sueño de su sueño eterno.

E. JABÈS

Una definición simple de memoria colectiva es que está formada por los recuerdos que comparte un grupo, que circulan en su seno y que conforman su identidad. Recuerdos e identidad, hacer y ser, una combinación más que ajustada a la vivencia de los **Desarmaderos**.

En la actualidad, la palabra memoria se asocia a la capacidad técnica de almacenaje de información. El qué y el cómo del recuerdo están estrechamente vinculados a las posibilidades técnicas de registro y representación.

Frente a las visiones apocalípticas sobre los efectos de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación sobre la sociedad y su memoria colectiva: desaparición de la conciencia histórica, de identidad grupal, de referencias espacio-temporales, el teatro continúa siendo un lugar de reservorio de la memoria colectiva.

El estudio histórico de las diferentes formas teatrales, de los espectáculos de un período determinado ayudó a

reconocer huellas de esta memoria colectiva. No es casual que cuando se presentaron los grupos de los años 70 se pensó en una forma de hacer el espectáculo, *la creación colectiva* como una marca o huella de identidad del teatro de Córdoba y sus distintas formas o facetas.

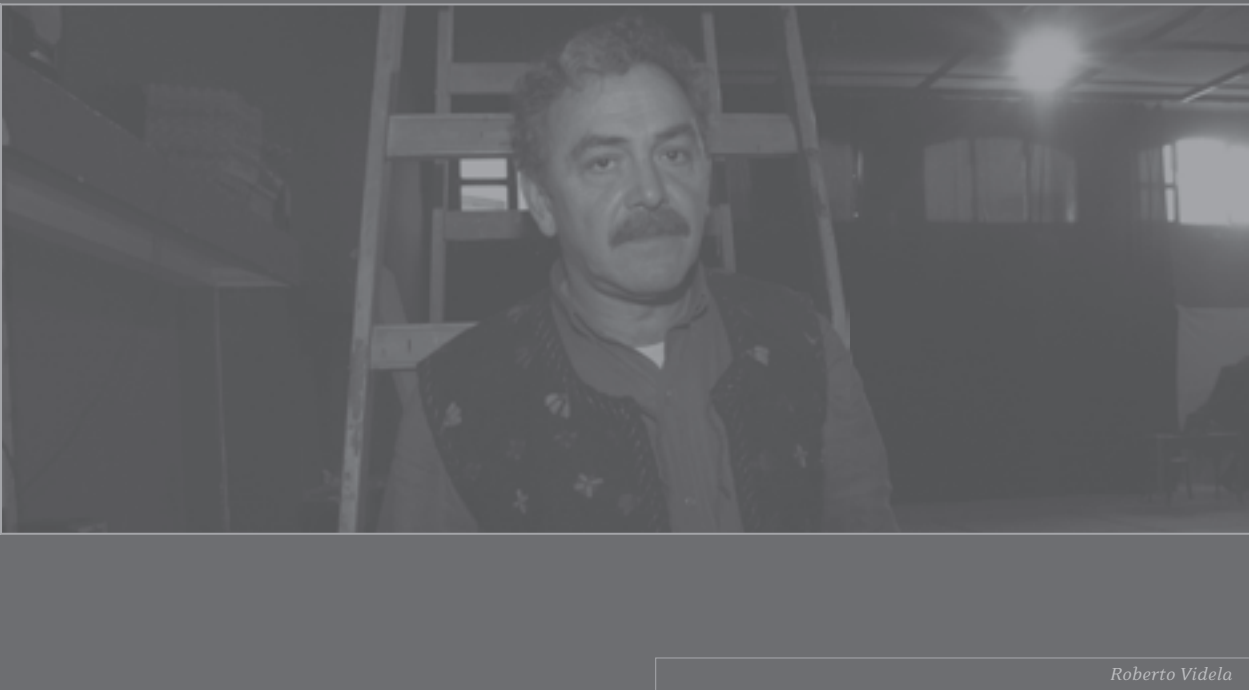
Las obras agrupadas en el período 1969-1976 mostraron que los temas de la realidad del momento fueron ejes para la construcción de las obras, había en todas ellas una fuerte conciencia del despojamiento de la espectacularidad y una pretensión de austeridad y contacto directo con el espectador. En el caso del LTL, con la obra **Contratanto**, Roberto Videla —ex miembro del grupo— realizó la labor de una reconstrucción casi antropológica de este espectáculo con el grupo Fra Noi de Colonia Caroya, donde además de la temática referida al problema de los docentes se recuperaron códigos de actuación y una forma de generar comicidad escénica.

Teatro Estudio 1, coordinado por Lito Aguirre y Teatro de Grupo, coordinado por César Carducci, manifestaron el valor de la improvisación durante el espectáculo y la posibilidad de alcanzar una comunicación sencilla con el público siendo parte de la cultura e idiosincrasia de un barrio como Villa El Libertador.

La Chispa, aportó el ejercicio de la investigación de las problemáticas que luego tematizaron, por ejemplo en la obra **Huelga en el salar**. Además realizaron algunas precisiones de su compromiso y militancia política que pretendía llevar a cabo un cambio: la revolución; una utopía afortunadamente inagotable y que se ha resignificado en todos los tiempos.

En la etapa comprendida entre 1976 y 1985 el actor Raúl Ceballos explicó el nacimiento del personaje Doña Rosa —para su café concert— que aún continúa y cómo desde el género se creó un código con el público para hablar de ciertos temas políticos, pero sin que existiera una conciencia clara de una militancia partidaria. El café concert y en particular el bar Elodía formaron un espacio, que nucleó a gran parte de los artistas del teatro de Córdoba sin importar si pertenecían al circuito comercial, oficial o independiente. La contención y el sosiego con los pares artistas fue una forma de acortar la distancia a que luego se sometió al teatro con ribetes comerciales.

En representación del cuarto período 1985-1994 se presentó **Jeremías**, del autor y director José Luis Arce y el TIC. Fue la primera obra que hizo referencia a los niños desaparecidos de nuestro país. La preocupación por la estética y la exploración de un lenguaje teatral que atrapara al espectador fue mostrada a través de las lecturas de fragmentos de la obra, la música y algunas



Roberto Videla



FOTOGRAFÍAS: GENTILEZA DIARIO LA VOZ DEL INTERIOR - CÓRDOBA

teatro y memoria

fotografías de la puesta. El sentido y el fin de lo teatral en forma de interrogantes volvieron a instalarse. El teatro no tiene necesariamente un fin social, pero sí sociabiliza y permite, a través de un tratamiento poético, que la realidad sea un motivo de reflexión.

El ciclo fue concluido con la presentación de **¿Qué tu quieres?**, dirigida por Roberto Videla, un espectáculo de 1999 donde el dolor y la alegría son dos caras de una misma moneda. La memoria tuvo aquí una operación intertextual y autotextual, construir en función de textos escuchados de otros que hacen alusión a los desaparecidos de la dictadura militar argentina pero, también, de otras dictaduras y genocidios. El espectáculo instaló la pregunta de *¿cuál es la responsabilidad del sobreviviente?* En forma general qué y por qué queremos activar nuestra memoria.

En el ciclo, no hubo nostalgia, aunque ella es indispensable para recuperar la historia. Por el contrario, hubo una gozosa apropiación del pasado reciente que inyectó alegría en todos los espectadores que asistimos. En cada **Desarmadero** el recuerdo trascendió la frontera del relato oral e instaló la construcción física de los espectáculos. Se desarrolló una acción doble: contarles a otros cómo se hizo y luego, hacer las representaciones. Relato y creación (escritura escénica) dos componentes básicos para construir la memoria.

MEMORIA E IDENTIDAD

La identidad es, en líneas generales, lo que se elige ser. Es la idea que uno se hace poco a poco de sí. Aún hace falta distinguir entre la identidad que, en el mejor de los casos, no es más que la aceptación de sus orígenes, y la que se nos adhiere finalmente a la piel, al filo de la experiencia, de las reflexiones con el prójimo.

E. JABÈS

La memoria es un acto de representación selectiva del pasado, un pasado que por otro lado, nunca es sólo de un individuo porque las personas estamos insertas en contextos familiares, sociales y nacionales. La memoria es colectiva y se vale para ello de memorias individuales. Los miles de desaparecidos son motivo de búsqueda y movilización de diferentes organismos de derechos humanos. La palabra o la categoría de identidad “desaparecidos” cobra básicamente dos sentidos respecto de este genocidio: uno el de muerte/asesinato del que aún se reclaman los cuerpos, y otro es el de cambio o alteración de la identidad biológica: los niños desaparecidos que las madres y las abuelas buscan y aquellos que sospechan que, la que les dicen ser su identidad, no lo es en realidad.

Durante los **Desarmaderos**, en la presentación de Teatro de Grupo los espectadores nos vimos sorprendidos ante la actuación junto al grupo de una joven (una nieta recuperada) que pidió participar en la actividad que sus padres ejercían antes de que fueran asesinados. Sobre el escenario buscaba comprender aquella *peligrosidad*, o la provocación desafiante *¿a qué?* No pretendo reducir este hecho a algo ingenuo o pueril sino, compartir con ustedes un bello acto de emoción que la escena vista por mí como espectadora provocaba. Primero recuperó su identidad biológica pero luego se preocupó por encontrar las huellas “adheridas a su piel”, entender la pasión y el compromiso que sus jóvenes padres defendían y aquellas acciones en pos de transformar una realidad que no los conformaba.

Reconstruir la historia teatral de aquellos años permitió reconocer una tradición teatral que por momentos pareció interrumpirse pero que sin embargo, se mantuvo resistiendo para ser retomada y transformada a partir del inicio de la democracia.

Memoria e identidad se encuentran entrelazadas de modo tal que el conjunto de significados de toda la identidad individual y grupal, que da sentido de pertenencia a través del tiempo y del espacio, se basa en el recuerdo y, a su vez, lo que es recordado está definido por la identidad asumida.

Los argentinos no hemos cerrado, y más aún no podemos conciliar lo ocurrido en la dictadura mientras haya aún personas que buscan su propia identidad o la identidad de un familiar.

Memoria e identidad no son cosas fijas sino representaciones o construcciones de la realidad más cercanas a fenómenos subjetivos antes que objetivos. Además de los cuerpos concretos que no sabemos dónde están, hemos realizado construcciones simbólicas de un *otro* que no descansa, que altera el pensamiento, que desvela, que aún no vuelve, que crea relatos fantasmagóricos.

Es importante resignificar el pasado reciente con un objetivo común: accionar. Quizás sean nuevos tiempos para crear mecanismos y estrategias de acciones solidarias y efectivas, más que eficaces y exitosas. No hay exitismos en esta historia, no hay una memoria de reivindicaciones porque no hay qué reivindicar. Sólo el deseo de accionar para recuperar y construir. Superadas las instancias de víctimas y victimarios, es hora de pensarnos como hacedores de acciones políticas, sociales, estéticas y especialmente humanas.

Memoria y no ausencia

Identidad y no desesperanza

Memoria y desesperación: la identidad argentina.

BUSCANDO *los orígenes* de lo que NO DESAPARECE

JULIO CEJAS / desde Rosario

El teatro pareciera ser la herramienta más vital a la hora de plantear el tema de la identidad en el marco de una sociedad que intenta reconstruir las huellas de aquellos que han sido privados de un nombre y una historia personal, aquellos que fueron registrados con la sigla NN, como absurda nomenclatura de una identidad desaparecida, expropiada.

El teatro, a diferencia de las otras artes, se apoya fundamentalmente en la relación entre cuerpos de actores que aluden a personajes ausentes y que solo cobran sentido a partir de la mirada y el compromiso de ese cuerpo social que es el espectador.

Podría decirse que en esa relación, en ese *cuerpo a cuerpo*, los actores y el público ritualizan, de alguna manera, esa búsqueda de una identidad que es personal y social, que pertenece a cada uno y se socializa a partir del encuentro, de la búsqueda de particularidades y semejanzas.

No puede haber algo más perturbador que el cuerpo de un actor ocupando el espacio de la ausencia, de un signo que está en lugar de algo que debe ser reconstruido por la mirada de otro.

De allí que históricamente el teatro pasó a ocupar un lugar revulsivo, contestatario y se transformó, en algunos momentos bastante definidos, en una herramienta política que buscó un lenguaje para burlar la censura o los decretos oficiales acerca de aquello de lo que debe mostrarse y lo que no es conveniente mostrar.

Más allá del texto y de las poéticas sustentadas a partir de ciertas dramaturgias que se apoyaban en la contundencia del mensaje o en cierto pedagogismo efectista para *concientizar* a los oprimidos o a los que no comprendían las maniobras de los poderes de turno, el teatro perturbó a partir de los lugares oscuros, de los sitios donde la palabra era resignificada por el itinerario de los cuerpos.

Hablar de la tortura o de la violencia, no alcanza, *hablar* de los desaparecidos, narrar los hechos, hacer una cronología de los acontecimientos políticos que dieron lugar a estas aberraciones, documentar, testimoniar, es una tarea que en el teatro debe ser revulsiva y no informativa.

Hoy el tremendo desafío del teatro, en una sociedad donde el simulacro se ha institucionalizado, es desmitificar la idea del teatro como reducto de la ficción, es apartarse de la idea de construcción de un teatro político adecuado a las leyes del mercado, alimentar a un sector de espectadores que demandan cierto tipo de teatro de denuncia.

Lo que *no se nombra*, lo que *no se dice*, debe ser puesto en escena a partir de un procedimiento provocativo, lo obsceno debe ocupar el lugar de las fórmulas que canonizan ciertos estereotipos

LA IDENTIDAD EN LA DÉCADA DEL 70

Entiendo que en la década del 70 el tema de la identidad en el teatro pasaba, para algunos grupos teatrales, por tomar conciencia del momento histórico que instalaba un paradigma social que reclamaba la participación activa para cambiar un modelo anacrónico y que respondía a los intereses del imperio.

Retorna el tema de la militancia política como eje central de la vida de muchos jóvenes que recuperaban los aires contestatarios de los años 60, no se podía ser joven sin estar involucrado en algún movimiento estudiantil, sindical, o artístico que intentara dar una respuesta a la impronta de la llamada etapa revolucionaria.

De allí que la relación entre el teatro y la identidad pasaba por una toma de conciencia de los acontecimientos que eran leídos como instancias “prerrevolucionarias” o como un urgente posicionamiento que debía ser reflejado en el lenguaje artístico.

El *deber* de la historia era *concientizar* al pueblo, en todo caso hacerlo protagonista de una identidad nacional que estaba avasallada, o en el caso de propuestas más ultraístas, alertar a los obreros acerca de la explotación y la alienación del capitalismo.

Un sector importante de los teatreros de ese momento adhería al mentado tema de la función social del teatro y de allí la sujeción de todos los elementos estéticos al servicio del mensaje esclarecedor, esto generaba una contradicción ya que se producía una subestimación del espectador, al que había que explicarle el camino a seguir para la liberación o la revolución o la defensa del ser nacional.

HACIENDO HISTORIA

En octubre de 2004 la Escuela Provincial de Teatro y Títeres N° 5029 de la ciudad de Rosario, celebraba sus treinta años de actividad, realizando en los actos conmemorativos las Primeras Jornadas de Poéticas Teatrales, en gran parte dedicadas a las estéticas vinculadas a los años 70 y 80.

En la sala del recuperado teatro La Comedia, se repusieron fragmentos de obras emblemáticas de la época, como **Compañero país** (1974), **Tupac** (1981) dirigidas por Néstor Zapata, **Nosotros los de entonces** (1983) dirigida por Chiqui González (grupo Discepolín), **Proceso en el aula** (1984) dirigida por Miguel Palma, **Juan y la deuda** (1984) y **Rebelión en la playa de estacionamiento** de José Maset (Teatro Abierto 82).

Todos los fragmentos de esas obras fueron representados por jóvenes actores estudiantes de la Escuela y sirvió para cruzar a estas nuevas generaciones con directores de aquella época.

La reposición de **¿Quién quiere patear el tacho?** por parte de Rody Bertol, autor y director de aquella obra en los años 80, es todo un símbolo de esta fusión.

Esta actividad en cierta manera era también un intento por recuperar retazos de una historia en la que buena parte del teatro rosarino participó desde un lugar contestatario tratando de reflejar algunos de los antecedentes sociales del futuro golpe militar.

ALGUNAS PISTAS PARA ENTENDER EL TEATRO POLÍTICO EN ROSARIO

Si hablamos de teatro político en Rosario no podemos dejar de mencionar a uno de los referentes más importantes y del cual surgió gran parte de los teatreros que hoy son protagonistas del movimiento teatral contemporáneo el grupo Arteón, formado en 1965 con integrantes de lo que era el TIM (Teatro Independiente del Magisterio). Néstor Zapata, María Teresa Gordillo, Sara Lindberg y Miguel Daga, se autodenominan Organización de Arte, y desde el nombre anuncian un claro embanderamiento político y de ruptura con el resto del movimiento teatral.

Es uno de los primeros grupos que desecha el texto, adhiriendo a la «creación colectiva», donde todos son autores de la obra.

En 1970, coincidiendo con el momento histórico que vive el país, el grupo entra en «la segunda etapa, la política—que al decir de su creador— se hace de acuerdo con su ideología política, desde el peronismo, con una franca dirección militante y una intención didáctica».

En 1971, estrenan **Nuestro pan**, obra que lleva el nombre que deciden los vecinos de los barrios o villas en donde se la representa, un testimonio teatral que abordaba el conflicto entre patronos y obreros

En 1973, ponen en escena **Compañero País**, anunciada como «trabajo colectivo de teatro-circo-música», cuyas características estaban expresadas en el programa: «Dedicamos este trabajo, como humilde ofrenda, a los compañeros que cayeron en la gloriosa lucha realizada por el pueblo en los últimos 18 años, y a todo argentino que hoy se sienta comprometido con la Reconstrucción y la Liberación de nuestro país».

La obra era la síntesis del trabajo grupal que Arteón inaugura, con una marcada intención didáctica, donde se abordaban los principales hechos de la resistencia peronista del 55 al 73.

En 1975, se estrena **Los de ajuera son de palo**, sobre idea y texto de Néstor Zapata, un trabajo dedicado a la memoria del General Perón, con una estética que se apoyaba en la reivindicación de un tema bastante instalado en la época que era la dicotomía “liberación o dependencia”.



FOTOGRAFÍAS: CARLOS LOPEZ MENA



Escenas de "¿Quién quiere patear el tacho?"

El público llenaba las salas teatrales buscando una respuesta de los movimientos políticos de entonces, hecho que era una constante en las demás manifestaciones artísticas.

En 1976, ya en plena dictadura, Arteón estrena **Stéfano**, de Armando Discépolo, en un año en que tres grupos toman al importante autor argentino como bandera para la resistencia: ese año se representan **El organito** (Mercado Viejo, con la dirección de David Edery), **Relojero** (Grupo APM) y **Babilonia** (Teatrika, dirigida por Pepe Costa).

A partir de este año, Arteón nucleará a todos los peronistas dispersos, que se aglutinan bajo la dirección de Zapata y la colaboración de alguien que, poco tiempo después, marcará nuevos caminos en la escena local: María de los Ángeles González (Chiqui).

En 1978, en pleno Mundial, se estrena **Bienvenido León de Francia**, escrita por la dupla Zapata-González, trabajo que se constituye en un verdadero homenaje a la dorada época del radioteatro y que toma el nombre del mítico personaje que encarnaba una de las sagas más prestigiosas del género. No obstante la mirada de los autores iba más allá del homenaje, hundiendo la mirada en los momentos trágicos en que se debatía toda una generación, tan en soledad como el personaje de la obra.

Otro trabajo de esa época fue **Tupac-canto y quebranto**, que incorporaba a músicos del movimiento Canto Popular, enrolados también en una línea contestataria, un símbolo de la cooperación entre teatristas y el movimiento musical rosarino.

En 1980 se produce uno de los trabajos más impactantes del momento que tuvo que enfrentarse a la censura de la época: **Cómo te explico**, un bello alegato que desnudaba la soledad y el desamparo de una edad tan difícil como la de la adolescencia, y cuyo final resumía todo el espíritu de la obra: «No permitiremos que digan que la adolescencia es la etapa más feliz de la vida...».

La misma directora Chiqui González, tuvo que defender la obra en un triste episodio que pinta de cuerpo entero esos *años de plomo* y que la autora cuenta emocionada:

“La obra se estrenó el 20 de agosto del 80 y el 14 de setiembre, recibimos la prohibición por parte de la Comisión Calificadora Municipal, ente formado por 3 integrantes de la Liga de La Decencia; 3 de La Liga de Madres de Familia; 3 de la Municipalidad y 3 por el Juzgado de Menores. La obra se había prohibido «para menores de 18 años», una sutil forma de censurarla ya que estaba dedicada a los adolescentes. Los argumentos eran los típicos de la dictadura: la frase final era pesimista, no había adultos positivos, instaba a la rebelión, se burlaba de la escuela argentina y encima aparecía un discapacitado entre los *niños normales*... con





Escena de "¿Quién quiere patear el tacho?"

FOTOGRAFÍAS: CARLOS LOPEZ MENA

tales cargos no era mucho lo que se podía discutir.

Como abogada que soy se me permitió hacer una defensa y fue uno de los momentos más desagradables de mi vida: me pedían los nombres de los actores, me preguntaban si los padres sabían lo que estaban haciendo sus hijos en ese taller... Al final y gracias a uno de los miembros del Juzgado de Menores, se pudo rever la medida y se la declaró «inconveniente para menores de 14 años».

Durante cuatro años la obra giró por todo el país con un éxito total, al igual que otro trabajo de Chiqui: **Nosotros los de entonces**.

En 1984, Néstor Zapata también dirige otro éxito que recorre el país: **La Forestal**, cantata que describía la explotación de los obreros en el chaco santafesino.

LA RIBERA

Este grupo también se inscribe en la década del 70 con una línea marcadamente política, que se inicia con la primera creación colectiva: **De la boca para afuera**, en 1972, espectáculo farsesco basado en *sketches* que ridiculizaban a personajes de la ciudad. La obra recordaba la ausencia de un fundador y se constituyó en una aguda crítica a los sectores dominantes y a la hipocresía de la burguesía, acorde con los aires ideológicos que soplaban.

En 1973, otra creación colectiva acentúa la toma de posición frente a los hechos políticos: **Hermano te ando buscando**, basada en textos de Brecht, Guillén, Diz, terminó constituyéndose en un homenaje a Salvador Allende, cuyo asesinato y derrocamiento coincidió con la fecha del estreno de este trabajo.

En el año 1974, estrenan **Juan Palmieri**, del uruguayo Antonio Larreta, que narra la vida de uno de los integrantes del grupo guerrillero Tupamaros, y es uno de los picos más altos dentro del teatro militante de la época.

El 27 de noviembre de 1978, año en que también se crea la filial Rosario de la Asociación Argentina de Actores, Pepe Costa crea el Centro Rosarino de Investigación Teatral (CRIT), que estrena en 1983 **Las paredes** de Griselda Gambaro.

ESCENA 75

Otro de los grupos que aborda una línea marcadamente política es Escena 75, que nace en la época de oro de los café-concert, por eso su primera etapa se desarrolla no en una sala propiamente dicha sino en uno de los boliches más concurridos por la intelectualidad de izquierda: Corchos y Corcheas.

Allí hacen su bautismo de fuego con **Un gigante de ojos azules**, que rescató la figura del poeta Nazim Hikmet, quien escribió la mayor parte de su obra en la cárcel. Un trabajo que obedecía a la estética del momento, con músicos y

actores enfundados en ropa negra y con el énfasis puesto en un mensaje contestatario y crítico de la realidad social.

El estreno de **Un gigante...**, se produce en el marco de un acto político organizado para recaudar fondos destinados a la lucha de los obreros de Villa Constitución, uno de los conflictos más importantes de la época.

Ya con la dirección de uno de los grandes luchadores del teatro nacional, Eugenio Filippelli, estrenan **Yo, Bertolt Brecht y El señor Morel**.

DISCEPOLÍN: LOS JÓVENES AL PODER

En noviembre del 81 se realiza la Primera Fiesta Popular de la Música y el Teatro, organizada por Teatro para adolescentes y El Tablón, grupos que pertenecían a Arteón.

El éxito de público ratifica la capacidad organizativa de los grupos que diseñaron esta movida; pero los deseos de independizarse y sentirse protagonistas y la necesidad de privilegiar lo político sobre lo partidario precipitan la ruptura.

La producción de Discepolín es una de las más sólidas y consecuentes de la época: **¿Quién quiere patear el tacho?, ¿Cómo te explico?, Profesión sin fin de mes, Teatro fuera del teatro, Gira que gira, La bella durmiente se despierta, Por ahora dejalo ahí, Alicia en este país, Despertar adoleciendo, Ana la farolera, Nosotros los de entonces, Proceso en un aula, Los rostros perdidos, Fiesta, pasión, dolor y barro y El Cairo**.

TEATRO ABIERTO 82 Y 83

Uno de los fenómenos más importantes en la resistencia contra la dictadura y en los albores de la democracia, son los ciclos de Teatro Abierto que también se realizaron en nuestra ciudad como reflejo de lo que ocurría en Buenos Aires. En el primer TAR del 82 se presentaron 43 obras de las cuales fueron elegidas 14, que durante un mes reunieron a más de 5.000 personas.

EL TÁBANO: VUELVE EL TEATRO POPULAR

En un marco parecido al que generó a los grupos de los años 70, el 25 de mayo de 1984, con el estreno de **La granada**, obra del escritor desaparecido Rodolfo Walsh, nace El Támano, influenciado por el movimiento de los Derechos Humanos y la efervescencia del momento.

La granada, estrenada en la sala Lavardén, se mantiene tres meses en cartelera, y El Támano es invitado junto a Discepolín, y el Grupo Litoral a la Asamblea Mundial de Educación de Adultos que se desarrolló en Buenos Aires.

En 1985, se crea el Movimiento de Teatro Popular Rosario integrado por los grupos CET, El teatro que viene, Tam-Tam, Trampolín, De la Acción, Rey Momo, Pierrot, Teatro para la Libertad y por supuesto El Támano.

“El teatro pasó a ocupar un lugar ruivulsivo, contestatario y se transformó, en algunos momentos bastante definidos, en una herramienta política que buscó un lenguaje para burlar la censura”.

Forma & contenido en el teatro político

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

Hace ya muchos años que pienso y escribo sobre este tipo particular de teatro: aquel que se piensa en una fuerte relación con la política; es decir, con el mundo y la sociedad o, mejor dicho, con las configuraciones discursivas que sobre estos temas circulan de forma hegemónica. Y si algo he aprendido en el transcurrir de las investigaciones, publicación de un libro mediante, es que la politicidad en el arte es algo tan lábil, tan flexible y escurridizo que nos obliga a todos, artistas, críticos y receptores, a movernos con mucha cautela en este sentido.

En ***El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*** lo dejamos sentado desde el prólogo mismo: el teatro político no puede ser visto como una poética, es decir como un conjunto de procedimientos más o menos estables sino que, por el contrario, se trata de una modalidad productiva-receptiva. ¿Qué quisimos decir en su momento con esto? Que el teatro no puede ser definido como político de forma inmanente, es decir, con un análisis puro y exclusivamente textual, sino que más bien hay que tener en cuenta tanto la ideología de producción como la de recepción, sin olvidar los contextos en los cuales la propuesta se inscribe. En este sentido y continuando con esta idea es que sostenemos que muchas veces un artista puede creer estar haciendo teatro político y en realidad, tal vez, por diversas cuestiones, no lo hace.

Cuando afirmamos que la politicidad en arte es escurridiza lo que en realidad estamos sosteniendo es que, en principio, cuando hablamos de teatro político entendemos un teatro que se posiciona críticamente ante el mundo para emitir una opinión que tenga que ver con algo de la disidencia. Es decir, no hablamos de politicidad cuando nos posicionamos ante estéticas que reafirmen el, por así llamarlo, *statu quo*. Si tomásemos esto en cuenta caeríamos en el prejuicio de que todo teatro es político. Cualquiera de nosotros puede recordar esta afirmación. Y creo que amerita ser deconstruida. Cuando alguien dice que todo teatro es político, o que todo arte lo es, en realidad estamos frente a alguien que colabora con el sistema y que pretende, tal vez de forma inconsciente, desactivar este tipo de arte, porque afirmar que *todo* el teatro es político es lo mismo que decir que *ninguno* lo es, ya que si no podemos ubicar la politicidad en términos de identidad (esto es, semejanza y diferencia) no podemos siquiera referirnos a ella. La politicidad tiene que estar necesariamente ubicada en la diferencia de una norma, por allí debe transitar. Tal vez seamos acusados de "normativos", y aceptamos el cuestionamiento, pero decidimos intencionalmente correr el riesgo.

Expliquemos un poco más todo esto. No creemos ni

pensamos que la estética esté desprendida de la ideología, por el contrario, creemos que a todo lo encuadrable dentro de lo discursivo (como es el caso del arte) lo ubicamos allí. Ahora bien, porque todo discurso sea ideológico (y por ello tal vez se infiltre la idea de politicidad) no estoy dispuesto a aceptar que todo discurso sea político. Entendemos la politicidad del arte como una matriz diferencial, en el sentido de que lo que hace es posicionarse en un lugar que no legitime lo establecido, que no trabaje ni opere con lo dado sino que, por el contrario, se posicione en un lugar crítico ante el mundo. Eso es para nosotros lo político. Eso es lo que define como político. Un ejemplo. Nosotros no definiríamos como político un teatro fascista en la España franquista. Un teatro fascista en este período es simplemente teatro. Después habrá que definir el género y todo lo que se quiera analizar en él. Pero no lo tomamos como político porque precisamente lo que hace es legitimar, naturalizar, coparticipar con el régimen. Entonces, por lo dicho, será político un teatro que, teniendo muy en cuenta el mundo en el que se encuentra, y con la herramienta que elija, emita un discurso (forma y contenido) crítico.

Es precisamente por estos motivos por los que hemos decidido dedicarnos a estudiar a este maltratado tipo de teatralidad. Maltratado en el sentido de muchas veces olvidado, pero también de tergiversado al servicio de una determinada ideología. ¿Por qué Brecht puede ser considerado uno de los grandes maestros del teatro político? Porque él supo entender por dónde pasaba el compromiso de un artista en la Alemania, la Europa o simplemente el mundo de su época. Y ante este saber dedicó su vida a encontrar una forma a partir de la cual transmitir sus ideas (representadas en el contenido). Brecht no fue simplemente un hombre que se encargó de *decir* ideas, sino que más bien supo que debía encontrar una forma escénica y dramática para ponerlas en escena, no simplemente decirlas. Y esa forma ha recibido el nombre de realismo didáctico, épico o dialéctico. No importa aquí el nombre, sino que interesa resaltar que esos nombres dan cuenta de la necesidad de encontrar una palabra que defina un teatro hasta el momento sin nombre. Es solo en ese sentido que Brecht puede ser entendido como subversivo, como revolucionario. Por eso siempre decimos que la única forma de ser fiel a Brecht es traicionándolo, siguiendo la idea de Heiner Müller. ¿Por qué? Porque si a Brecht lo que le interesaba era producir un tipo de teatro político es solo eso lo que tenemos que respetar para hacer a Brecht hoy. Y para respetar eso no puedo respetar su propuesta técnica y estética puesto que esta ya ha sido naturalizada luego de casi cincuenta años de vida. El mundo cambió, el arte cambió, y Brecht moriría ante esos cambios si no tuviese artistas innovadores que



entiendan esta paradoja ante la representación.

Entonces volvamos a nuestra definición: el teatro político no puede ser visto como una poética sino más bien como una modalidad productiva-receptiva. Para que exista la politicidad en el teatro se tienen que conjugar estos dos elementos. Por un lado tiene que estar la voluntad del artista de hacerlo, pero fundamentalmente tiene que estar la comunidad receptiva dispuesta a hacerlo. Si la comunidad no puede elaborar ni constituirse como una comunidad política, será muy difícil para el artista encontrar la forma de hacerlo. Esto es lo que ocurrió por ejemplo, y con sus particularidades por supuesto, durante los años 90 en la Argentina, momento de plena despolitización y economización de la sociedad. Pero no porque la sociedad estuviera despolitizada, ya que esto es imposible: la sociedad es en sí misma un órgano político, sino más bien porque no podía ver el mundo en términos políticos. Esto llevó a que los artistas con voluntad política tuvieran que buscar y replantearse la politicidad en el arte para lograr algo de todo esto. Y una sociedad profundamente politizada, tal vez como la de hoy en nuestro país, muchas veces cree estar frente a un acto político cuando en realidad se encuentra frente a una actividad de consenso y sumisión. La política es lo suficientemente hábil como para fugarse cada vez que está por ser aprehendida.

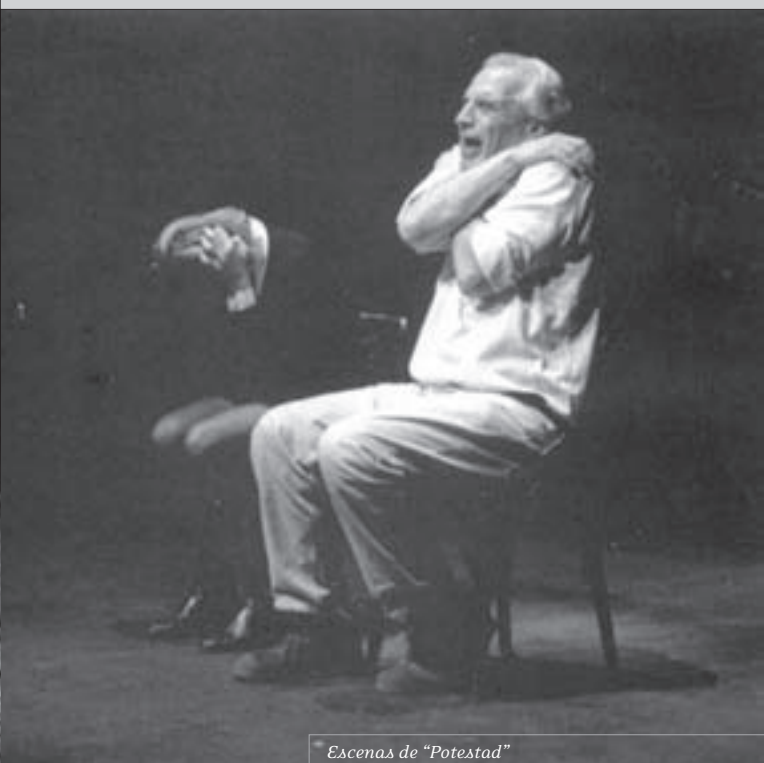
TEATRO X LA IDENTIDAD

Aquí es precisamente el punto donde, más de una vez, hemos objetado, o hemos cuestionado, algunos elementos de **Teatro x la Identidad**. Es por ello mismo que creo que el haber sido invitado por **Teatro x la Identidad** para participar de esta mesa es un acto político. Porque jamás he sido para con él un crítico servil o acrítico. Más bien, más de una vez, me paré en otra vereda y cuestioné acciones teatrales concretas. Y creo que el haberme invitado hoy, aquí, no es para que me desdiga sino, por el contrario, para que emita, frente a todos ustedes, mi opinión. Sostuve en todas esas oportunidades, y lo hago hoy, aquí, que para que **Teatro x la Identidad** sea efectivo en términos políticos debe trabajar no sobre el contenido de las obras sino, por el contrario, sobre la estética.

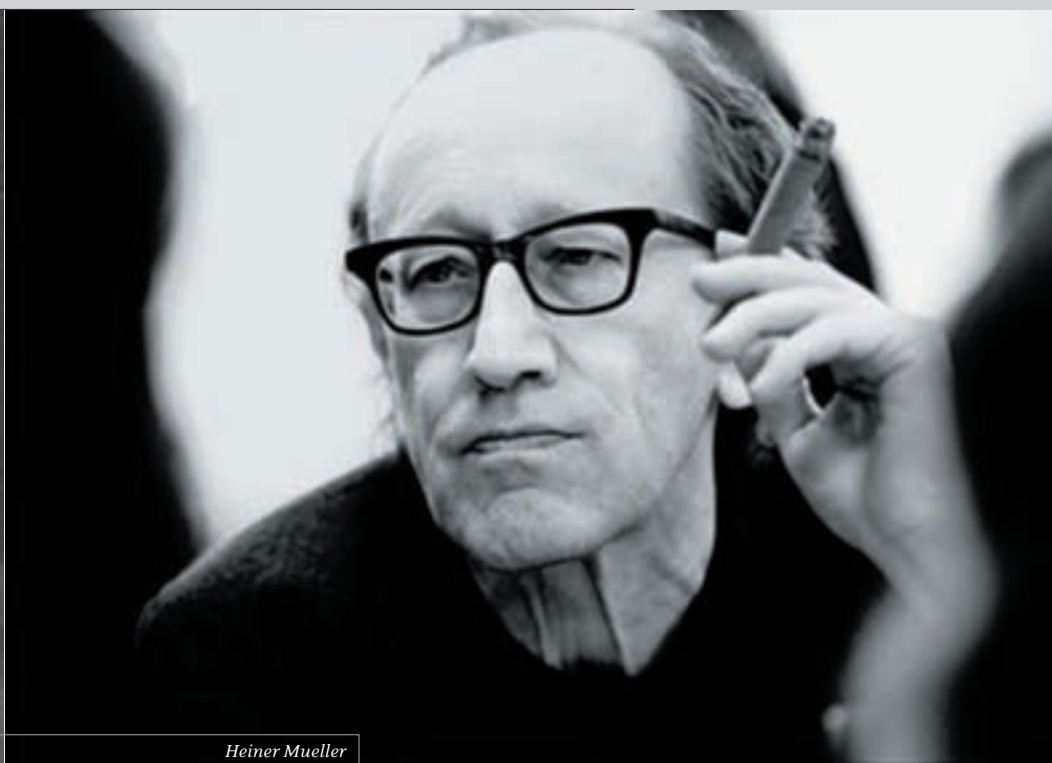
Me explico. Si bien nuestro país no ha logrado producir justicia (aunque tuvo intentos notables) sobre los años 70, juzgando, condenando y encerrando a los hacedores de la más cruel dictadura del siglo XX, por la labor llevada a cabo por los organismos de los derechos humanos (la Conadep, las Madres de Plaza de Mayo, la Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.) a lo largo de estos treinta años, la sociedad, decíamos, ha logrado entender lo ocurrido y ha tomado

partido. Si la justicia no lo hizo, la sociedad, en términos generales, sí lo ha hecho. La sociedad se emociona cuando aparece un hijo de desaparecidos y retorna a su familia biológica. Nos emocionamos ante esto, felizmente. Por lo tanto creo que como sociedad hemos logrado realizar este movimiento. Y por ello creemos que hoy poner en escena una obra que muestre esto cumple una función escasa o nula desde la política. Una obra que muestre a un torturador en escena hoy no es necesariamente política. Y remarcamos lo de necesariamente, puesto que para detectarlo deberíamos olvidarnos del contenido y pensar un poco más en la forma. Hoy, que vivimos en un contexto político que se ha apropiado de esa lucha de treinta años y, haciendo eso, el gobierno logra reafirmar su consenso, el arte debe encontrar otro lugar para devenir en político. Y ese otro lugar tiene que ver con la forma. Seguramente una obra de contenido político que adhiera a algún tipo de realismo anacrónico aplacará su voluntad de producir algún tipo de conocimiento, que es uno de los elementos necesarios para entender la politicidad. Un arte que dice lo dicho no hace más que redundar. No aporta demasiado.

Volvamos con un ejemplo de nuestro pasado teatral argentino. En el año 2001 se estrenó en nuestro país, en el Teatro San Martín, **Los murmullos**, de Luis Cano y con dirección de Emilio García Wehbi. Desde el contenido esta obra era profundamente política. ¿Por qué? Porque ponía en escena una suerte de viaje dantesco por el infierno en el que una hija (así, sin puntos) viajaba en busca de su padre desaparecido. Al encontrarlo, una vez que estaba frente a él, decía: "Padre, tremendo ambicioso, no te bastaban un par de medallas!". Esto generó un profundo rechazo. Este rechazo hizo que críticos muy formados hablaran de **Los murmullos** como representante de la derecha política, por el solo hecho de que no heroificaba al desaparecido. Pero que no heroifique no significa que cuestione o ataque ideológicamente. Por el contrario, lo que hacía era humanizarlo, por eso decimos que Rosario es una hija sin puntos, es la hija que se sintió abandonada por su padre que eligió su idea de nación y luchó, hasta la muerte, por esa idea. Y Rosario es aquí simplemente una nena abandonada, una nena no elegida, no una adulta racional. Esto nos sirve para volver sobre el tema, para traer al discurso, una vez más, a la figura del desaparecido, pero sin *mármol*, porque el mármol lo que hace, por lo general, es distanciar. Cuando hablamos de mármol lo que hacemos es metonimizarnos al monumento. Nuestra concepción sobre el monumento es que lamentablemente por reiteración, por repetición, es algo que, a la larga, termina formando parte del paisaje, termina siendo un árbol más de una plaza cualquiera. Y al



Escenas de "Potestad"



Heiner Mueller

hacer esto lo corre del discurso, y al correrlo del discurso se lo sumerge en el olvido.

EL TEATRO DE PAVLOVSKY

Pero hay más con relación a todo esto. En plena dictadura y en los finales de ésta, uno de nuestros principales artistas, Eduardo *Tato* Pavlovsky, entendió qué es lo que debía hacer como buen artista comprometido. Pavlovsky supo ver que la única forma de hacernos hablar sobre los dictadores era cambiándoles el rasgo que poseían socialmente. Lo que él hizo fue humanizarlos, pero no para hacer una apología de ellos, sino más bien para ubicarlos a nuestra altura. El lugar de *monstruo* adjudicado a los dictadores, secuestradores y torturadores en realidad lo único que hacía era desactivarnos a nosotros como sujetos activos. La monstruosidad lo que hacía era ubicarlos en una esfera superior a la que yo (como simple mortal) no podría jamás enfrentar. Esta monstruosidad los ubicaba en un lugar de impunidad y, a mí como sujeto, me dejaba inactivo si no pasivo. Hacer esto a fines de la dictadura era muy fuertemente un gesto político porque decía lo no-dicho: que los dictadores también eran hombres, buenos padres, preocupados amantes. El ver el régimen de afectación del otro, diría Pavlovsky, era una forma de entender. Pero no tan solo tenía que ver con el entendimiento, era esto también un clarísimo gesto político. Con el correr de la democracia todos estos planteos fueron siendo aceptados, y lo que era políticamente innovador, terminó formando parte del sentido común.

A fines de los años 90 y principios del nuevo siglo, Luis Cano entendió que esto debía tener algún tipo de modificación y que precisamente ahora, lo que estaba inactivo para la sociedad, era la figura del desaparecido, con la excepción de los luchadores directos por los derechos humanos. Ahora la figura a deconstruir era precisamente la del desaparecido para volver a integrarlo al orden discursivo. Y es esta la única forma de mantener viva la memoria. La memoria sobrevive exclusivamente en el discurso, cuando el silencio tiñe, lo teñido empieza a formar parte del olvido.

Hasta aquí nos hemos referido al contenido. Por ello necesitamos aclarar que en realidad todo lo dicho no hubiera sido efectivo si no hubiese sido dicho en el lugar desde el cual fue dicho: el Teatro San Martín. Este mismo discurso en una sala alternativa o independiente de nuestra ciudad no hubiese producido el impacto que finalmente produjo. Porque verdaderamente lo subversivo fue que todo esto fuese dicho desde el discurso oficial encarnado por estos artistas trabajando para el Teatro San Martín,

tal vez, el más representativo de la Argentina. Y también es importante, desde lo formal, recordar que el autor, Luis Cano, actuaba en esta obra y no como un personaje más sino precisamente como el autor. Aparecía, estrado mediante, a dar su discurso y justificarlo intelectualmente. Esto es, le puso el cuerpo a un discurso que, en sí mismo, era provocador.

EL ARTISTA Y LA MEMORIA

Cuando **Teatro x la Identidad** monta sus obras lamentablemente muchas veces no tiene en cuenta estas cuestiones. Y estas cuestiones precisamente tienen que ver con el hecho de que vivimos en un momento político muy complejo, en el cual las ambigüedades discursivas de la política forman parte de la norma, un momento en el cual tal vez la demagogia se ha convertido en el modelo imperante. Ante este panorama, el artista debe reaccionar y debe ver cuál es la matriz por la que transita la politicidad hoy. Porque no basta, creemos, con salir con el dedo acusador a seguir condenando a los condenados o a heroificar a los héroes. Creemos que un arte político que tiene que ver, inevitablemente, con el *presente* pero no con la *coyuntura* debe analizar de forma permanente por dónde pasa la norma, dónde están y cómo son las hegemonías. Y recién ahí, una vez analizado todo esto, poder lanzarse al estrado escénico a decir lo que sienta que tiene que decir, pero con una forma apropiada para que ese discurso no quede tendido en el aire. Un artista comprometido tiene un compromiso con la memoria, pero la memoria siempre tiene que ver con el presente, rara vez con el pasado. El pasado convertido en relato asoma en nuestro presente bajo la forma de memoria, y por eso creemos que retrotraernos al pasado no basta, si olvidamos que es precisamente en el presente en donde se instala la política, y esto no significa que no haya que remitirse al pasado, todo lo contrario. El pasado es la situación contextual a la que tal vez el artista se refiera, pero si no analiza cómo ese pasado ha impactado e impacta en el presente, cómo constituye el presente, poco y nada hará. Es más, diríamos tal vez que el teatro político más interesante que se produce hoy en día es aquel que trabaja exclusivamente, y de forma consciente, con el sistema de prejuicios que orienta y recorta nuestros discursos que son a su vez los productores de la realidad. Por eso hemos dicho muchas veces que la realidad es la ficción dominante. Con ello, a lo que estamos aludiendo, es a que el discurso teatral tal vez lo único que pueda hacer sea subvertir discursos, revolucionar el sistema desde el discurso y con discursos.

Los años 70

Una década/siglo en la que faltaron las luces

JORGE RICCI / desde Santa Fe

La década del 70 no fue una década, fue un siglo.

En esa década coexistieron la mayor euforia revolucionaria, la mayor rapiña alrededor de un cadáver ilustre y la más sangrienta de las dictaduras de la Argentina contemporánea.

Y en esa década-siglo, la cultura, *hábitat* natural del teatro independiente, retrocedió otro siglo. Porque entre los López Rega y los Videla destrozaron la universidad estatal y las políticas culturales y artísticas del país a través de la censura, la persecución y el exilio de esa clase media ilustrada que nos distinguía.

En medio de esa vorágine de acontecimientos límite tratábamos de seguir haciendo teatro desde una ciudad provinciana en la que había enseñado el maestro Oscar Fessler, gracias a la gestión cultural de jóvenes funcionarios como Paco Urondo o Ramón Alcalde.

La década del 70 en el teatro de Santa Fe se abre con un hecho asombroso y traumático, el Grupo 67, creador de dos espectáculos con resonancias nacionales e internacionales (**La extraña tarde del Dr. Burke**, de Ladislav Smocek, aclamada por la crítica de Buenos Aires junto al montaje de **Atendiendo al Sr. Sloane**, dirigido por Alberto Ure; y **Yezidas**, de Juan Carlos De Petre, representado hasta en el Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski), era apresado por fuerzas militares y encarcelado durante dos años por "subversivo". El Grupo 67 estaba lejos, muy lejos de los enfrentamientos armados; pero cerca, muy cerca de las formas estéticas más revolucionarias del teatro de entonces.

Este Grupo desaparece de la ciudad y continúa su trabajo creativo en Venezuela bajo el nombre de ALTOSF donde construye una trayectoria de resonancia internacional y ahora, tal vez, comenzará a ser jaqueado por el populismo chavista.

Por esos años, la mayoría de los colectivos de teatro seguían frecuentando a los autores emblemáticos del teatro independiente: Espina, Adellach, Dragún, Wernicke y otros.

Sin embargo, el aluvión revisionista ya se estaba desatando y los libros espléndidos de Artaud: **El teatro y su doble**, de Grotowski: **Hacia un teatro pobre** y de Brook: **El espacio vacío**, que iban arribando a nuestros equipos de trabajo ponían en tela de juicio todo: repertorio, método, lenguaje, roles, etc. El autor perdía su omnipresencia y ésta quedaba en manos del director o del equipo. La cuestión ideológica llegaba colateralmente al teatro: pasábamos a ser células, grupos o equipos donde todos tenían poder de decisión. Esto, por cierto, no era tan así; en un país de caudillos el teatro no podía escapar a las generales de la ley.

Los espectáculos eran creaciones colectivas y versiones

o adaptaciones de textos teatrales o literarios. Sin dudas que el espectro se ampliaba y ganaba en originalidad. Ya dejábamos de ser los meros repetidores del repertorio de los grandes centros teatrales.

En 1971 se produce un espectáculo con tinte político, que hablaba de lo inmediato en la realidad nacional, pero en un ámbito frívolo: el estreno de **El avión negro** de Cossa, Rozenmacher y otros, en el Noemí Café Concert. Esta suma de pequeñas historias hablaban del retorno de Perón. La dirección era compartida por Felipe Cherep, Chiry Rodríguez Aragón y Miguel Flores, tres históricos del teatro independiente santafesino. La resonancia es amplia porque la pequeña burguesía de entonces estaba fascinada con "el nuevo peronismo".

En 1972, Hugo y Osvaldo Maggi crean el grupo Los Mamelli y comienzan a gestar, año tras año, una serie de espectáculos de teatro musical para **Señores grandes y señores chicos** de un valor infrecuente en el remanido teatro infantil de esos años.

En mi caso, y en ese mismo año, debuto como autor con **La llanura estremecida**, una historia esquelética y pretendidamente grotowskiana o artaudiana (nunca lo sabré) que buscaba diferenciarse del teatro realista de entonces a través de una poética del cuerpo, el movimiento y la palabra desnuda. La experiencia pasó desapercibida y por varios años no volví a escribir teatro. Recién en 1978 retomaría el rol de autor pero ya con la intención de contar una historia y no con la impronta de transmitir oscuras imágenes y vagas sensaciones.

Las experiencias colectivas de un teatro político eran oscuros borradores como los que hoy seguimos viendo en gran parte del repertorio del teatro callejero. Estructuras maniqueas de buenos y malos, de pobres y ricos, que están lejos de Brecht y cerca del discurso de la izquierda más infantil. Pero esos espectáculos (generalmente de creación colectiva) no hacían temporada ni figuraban en los diarios; aparecían y desaparecían en peñas barriales o universitarias, acompañando la mística de ciertos grupos políticos del momento.

En 1973 llega la primavera camporista y la ciudad de Santa Fe de la Veracruz cumple cuatrocientos años. Una y otra cosa duraron muy poco. Pero en ese año tan especial hay como una euforia que nos hace sentir como en la época de oro de los independientes del sesenta. El gobierno de la provincia crea dos organismos teatrales que durarán muy poco tiempo y no dejarán nada para recordar. Se trata de la Comedia Provincial de Teatro y del Taller Laboratorio. Al frente de la primera y para realizar puestas convencionales de ciertos clásicos argentinos, se nombra a un oscuro teatrista porteño; y al frente de la segunda, a un



Escena de "La Extraña tarde del Dr. Burke"

simpático embaucador "con pedido de captura en varios centros teatrales latinoamericanos" que genera un par de espectáculos experimentales sin profundidad alguna pero que sorprenden a los espectadores provincianos. También en ese mismo año, se genera un espectáculo *majestuoso* de música y teatro para el gran público: **Romance de la ciudad enterrada** con dirección de Carlos Thiel y música original del talentoso José Luis Castiñeira. El citado romance será el verdadero festejo de los cuatrocientos años. Y el *contra homenaje* es un espectáculo de música y humor titulado **La jran joda a Juan de jaray** de los Musicanthropus, una especie de Les Luthiers santafesinos con muy buenos logros en el género.

Siempre en 1973 y con aires de euforia democrática, hay lugar para otros espectáculos de cierta envergadura: **Sacco y Vanzetti**, dirigido por Carlos Thiel, **Juan Moreira Super Show**, de Pedro Orgambide y con dirección de Hugo Maggi y **La historia del soldado**, de Stravinsky con dirección de Chiry Rodríguez Aragón.

Nosotros, una docena de actores y actrices veinteañeros, creamos el Equipo Teatro Llanura y hacemos una puesta *atrevida* de **Woyzeck** de Büchner en la primera temporada de la Sala Experimental Leopoldo Marechal del Teatro Municipal. Puesta que ofrecemos de manera gratuita a la gestión camporista de la Universidad Nacional del Litoral y que, desde su Secretaría de Cultura Popular (era la época de las adjetivaciones), nos sugieren cambiar el final: que Woyzeck, el soldado proletario, no se suicide. No transamos y nos dejan actuar en el Paraninfo de la Universidad con la obra tal cual la dejó el joven autor alemán. Cinco años después, en 1978, el director del Liceo Municipal en tiempos de Videla, me pide que saque, en lo posible, todos los personajes con uniforme (milicos varios) del **Juan Moreira**. Por supuesto: no hubo Moreira. Ahora, es bueno diferenciar, el funcionario de Cámpora tenía convicciones; el de Videla, miedo.

El Llanura, nuestro Equipo, no hacía "teatro político o de protesta", pero visto desde el presente se me hace que jugábamos con fuego: **Woyzeck** en el 73, **Ubú rey** en el 74 y **Escorial** en el 76. Sí, eran clásicos contemporáneos, eran autores extranjeros institucionalizados, pero hablaban del

poder, del poder más oscuro, tan oscuro como el panorama político de esos años. ¿**Woyzeck** no era la metáfora anarco y romántica de los militantes de entonces? ¿El Padre Ubú y la Madre Ubú, paródicos Macbeth, no eran acaso un paralelo con la pareja integrada por Lopecito e Isabelita? ¿Y el Felipe sanguinario y alucinado del **Escorial** no era acaso un símil del místico y sanguinario Videla? No lo pensamos pero lo hicimos.

En esos años de los setenta el teatro santafesino subsistió con las formas tradicionales del teatro de arte que nos habían inculcado los primeros independientes: sainetes, entremeses, grotescos, obras breves con moraleja y textos del realismo psicológico cubrían las carteleras de la época. Seguíamos trabajando como si nada, pero cada tanto alguien desaparecía de la escena con rumbo a otro país, a otra ciudad o a otro oficio más seguro y mejor rentado. Y los jóvenes directores que quedamos en pie éramos como el ciego que conduce a otros ciegos. Nos hicimos maestros de nosotros mismos.

Nuestro Equipo Llanura, por esos años, se hizo cargo de la sala de la Biblioteca Mariano Moreno y en una de esas noches, llenamos la sala con el Mono Villegas. El Mono, al presentarse ante tanto público, se acercó a proscenio y les dijo a todos los que estaban allí: "Los felicito por estar vivos". Era la época más siniestra del Proceso. En esos años, grandes creadores como él nos demostraron que no basta con hacer arte comprometido, sino que hay que comprometerse con el arte.

En los últimos años de esa década, nuestro Equipo comienza a trabajar con una dramaturgia propia: **Sueño de juventud**, **Lágrimas y sonrisas** y **Zapatones**. Entre tantas prohibiciones habíamos empezado a buscarnos en un lenguaje y en una temática que, para bien o para mal, nos diferenciaba de todo el otro teatro.

El otro día, en el Teatro del Pueblo y con motivo de la Fiesta Nacional del Teatro, presencié una charla sobre los años setenta donde participaban Ricardo Bartís, Tato Pavlovsky y Leonor Manso. Y allí Bartís dijo algo que yo he pensado muchas veces: "La dictadura militar, aunque parezca horroroso lo que digo —dijo Bartís—, en algo nos favoreció, porque encontramos lo metafórico

y revisamos nuestro teatro nacional".

En esos años oscuros hubo teatro y, a veces, bueno. Y en Santa Fe, en esos años, todos los grupos y colectivos de teatro nos unimos como nunca lo habíamos hecho y armamos dos Muestras Nacionales que nos dejaron ver algunas perlas del teatro de provincias: **El guiso caliente**, de Oscar Quiroga, que instalaba el humor zumbón del noroeste casi como género teatral; **Bienvenido León de Francia**, de Chiqui González y Néstor Zapata, que recomponía la imagen de un género tan popular y tan nuestro como el radioteatro; **Eran cinco hermanos**, de Miguel Iriarte que hacía ostentación de cordobesa bochinchera como dice Borges en uno de sus poemas más felices; **Juan Moreira**, en versión corregida y aumentada por Jorge Conti y **La cabalgata del teatro nacional**, del inefable Norberto Campos donde todos los géneros emblemáticos recibían un golpe de aire puro. Y en esos años, la escena capitalina llegó a nuestra ciudad para dejarnos un teatro de ideas que bien valía la pena: **El señor Galíndez** de Eduardo Pavlovsky con dirección de Jaime Kogan y el **Lisandro** de David Viñas con una impecable actuación de Pepe Soriano.

Ya en plena dictadura, la visita destacada fue el elenco del Teatro Cervantes dirigido por Rodolfo Graziano en un par de piezas nacionales y extranjeras, pero muy poco me quedó de todo aquello, tan sólo el recuerdo de una reunión entre los actores santafesinos y los actores del Cervantes, y de esa reunión, un instante, ése en el que un capitalino proclamó exultante: "Hay que traer a la gente al teatro", y Walter Santa Ana, sardónico, le retrucó: "¿Y ustedes le preguntaron a la gente si quiere venir?". Con el tiempo, yo también me he hecho esta pregunta.

Esta década, a pesar de tantos avatares, no iba a dar vuelta al teatro como un guante. No. Lo iba a tornar más ortodoxo que nunca pero en suave declive hacia una forma heterodoxa donde de manera inesperada las corrientes se iban a ir confundiendo y entrecruzando para que los ochenta fuesen menos asfixiantes y más eclécticos: como debe ser el arte (me parece).

La década del setenta fue un siglo, pero no justamente "el siglo de las luces".



Alejandra Boero durante el ciclo "Juicio a la cultura"

Alejandra Boero

No habrá ninguna igual

Un recuerdo de la directora, actriz y maestra que durante 60 años pisó los escenarios argentinos. Mujer de acción, formada en la resistencia cultural de un teatro mítico como fue La Máscara, fundadora ella misma de teatros, su vida y su obra mostraron la coherencia de un espíritu batallador inolvidable para los que la conocieron.

ISABEL CROCE / desde Buenos Aires

Allá por el 94, en una de las charlas que esta periodista tuvo con Alejandra Boero, en el pequeño estudio del teatro Andamio 90, llamativamente, dos figuras se superpusieron y complementaron. La primera proponiendo una pregunta; la segunda, demostrando con su vida cotidiana la realidad de esa interrogación. Una estaba en un gran cartel que enmarcaba la figura de la directora y actriz durante la entrevista, era Mafalda, el personaje de Quino, capaz de decir todo lo que pensábamos y no nos atrevíamos a decir. Y la niña sabía, desde el póster, preguntaba con ironía: "Y por qué no iniciamos, de una buena vez, la tan postergada construcción de un mundo mejor, ¿eh?". En esa invitación se centró la vida de Alejandra Boero.

Nació como Ofelia, y sustituyó un nombre de origen griego, que significaba "servidora", por el de Alejandra, también de raíces helenas, pero con el cálido sentido de "protectora". Y cumpliendo la ley de las causalidades, sirvió a un objetivo, el de la cultura y protegió con fervor una de sus máximas manifestaciones: el teatro.

"Los valores de los seres humanos son enormes, pero la sociedad está organizada de tal manera que el hombre debe arrastrarse para sobrevivir, mientras que por otro lado, tiene la capacidad de volar", decía.

La vida la fue orientando, segura, al lugar de su destino. No por nada Ofelia Lidia Digiano había nacido frente a un teatro, el Avenida y sus pasos la llevaron, años después, con su bebé Alejandro, de paseo, a la plaza Montserrat, frente a la que se abría la puerta de un teatro mítico La Máscara. Después de conocerlo, entonces dirigido por Ricardo Pas-

sano, se iría convirtiendo en ese nombre y apellido materno que eligiera para actuar, Alejandra Boero.

"Teatro", "pueblo", "resistencia" son palabras de las que estuvo hecha y esas palabras las fue absorbiendo en ese teatro, donde todos hacían todo, la escenografía, el vestuario, el arreglo de los techos, la actuación de obras que llegaban a obreros, estudiantes y aficionados, a veces con un debate final.

Antes que la 9 de Julio con su apertura, trasladara La Máscara a Maipú 28, donde se estrenaría uno de los mayores éxitos populares del teatro argentino, **El puente** de Carlos Gorostiza, Alejandra comprendería la importancia del teatro como difusor de ideas y vehículo de cohesión de grupos y sentimientos solidarios.

Nadie puede evocar el concepto teatro independiente, sin visualizar esta frágil presencia luchadora, de personalidad envolvente, que durante sesenta años atravesó como una ráfaga luminosa la historia del escenario argentino.

Varios teatros la tuvieron de fundadora, el primero Nuevo Teatro (1950-1970) con Pedro Asquini, Alterio, Antón, Gandolfo y otros, el Planeta en la calle Suipacha; el Nuevo Teatro Apolo (luego conocido como Lorange) y Andamio 90 de la calle Paraná al 600, donde pasó sus últimos vitales años como directora, maestra y actriz y en la que fue velada, mientras una bella carta de sus alumnos sobre su féretro, hablaba más que muchos intelectuales de la vida y del teatro.

"Es necesario que la vida espiritual de un pueblo no muera,

al hombre solo se lo recordará por las obras ligadas a su espíritu. La cultura no tiene que estar inscripta en ningún carro político, solo es el alma, la sensibilidad...", decía.

Impulsora del Movimiento Argentino de Resistencia, del Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE), que agrupó importantes representantes del mundo de la cultura, creadora con María Rosa Gallo, Alcón, Paolantonio, Maveroff y su hijo Alejandro Samek de Fundares (Fundación para las Artes del Espectáculo) Alejandra Boero se caracterizó por su espíritu de lucha y compromiso transformándose en referente de movilizaciones y tomas de posición ante situaciones críticas que afectaban el ámbito cultural.

Clausuras, reveses económicos y notables éxitos como **Raíces**, **El puente**, **Sopa de pollo** y últimamente la recordada, **El cerco de Leningrado** de Sanchis Sinisterra, donde la Boero probaba que el humor era su veta menos transitada pero igualmente eficaz, dieron diferentes matices a una carrera de ritmo ininterrumpido.

Desde los históricos teatros libertarios, pasando por la figura de Leónidas Barletta, el Teatro del Pueblo, Nuevo Teatro y el caudaloso movimiento de teatros independientes, Alejandra Boero representa toda esa libertad, fuerza, tozudez creativa y talento de los pioneros.

El nuevo concepto de resiliencia, tan en boga actualmente, que enfatiza la capacidad de supervivencia en ciertos individuos, a pesar de los obstáculos de la vida, es aplicable a esta incansable luchadora que apostó, como decía Mafalda, a un mundo mejor.



Alejandra Boero con Hugo Urquijo
y Juan Carlos Gené (arriba);
y con Lito Cruz (abajo)



Recordando La Máscara

Un recuerdo del historiador Víctor O. García Costa, improvisado niño-boletero del teatro La Máscara en tiempos en que Alejandra Boero y Pedro Asquini vivían en el solar en que se instalara la Jabonería de Vieytes.

Vivía yo con mis padres en un viejo departamento del 1er. piso de Bernardo de Irigoyen 270, entre Moreno y Alsina. Frente a mi casa, donde funcionaba el **Correo de Asturias**, semanario fundado por mi padre, Manuel García Pulgar, vivía con su familia el tenor español Antonio Vela, de recordado paso por el Teatro Colón de Buenos Aires. El periódico de mi padre daba unos vales para ser canjeados por entradas en los teatros y yo hacía uso de esa facilidad. Por nuestra edad, 9 años, sólo podíamos acceder a los teatros cercanos: el teatro La Máscara, que estaba en la calle Moreno al 1.000, vereda Norte, frente a la placita de Montserrat y al Ministerio de Obras Públicas, entre las calles Bernardo de Irigoyen y Lima. El otro teatro al que íbamos de garrón era al teatro Juan B. Justo,* vinculado al Partido Socialista y que estaba en una muy antigua casa de la calle Venezuela también al 1.000, con amplios patios y grandes macetones.

Cuando me acerqué a La Máscara como diminuto espectador, todos los que estaban allí veían con simpatía mi presencia y, al principio, me permitían que colaborara en la boletería, que estaba, entrando al hall de ingreso, a la izquierda del pequeño salón. Poco a poco fui pasando de esa labor económica, sin duda importante para el teatro, a presenciar los ensayos y las labores de los escenógrafos para preparar los decorados.

Conocí allí a Ricardo Passano, el alma fundadora de La Máscara y a Pedro Asquini y a Alejandra Boero que, si mal no recuerdo, vivían en la casa Sol-Aire en la calle México al 1.000, una casa-jardín de departamentos levantada en el lugar donde había estado la jabonería de Hipólito Vieytes.

La Máscara duró poco allí. La construcción de la avenida 9 de Julio fue obligando al desalojo de las casas y negocios de las manzanas comprendidas entre Lima y Bernardo de Irigoyen, las que permanecieron mucho tiempo abandonadas hasta que la piqueta municipal dio con ellas por tierra. Así cayó la sala del teatro La Máscara, que se trasladó a la calle Maipú 28.

Pero en la sala de la calle Moreno presencié muchas veces las representaciones de las obras **Despierta y canta**, de Clifford Odets y también **El avaro**, de Molière. Recuerdo a Alejandra Boero como una mujer muy bella y de carácter fuerte, que preanunciaba la firmeza y coraje con que encaró su extraordinaria vida de actriz, directora y fundadora de teatros.

*** Actuaban en el Teatro del Pueblo. Por él pasaron, ente otros, Samuel Eichelbaum, Octavio Palazzolo, Carlos Perelli. De él salieron Roberto Pérez Castro y Roberto Aulés.**



ALGUNAS OPINIONES

- **Los jóvenes:** “Veo en ellos la misma necesidad de utopías que teníamos nosotros, pero están en un mundo más cruel, que se maneja con perversidad. Tenemos que protegerlos, son víctimas de la educación actual. No se le puede enseñar a alguien sin ayudarlo a encontrarse dentro de sí. Ya lo decía Goethe...”

- **La información:** “Se debe rescatar la capacidad de información a veces excesiva, deformada. El hombre se entera más, pero si tiene cultura puede criticar el uso del medio, las cosas mal hechas, las realidades falsas”.

- **Los funcionarios:** “Me halagan, me felicitan y cuando salgo de sus despachos se olvidan de lo que habían prometido”.

- **El hombre:** “Hay que tener confianza en el hombre para que se pueda desarrollar en lo que sea. Ante todo, hay que darle la libertad para que realice aquello que quiere, no aquello que se sienta obligado porque le da de comer. Cuando el hombre es el mismo, es mejor persona”.

- **La vida:** “Siempre tuve fe en que podía construir una vida mejor. La vida mejor consiste en ser fiel a uno mismo, no engañarse, no mentir y no disfrazarse de nada”.

BREVES INCURSIONES CINEMATOGRAFICAS

- **Todo sol es amargo** (1966)
- **Don Segundo Sombra** (1969)
- **La película** (1975)



/PICADERO

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Lanzamiento del Programa “EL INT PRESENTA”

Con el objeto de afianzar sus políticas de difusión y promoción de la actividad teatral en todos sus aspectos, el Consejo de Dirección del INT, en consonancia con los postulados y la responsabilidad que le confiere la Ley Nacional del Teatro; pone a disposición de la comunidad un importante programa que tiene como meta producir una amplia convocatoria de público, a través de la instrumentación de los siguientes concursos y convocatorias, de alcance nacional e internacional:



El **Teatro En Creación**; constituido por los siguientes concursos:

CONCURSO NACIONAL DE PRODUCCIÓN TEATRAL:

Con el objeto de apoyar la producción de puestas teatrales de envergadura escénica, el INT lanza un Concurso a nivel nacional, cuyos ganadores –**hasta 10 proyectos en todo el país**– recibirán como Premio una suma de \$ 25.000.- para producir el espectáculo y, como contraprestación, formarán parte, eventualmente, de programas que el propio INT formule, en un todo de acuerdo con los planes estratégicos que el mismo fije para su política de promoción teatral.

CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA “TRIBUTO EN ESCENA...Atributos de un país solidario”:

Conjuntamente con la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP), y el auspicio de UNICEF, se lanza el **8° CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA**, en esta ocasión para público de todas las edades, particularmente destinado

a niños de entre 7 y 12 años, y con temática dirigida a estimular el ejercicio de una ciudadanía responsable, enmarcada en la creación de un país más solidario, vinculado al sentido social de los impuestos y al reconocimiento del Estado como garante del cumplimiento de los derechos de las niñas, niños y adolescentes.

Los ganadores –hasta tres en todo el territorio nacional– recibirán una suma de \$ 6.000.- para el primer premio, \$ 4.500.- para el segundo premio y \$ 3.000.- para el tercer premio.

Cada una de las obras premiadas formarán parte del programa de Actividades que el Departamento de Educación Tributaria de la AFIP desarrolla a nivel nacional en diferentes ámbitos vinculados con el campo de la educación y la cultura (escuelas, ferias nacionales, regionales y provinciales, museos y plazas), teniendo así garantizadas un mínimo de quinientas (500) representaciones en diferentes zonas del país a partir de septiembre de 2006.



El **Teatro Invita**; cuyo objeto es promover la presentación de espectáculos teatrales de jerarquía en cada una de las provincias argentinas, abarcando sus capitales y/u otras ciudades de interés; en co-gestión con los Organismos Gubernamentales de Cultura anfitriones de cada presentación.

Se seleccionarán espectáculos ya estrenados que formarán parte de un catálogo ofrecido a cada una de las provincias argentinas, y recibirán – cada vez que sean convocados – el pago de honorarios para realizar la o las funciones, la cobertura de los costos de traslado, comidas, alojamiento en caso de ser necesario, y una logística acorde, para la necesaria difusión y la correcta producción del evento programado.

El **Teatro Festeja**,

consistente en una amplia convocatoria para producciones teatrales de jerarquía –de origen nacional o internacional– a fin de seleccionar espectáculos ya estrenados que tengan probada calidad artística, para integrarlos a la programación de los Festivales

Teatrales Nacionales e Internacionales, que el INT co-gestiona con Organismos Gubernamentales de Cultura y Organizaciones No Gubernamentales.



El **Teatro en Tránsito**, cuyo objeto es apoyar la realización de Giras Teatrales de carácter nacional, que abarquen circuitos extensos y que por ende demanden plazos de realización prolongados. El INT convoca a equipos teatrales con espectáculos ya estrenados a co-gestionar Giras que abarquen no menos de dos regiones teatrales, no menos de 22 localidades donde se realicen funciones (por fuera de la propia localidad), y con un circuito de 2.000 km como mínimo. Las presentaciones aprobadas (hasta un máximo de 10 en todo el país) podrán recibir del INT una contribución de hasta \$ 30.000.- como aporte para realizar la gira.



La totalidad de las convocatorias aludidas, van a estar a disposición de la comunidad teatral en la misma página web del INT –www.inteatro.gov.ar–, y en la página específica del programa: www.intpresenta.gov.ar