

La NoRepresentación



Daniel Veronese - Ciro Zorzoli - Raúl Serrano - Magaly Muguercia

INTERNACIONALES

René Pollesch, Sarah Kane

EDITORIAL INTEATRO

Carlos Alsina, Manuel Maccarini

FESTIVALES

Argonáutico (Mendoza), De la Integración (Formosa),
Rafaela (Santa Fe), Eldorado (Misiones)

HOMENAJE

Héctor Di Mauro

- 03 DANIEL VERONESE Y CIRO ZORZOLI
"Nadie se comporta en el escenario como si estuviera en su casa"
- 06 RAÚL SERRANO
La paradoja del realismo
- 10 MAGALY MUGUERCIA
"Hoy en el teatro no hay decodificación, mensaje, mimesis, ni representación"
- 13 RENÉ POLLESCH
"Trabajo en contra del teatro representativo"
- 16 **LA BÚSQUEDA DEL TESORO**
- 18 MAURICIO KARTUN
El niño argentino. La pasión por los viejos géneros
- 20 GABRIELA IZCOVICH
De la narrativa al teatro
- 22 MALDITA AFRODITA, UNA SITCOM TEATRAL
Deconstruyendo un imaginario teatral
- 24 **RADIOTEATRO PARA VER**
- 26 BERNARDO CAPPÀ
El aliento, dramaturgia de caos organizado
- 28 NUEVA DRAMATURGIA INGLESA
Textos de Sarah Kane en la cartellera porteña
- 31 MÁQUINA UNQUILLO O PALIMPSESTO MÜLLER
- 32 AGUSTINA MUÑOZ
3 MUJERES, ALASKA Y UNA PASIÓN POR ESCRIBIR
- 33 **LA ESCENA CORRENTINA**
- 34 EDITORIAL
Nueva edición de las obras de Carlos Alsina
- 36 MANUEL MACCARINI
Investigación y creación. Un diálogo constructivo
- 38 FESTIVAL ARGONÁUTICO
Teatro que inquieta, teatro que rueda
- 40 RAFAELA,
UNA CIUDAD FESTIVALERA
- 42 **ENCUENTRO MERCOSURERO EN MISIONES**
- 43 **FESTIVAL INTERNACIONAL DE FORMOSA**
- 44 JORGE ONOFRI
Un ser de carne y hueso en un mundo de actores de trapo
- 46 HÉCTOR DI MAURO
Maestro del teatro de muñecos

EL CONCEPTO Y LA GESTIÓN

Si se habla de cultura, es muy probable que la mayoría casi absoluta coincida y comparta en cuestión de segundos acerca de unos cuantos postulados generales, la declaración de algunos principios primarios: la cultura ofrece trabajo, aporta equilibrio, integración, desarrollo, debe ser inclusiva y, también que es un instrumento fundamental en los procesos de transformación social. En lo individual y en lo colectivo.

Pero luego habrá que transformar estos postulados absolutamente prístinos y bienintencionados en líneas de gestión. En estas líneas no hay blancos y negros, sino una paleta de colores que desafía nuestra capacidad para trazar programas de verdadera inclusión que, al mismo tiempo, tiendan a garantizar la calidad del servicio que se pretende brindar.

Por supuesto que es necesario comprender el término cultura antropológicamente. Qué leo, es cultura; pero antes de eso, si leo o no leo, es cultura; la forma en que agarramos el tenedor, es cultura; lo que le decimos al árbitro en la cancha, es cultura; la forma en que vivimos, nuestros modelos, los valores, la imagen que perseguimos, los fantasmas que nos asustan y nos amenazan, nuestros miedos, nuestras ilusiones, cultura.

¿Cómo puede concebirse un programa de trabajo sin el efecto cultura? Parafraseando aquella vieja frase que dice que toda acción es una acción política, podemos afirmar que toda acción es una acción cultural.

Dentro de este amplio 'todo', están las manifestaciones artísticas, que son una parte del universo cultural. Significativa, con un peso específico fundamental; está claro que hoy hablamos del concepto general de cultura y cuando hablamos del concepto restringido –las artes– también está claro que ya no lo hacemos desde el concepto de las "bellas artes", ni de "elevación social", ni con una mirada "centralista", sino del arte como elemento integrador de la sociedad. Lo que debemos hacer, entonces, es elaborar programas que expresen esos postulados. La gestión nos irá dando elementos de juicio y nos irá sugiriendo los caminos a seguir. Gestionar es ponernos la corbata mientras vamos corriendo. Por ejemplo: la cultura es identidad, otro postulado con el que acordamos todos. En una línea de gestión, nos preguntaremos, ¿qué es identidad?

En el campo del teatro: ¿Cuándo una propuesta de grupo tiene identidad? ¿Cuándo expresa valores genuinos? ¿Qué sería hoy un valor genuino? ¿Cuándo está inserto en su comunidad, identificado con ella? Definamos inserción: ¿hay que tener mucho público o hay que tener un mensaje claro? ¿O ambas cosas? ¿O ninguna de las dos? ¿Cómo nos identificamos con nuestras raíces? ¿Cómo asimilamos la influencia cultural de los medios masivos en un concierto universalizado, donde las grandes industrias culturales multinacionales imponen un discurso unilateral?

Tenemos una responsabilidad en el diseño de los programas, en la decisión política, en los márgenes de acierto y error. Debemos reconocer el valor de la estadística, pero también el de las miradas complementarias, no caer en la falsa ilusión de cualquier reduccionismo, que hace las cosas más fáciles, pero no las resuelve. La realidad no se presenta reducida, se presenta mezclada, confusa, complicada, no puede ser abarcada con una mirada económica, ni una mirada exclusivamente artística, ni un solo programa.

Sabemos, por ejemplo, que en el 60% de las ciudades que tienen entre 30 y 50 mil habitantes, no tiene cines. Mucho menos teatros. Hay mucha gente que nunca ha ido al teatro en su vida. No conocen el formato. Es algo abstracto, es una idea, una noción lejana. ¿Qué se hace desde la gestión para que en ese lugar se instale un servicio cultural llamado teatro? Se construye un teatro, se abre un espacio, se pone una sala. Primera medida, esencial, pero insuficiente. La gente no se entera aún de qué se trata. Se hace, entonces, promoción, difusión, se le comunica el fenómeno a la gente. Segunda etapa, esencial, pero insuficiente. La tercera etapa, sin embargo, decidirá si la inversión crecerá o se perderá: programo una pieza, una obra, un montaje. ¿Cuál? ¿Una obra de Beckett, una de Chéjov, una de Discépolo? Si nos equivocamos en esta decisión, habremos perdido entonces la oportunidad de crear nuevas fuentes de trabajo y brindar un servicio cultural al público. Podemos equivocarnos, como cualquier ser humano. Pero para equivocarnos menos, hacemos gestión en equipo. ¿Por qué? Porque sería fácil equivocarse –también acertar– para un directivo que tome la decisión solo ante el espejo; no es tan sencillo decidir si abrimos el juego en una actividad colegiada; no es tan sencillo, pero hay menos posibilidades de equivocarse, hay varias miradas pensando y decidiendo sobre el fenómeno. La responsabilidad debe asumirse. Cuando uno dirige un teatro, elige qué programa y qué no programa. Hay un responsable. El Consejo de Dirección es la autoridad responsable de todos y cada uno de los programas del Instituto. Y ningún programa vigente del Instituto nace por generación espontánea; todos han sido pensados, discutidos, profundizados durante –a veces– años, para salir a la luz e intentar abarcar ese universo aparentemente inabarcable que es el fenómeno teatro en todo el país. Por ello es que en esta nueva etapa del INT, seguimos escuchando la demanda, pero trabajamos arduamente en el rediseño de los planes propios y en el diseño permanente de EL INT PRESENTA, ese plan de fomento dirigido al público argentino; programas y planes que intentan asumir los postulados generales enumerados al comienzo de la nota y definirse como líneas de gestión claras y abarcativas.

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

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Sr. Raúl Brambilla
Secretario General: Carlos Leyes

Representante de la Secretaría de Cultura:
Claudia Caraccia

Representantes Regionales

Región Centro: Oscar Rekovsky,

Región Centro-Litoral: Yanina Porchetto,

Región Noreste: Carlos Leyes,

Región Noroeste: Teresita de Jesús Guardia,

Región Nuevo Cuyo: Alejo Sosa,

Región Patagonia: Gustavo Rodríguez

Representantes del Quehacer Teatral

Nacional: Roberto Aguirre, Rafael Bruza,

Nerina Dip, Ariana Gómez

REVISTA PICADERO

AÑO VI – N° 17
MAYO/JUNIO/JULIO/AGOSTO 2006

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes, Ariel Robles

Corrección

Elena del Yerro

Fotografías

Magdalena Viggiani, Complejo Teatral de Buenos Aires,

Teatro Nacional Cervantes, Yamil Regules, Germán González

Mena, Instituto Goethe

Dibujos

Oscar Grillo Ortiz

Colaboran en este número

Fausto Alfonso, Diego Altabás, Carolina Baroffio, Sebastián

Busader, Olga Cosentino, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana,

Leonel Giacometto, Pablo Gorlero, José Gómez Samela,

Gabriela Halac, Cecilia Hopkins, Federico Irazábal, Beatriz

Molinari, Marcelo Padellín, Edith Scher, Mauricio Tossi.

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

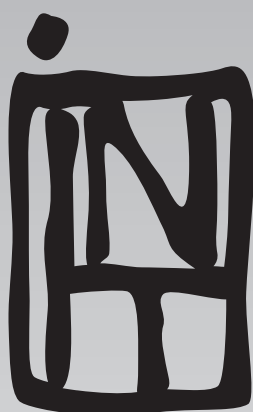
prensa@inteatro.gov.ar – editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

CILINCOP S.A.

Pichincha 372. Tel. (54) 11 4951-8762

Ciudad Autónoma de Buenos Aires



INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO



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.



Nadie se comporta en el escenario como si estuviera en su CASA

FOTOGRAFÍA: GENTILEZZA TEATRO SAN MARTÍN

FOTOGRAFÍA: MAIDALENA VIGGIANI

Daniel Veronese y Ciro Zorzoli rechazan de plano el concepto de “no actuación”, aún cuando sus puestas teatrales permiten –entre otras cosas– que un actor se luzca en escena sin que su persona se vea anulada por el personaje. Pese a cultivar líneas teatrales muy diferentes, ambos puestistas manejan criterios muy similares a la hora de dirigir actores. Ambos apuestan principalmente a la noción de incertidumbre.

PATRICIA ESPINOSA / desde Capital Federal

Nadie sabe si es un fenómeno, un efecto o un concepto que hoy por hoy seduce a los directores más creativos del circuito teatral independiente, impulsándolos a eliminar el como si de la actuación de una vez por todas. O quizás sólo se trate de reubicar al actor en escena con otros objetivos y otra dinámica.

Abundan los actores que simulan no actuar, y también los directores que prefieren recurrir a gente común para llevar a cabo sus experimentos con lo real en ese marco de ficción que el escenario siempre garantiza. ¿Pero qué pasa cuando la “no actuación” queda en manos de actores profesionales y de directores que no temen poner al descubierto el artificio teatral? Quizás sean unos pocos flashes de realidad en medio de la representación, pero bastan para apreciar el corrimiento de la máscara y la fugaz aparición de la piel del actor.

Es difícil determinar el alcance y eficacia de esta línea de acción, o siquiera precisar qué técnicas involucra. ¿Es correcto definirla como “no representación” o es sólo un

truco que simplemente reproduce en escena el efecto de lo real? ¿Puede un actor “no actuar” en escena?

Dos de los directores más destacados del circuito teatral porteño dieron su opinión sobre el tema y habilitaron también nuevas preguntas.

DANIEL VERONESE

El director y autor de *Mujeres soñaron caballos* –una obra de culto dentro del circuito independiente– empezó trabajando con muñecas mutiladas en su primera etapa como integrante de *El periférico de Objetos*, para luego dedicarse más de lleno al teatro de texto y a la dirección de actores, lo que le permitió convocar a elencos muy sólidos y siempre dispuestos a la experimentación.

“No creo que se trate de ‘no actuación’ –responde Veronese cuando se lo interroga sobre sus métodos de dirección–. Lo que busco es incomodar a los actores para que no se acostumbren a una determinada forma de trabajo, no me propongo generar incomodidad en el escenario”. Sin em-

Foto Principal: Escena de “El niño en cuestión”
Arriba: Daniel Veronese
Abajo: Ciro Zorzoli



Izquierda: Escena de "En auto"
Derecha: Escena de "El niño en cuestión"

bargo, ha demostrado en sus últimos espectáculos (**Open house**, **La forma que se despliega** y **En auto**) un especial interés por denunciar los artificios de representación, algo que al público siempre incomoda o problematiza. En otra de sus obras, **Un hombre que se ahoga** (una versión de **Las tres hermanas** de Anton Chéjov donde los personajes femeninos son interpretados por actores y viceversa, sin necesidad de que nadie se travista) el director les propuso a sus actores trabajar con su ropa de todos los días.

-¿Qué pretendías lograr con esto?

-Era una manera de decirles: "Te pongas lo que te pongas, o por mucho ejercicio de relajación que hagas antes de empezar, cuando salís estás frente al público y ese pánico es imposible de superar". Hay que tratar de convivir con esa mezcla de alegría y temor que te da el hecho de salir a escena. A veces les cambio los textos, no lo hago todo el tiempo, pero sí me preocupo de escuchar qué tipo de dificultad tienen para decir un texto o por qué no pueden decirlo. Lo que trato es de llevar al actor a ese lugar más fino y primario del teatro para que suceda algo en escena. No me importa si es algo que no sucede en la pieza de Chéjov, lo único que me importa es que tenga una entidad de verdad. No busco que sea un texto bien dicho con una entonación o una bella frase, o una perfecta entrada de luz, de música, o una bella escenografía y vestuario. Sería como ir a lo básico, pero no puedo decir que ese actor no esté actuando. Actúa sí, pero con unas reglas que no tienen tan en cuenta la representación.

-¿Qué reglas siguen entonces?

-En una primera lectura les hago preguntarse el porqué de todo, los llevo a una situación de duda de todo lo que se dice en la obra y a confiar en que en realidad el no saber es mucho más rico, a la hora de estar ensayando. Por lo general, cuando un actor tiene una idea previa del personaje yo trato de convencerlo de que está bien, pero es sólo una idea, y la idea no es teatro. El teatro es el suceder; lo que pasa en mis obras tiene que ver con meterse en la trama y con mirar y trabajar con el otro y ver cuáles son las emociones que en ese vínculo empiezan a surgir.

Hay infinitas maneras de interpretar un texto. El director o autor puede decir "en esta parte tiene que suceder tal cosa", pero descreo permanentemente de eso, de estas ideas inteligentes: "Yo conozco esto de antemano, entonces sé como hacerlo, sé cómo llegar, sé cómo actuarlo y me meto". No dejan de ser ideas de teatro, pero no es un suceso, el verdadero suceso se produce cuando el actor se enfrenta con esa textualidad y con sus compañeros. Entonces ahí empiezo a ver qué es lo que la obra necesita. Cualquier idea que tenga antes, por lo general, no la digo para no condicionar al actor. No soporto cuando hay ideas previas. Prefiero que se pase letra hasta que suceda algo. Esa es mi forma de trabajar.

-Uno ve tus obras y sospecha que durante los ensayos hacés cosas muy raras para desestructurarlos o para boicotearles ese lugar de saber o de tanto entrenamiento.

-No. Lo más raro que puedo hacerle a un actor es pedirle: "No me expliques lo que querés hacer, *just do it*". No digo que no hablemos sobre la obra. Si me preguntás: "¿Cómo dirigís vos?". Te digo, dirigiendo, sacando lo que sobra. Si el actor se equivoca o en determinada situación va por el lado errado, simplemente le digo esto no es. ¿Hacia dónde va? Yo quizás lo desconozca, y la verdad es que me hace sentir muy seguro el desconocer. Es una paradoja, pero el hecho de no conocer me hace tener la seguridad plena de

que en algún momento va a aparecer algo que a mí como creador me va a sorprender y si es así hay una gran posibilidad de que también sorprenda al público. En cambio, si tenés una idea de entrada que se te ha ocurrido fuera del escenario, cuando leíste la obra, por lo general esas ideas se terminan secando después. Voy a la síntesis de lo que sucede en escena.

-Tu trabajo denota una profunda conexión con el inconsciente. Un mecanismo que parece más habitual en el campo de la plástica. El famoso "yo no busco, encuentro" de Picasso. Avanzar sobre la nebulosa, entregarse a lo inesperado o tantear totalmente a ciegas.

-Una vez leí que la creación es arrojar un dardo a la oscuridad. En algún momento ese dardo se va a clavar en algún lado. El peligro es clavárselo a alguien. (Se ríe).

-Sin proponértelo, con estos experimentos y acci-dentes que se producen en tus ensayos terminás generando nuevos signos. Me refiero, por ejemplo, al cambio de sexo de los personajes de Las tres hermanas motivado —según confesaste en una entrevista— por la falta de actores para determinados roles.

-Hay gente que no me cree, piensa que ya lo había pensado o tenía una idea previa. Pero yo no sabía lo que iba a producir. Lo que quizás sí he logrado a los 50 años es tener una confianza en mi imaginación o en mi poética y saber que si intuyo algo voy hacia algún lugar —por ahí repetido con las cosas que hago— pero que seguramente tiene que ver con el todo, con lo que inconscientemente necesito y me gusta ver. Y todo se termina justificando desde el mismo actor, o muchas veces el público justifica cosas que ni esperaba. El público siempre tiende a cerrar y uno termina generando, en el mejor de los casos, un espectáculo con algo que decir.

-Siempre trabajás con muy buenos actores.

-Son actores que además de trabajar conmigo desde hace tiempo se permiten decir "yo no importo". Y yo como director digo lo mismo. No quiero estar delante de la puesta, quiero que el trabajo esté por delante.

-¿Te eligen porque los llevás al límite de sus recursos?

-Creo que lo primero que ven es que mis espectáculos gustan y reciben elogios. A todos nos gustan los elogios pero también ven que son respetados. Sé de directores que piensan que los actores no son inteligentes. Si no trabajo con gente inteligente me quedo en mi casa. Mis actores son gente inteligente porque tienen que poder ponerse a un costado y dejar que la obra hable por ellos. En mis obras por lo general no hay protagonistas. No imagino una obra mía en la que alguien salude primero que el resto.

Los actores saben que son dueños del proyecto y que el protagonismo lo tiene el espectáculo que se está haciendo. Me interesa trabajar con gente que tenga la necesidad de abrirse. Pueden venir de otra escuela y quieren trabajar algo que no conocen.

-¿Pero cómo lográs transmitir esta sensación de que los actores están presentes en escena sin quedar enmascarados por su personaje?

-Quizás porque no representan, porque son ellos mismos. Eso tiene que ver con la capacidad de creencia del actor. En el teatro es raro encontrar sucesos, se pueden ver buenos trabajos, bellos textos, imágenes hermosas, pero que uno sienta que es atrapado por la ilusión escénica, ocurre muy pocas veces. Yo busco eso, que el actor pueda agarrar al espectador de las narices y para cuando este empieza a

darse cuenta la obra ya terminó.

No siempre me sale, pero la intención es que el espectador esté metido en una especie —no digo de ensueño— de situación en la cual está observando algo que sucede. Como cuando estás en el colectivo observando una situación que no podés dejar de mirar. Es un realismo exacerbado, pero obviamente para que eso funcione hay que tomar de la realidad los elementos que dramáticamente funcionan.

-Tus últimas obras siempre incluyen una pregunta sobre la representación.

-Sí, hay como una negación del teatro en todas mis obras, pero es una forma de acercamiento. Algo parecido a lo que pasaba con *El Periférico de Objetos* en un primer momento, cuando maneábamos los muñecos sin varillas, sin nada y quedábamos a la vista, expuestos. Era tan visible todo, que la gente dejaba de vernos. La ilusión de que hay algo mágico para creer quedaba desgastada en el primer momento; entonces la gente entraba en nuestra convención en donde los únicos seres que se movían eran los muñecos. Algo de esto pasa ahora con mis últimos espectáculos. De tanto hablar y meterme con los mecanismos de la teatralidad es como si afirmara el teatro por la negación. ¿Como puede haber teatro ahí si lo está negando? Bueno, es como si le dijera al público: "El tema de que estamos en el teatro ya lo sabemos, ahora cómanse este caramelo, fíjense lo que hacemos en este lugar".

Una escenografía ostentosa e hiperrealista creo que me jugaría en contra. Utilizo un mecanismo opuesto, como si desarmara de antemano el retablo de esos títeres y dijera: "Bueno esto es mentira, pero miren lo que podemos hacer con esta mentira".

Para que la ficción esté apuntalada o esté generada lo que necesito es un actor al que le sucedan cosas, después no necesito nada más. A veces no quiero ni indagarlo, porque si no, voy a dejar de trabajar por instinto. No les explico a los actores lo que vamos a hacer, directamente lo hacemos.

CIRO ZORZOLI

"La escena es antinatural" opina, a su turno, el director de **Living. Último paisaje, A un beso de distancia, Ars higienica**. En este caso la charla se centró en su última obra **El niño en cuestión** (novena obra del Proyecto Biodrama) por lo atípico de su propuesta. Con este espectáculo, Zorzoli combinó juego, actuación y no actuación dentro de límites muy difíciles de discriminar entre sí, ya que el grupo de actores convocado debió afrontar el desafío de compartir la escena con cuatro niños (uno por función) bajo la consigna de que estos últimos no actuaran. El espectáculo respiraba puro presente y, en algunos momentos, ponía muy nervioso al público, no sólo por la naturalidad con la que los actores jugaban con cada chico, sino también porque en muchas de sus situaciones se adivinaba cierto coqueteo con la muerte y el vacío, más la ominosa presencia de lo real.

-Hablamos de tu idea original de contratar un chico por función.

-Quería un chico distinto por función, porque mi idea era que nos encontráramos con él pocas horas antes de su entrada a escena. Lo ideal hubiese sido que hiciera la función sin ningún conocimiento previo del lugar.

-En *El niño en cuestión* se daban dos situaciones poco frecuentes en el teatro actual. La acción sugería un alto nivel de riesgo actoral y parecía desarrollarse siempre en un aquí y ahora real.

-Esa sensación se debe a una cualidad muy importante del actor, que aunque sabe lo que va a suceder a continuación,



artificio

LA NO REPRESENTACIÓN

TEATRAL

puede rescatar eso que todo el tiempo está enfrentando en su vida: la incertidumbre. En la vida todos generamos ciertas rutinas que nos garantizan un mínimo margen de previsibilidad y es esa sensación de incertidumbre la que a veces se pierde en una obra de teatro o es muy difícil de rescatar.

En **El niño en cuestión** la actuación no tenía cabida como lugar de refugio frente a la incertidumbre, porque el que la ponía en evidencia era el chico. Por eso me parece que el tema de lo genuino, de que haya verdad en un escenario, no depende de una cuestión de estética, artística o de estilo. Tiene que ver con si hay o no presente, si hay o no incertidumbre, si el actor se relaciona o no con lo inestable, con el desequilibrio, si te puede dar la sensación de que va a hacer esto, pero que también podría hacer lo opuesto. Es decir, una actuación que nunca termina de ser clara, definida ni unívoca. Creo que de ahí surge el tema de pensar la actuación como una no actuación, algo que no sea como una construcción formal, que en realidad lo único que hace es proteger al actor de algo.

-¿Y los actores tendían a protegerse de lo que ese niño les provocaba?

-Me acuerdo que durante los ensayos el músico Marcelo Katz estaba leyendo un libro donde decía que el sistema educativo y las normativas dentro de la escuela estaban destinados a proteger al maestro del abismo que le provocaba el niño. Creo que eso es equiparable a la sensación de vacío que te genera estar arriba de un escenario. Aprender a convivir con eso en lugar de eludirlo es lo nutricional, la materia de la actuación.

-Daniel Veronese suele cambiarles la letra a sus actores para que no se acomoden en un lugar seguro.

-Es un método posible. Y vuelvo a lo mismo que dije antes, la vida es insegura y uno se inventa cosas que le dan sensación de seguridad o de permanencia, pero uno nunca sabe lo que va a pasar e inventa cosas para defenderse de esa incertidumbre. En este sentido, la escena es antinatural, porque uno va en busca de los conflictos, cuando en la vida lo que uno trata todo el tiempo es de evitarlos. Cuando un espectador dice: "En esta escena no pasa nada"... En realidad pasa, sólo que hay demasiados obstáculos que impiden que lo que allí está sucediendo pueda circular.

-El niño en cuestión te abrió nuevas pistas en tu trabajo de director de actores?

-Trabajar con chicos fue revelador en relación a los actores, por todas las dificultades que ayudó a evidenciar. Por ejemplo, si el chico era menos afable o menos comunicativo esto les generaba un mayor conflicto a los actores.

-Sabemos que por problemas de producción no pudiste contar con un niño distinto por función, sino apenas con cuatro que fueron rotando de jueves a domingo durante 32 funciones ¿Qué hiciste para evitar que los chicos perdieran espontaneidad?

-Fui haciendo cambios, porque había cosas que ellos empezaban a conocer o sabían que iban a suceder. Eso estuvo bueno porque obligaba a los actores a tener mucha más flexibilidad. Se daban cuenta de que era necesario mantener fresco algo en relación al niño, pero eso es algo inherente a cualquier obra de teatro. Eso sí, insistí en que se escucharan mucho sobre todo en presencia del niño, porque había que darse cuenta por dónde podía venir el chico ese día. A la vez eso los obligaba a darse cuenta de que ellos también podían estar diferentes y que quizás requerirían de otras cosas para mantener esa frescura. Finalmente, en el escenario, se terminó generando un contexto muy claro

de juego. Para mí era fundamental que los chicos sintieran que estaban jugando.

-¿Qué pasó durante las funciones?

-Algunos empezaron a tomar partido y a hacer cosas por su cuenta.

-¿Se lo permitías?

-Sí, y lo interesante fue que eso ponía en aprietos a los actores y los obligaba a adaptarse. Una vez que los chicos ganaron confianza empezaron a probar cosas porque veían que todos estábamos probando cosas y por lo tanto ellos también podían hacerlo. El tema era ver si el chico probaba jugar con los actores o si probaba actuar algo. Esta preocupación por actuar tal vez se debía a que en la obra actuaban poco y eso generaba un diálogo muy interesante con ellos. Si los actores no se ponían a actuar, el chico tampoco sentía la necesidad de ponerse a actuar.

-¿Te sirvió esta experiencia para conducir a tus actores hacia un mayor despojamiento interpretativo?

-Sirvió para que tuvieran una mayor comprensión de cuándo esto sucedía y cuándo no.

-Por momentos daba la impresión de que eran simples adultos jugando con niños.

-Sí, pero para mí era bueno que se los viera actores y que se viese su actuación. Además, es algo imposible de evitar. Para mí no existe el "no actuar" arriba de un escenario. Hablo de la persona que acciona arriba del escenario. No es una máscara, ni un "como que", sino alguien que se supone está entrenado y capacitado para accionar y que con su acción genera una modificación que al mismo tiempo lo modifica en esto que hace. Estar en un escenario ya es una situación muy antinatural. ¿Quién puede comportarse arriba de un escenario como si estuviese en su casa sin que nadie lo vea? Eso es imposible porque la mirada del otro es modificadora. El actor puede tener mayores o menores niveles de desfachatez pero hay un punto de actuación que tiene que asumir.

-¿La clave está en no repetir un personaje fijo?

-Exactamente. El personaje debe mantenerse siempre móvil, porque todo tiene que estar sucediendo aquí y ahora. Por eso digo: no creo que haya una no-actuación. En **El niño en cuestión** trabajamos con niños actores para que a la vez no actuaran, fueran ellos mismos. Todo tenía carácter de experimentación, era una experiencia de encuentro y ese encuentro podía fallar o no, con cada chico. Lo que se contaba era ese encuentro. No había otro argumento.

-¿Para los actores fue muy fuerte esta exigencia?

-Creo que a veces les costaba más, otras menos, de acuerdo a la respuesta de cada niño. Siempre estaban sujetos a vaivenes. Creo que les sirvió para comprender que la actuación no apunta a ningún resultado, al contrario, lo más atractivo de una actuación es que al actor se lo vea en desequilibrio, en riesgo, en una constante incertidumbre. Lo que hace que al espectador no le resulte tan fácil ubicarlo en un lugar fijo, que es lo que todo el tiempo uno tiende a

hacer. Los espectadores siempre van a optar por el camino más fácil y si pueden ubicar al actor en un determinado lugar, más sencillo será para ellos ver algo.

-Pero además, en *El niño en cuestión*, uno sentía que personaje y persona convivían en el mismo actor sin superponerse.

-Me interesa develar los mecanismos de construcción, exponerlos. Es interesante ver cuando el otro monta algo, cómo entra y sale y, cuando sale, ver adónde va. El otro siempre se mueve en una zona muy escurridiza.

-Esto sucede muy pocas veces en el teatro, pero qué excitante resulta cada vez que se produce. Esto de espiar la verdadera piel del actor detrás de su máscara me recuerda a cierto truco de maquillaje que utilizan las geishas. Tradicionalmente suelen pintarse la cara, el cuello, el pecho y las manos de color blanco. Con este maquillaje eliminan todo rasgo personal o de identidad, pero a veces, con el fin de realzar su atractivo erótico, dejan una zona sin pintar cerca de la nuca. Esa pequeña franja de piel que asoma alrededor del pelo crea la ilusión de una máscara y a la vez recuerda que debajo de todo ese artificio hay una mujer de carne y hueso.

-Es muy interesante el ejemplo porque explica la importancia de poner en evidencia la máscara para que lo otro se vuelva visible.

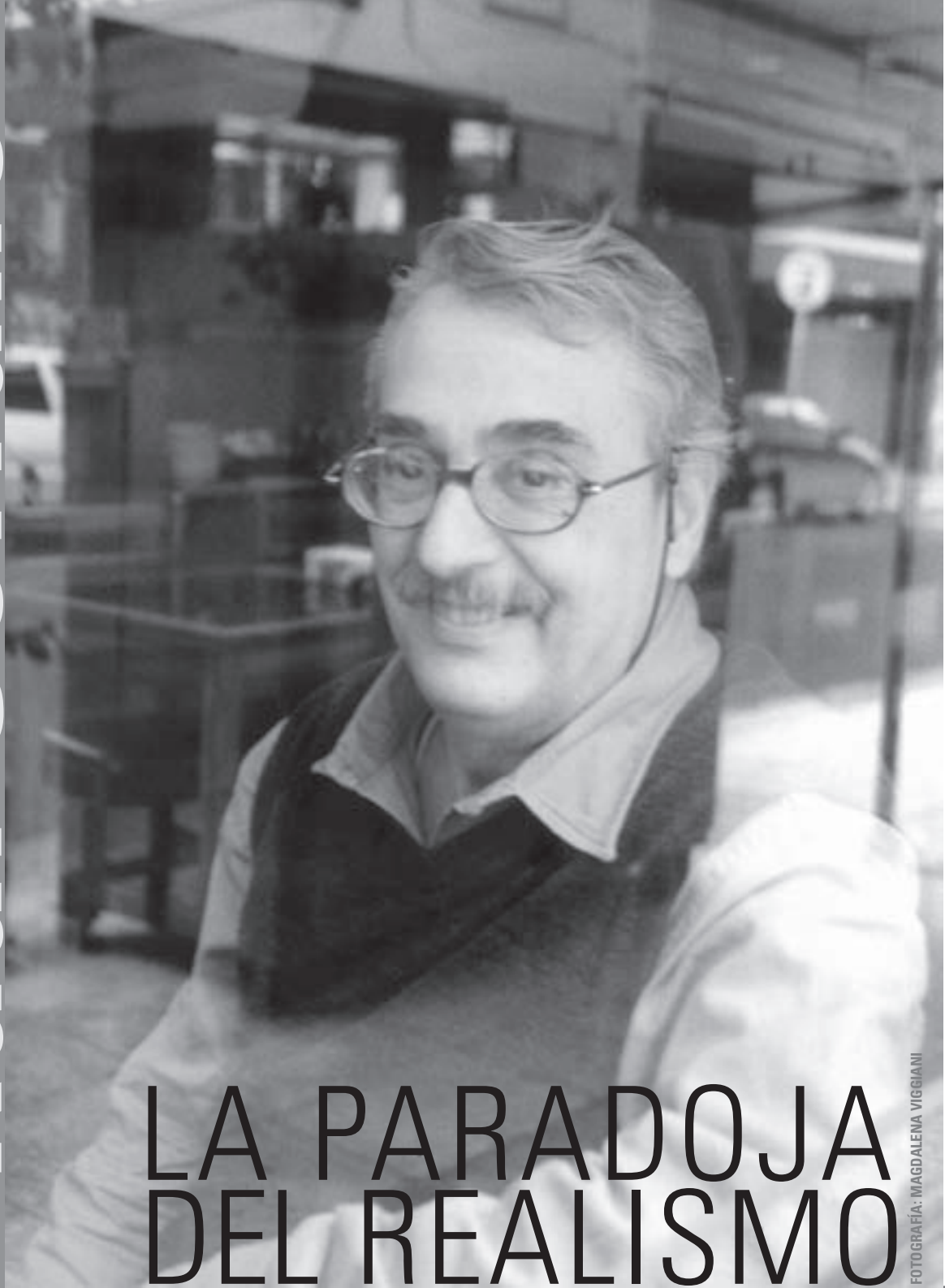
-La obra trabajaba sobre el tema de la domesticabilidad de lo caótico y salvaje que hay en un niño y por lo que decís eso también aparecía en los códigos de actuación.

-Tengo la sensación de que lo primero que uno trata de recuperar, como actor, es la capacidad de sorprenderse y de no volverse previsible, básicamente para sí mismo. Descubrirse distinto o encontrarse con otro actor en escena y darle la chance de que sea otro y no el que conoce de todos los días. Se trata de volverlo un desconocido, alguien de quien no se sabe nada. Eso es lo que pasa cuando uno viaja al extranjero, por momentos siente que gana una mayor potencialidad como persona que estando en su mismo espacio, porque nadie tiene un conocimiento previo, ni espera nada de él. En el caso de estos niños tenía que ver con la irrupción de alguien que no entraba en ciertas cuestiones de domesticación actoral.

Promediando la charla, son muchas las preguntas que se plantea el director: "¿Qué es lo que hace que un tipo que no es actor sea atractivo en un escenario? ¿Qué lo vuelve diferente? ¿Su aparente espontaneidad o el que carezca de recursos de enmascaramiento?"

Enseguida admite que no tiene nada claro y destaca el hecho de que muchas publicidades "están hechas con gente común, no con actores", pero fiel a sus convicciones vuelve a señalar "por más que los que actúan en esas propagandas no sean actores, siempre hay algo en ellos que no es natural."

Raúl Serrano



LA PARADOJA DEL REALISMO

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Raúl Serrano, uno de los maestros de actores de más experiencia en la Argentina, considera que, paradójicamente, el realismo, para muchos un género conservador es, en realidad, el que revolucionó el teatro, porque le dio a éste su especificidad, lo separó de la literatura para convertirlo en aquello que es hoy: lo que sucede en la escena. A continuación, un análisis de este fenómeno y algunas respuestas posibles acerca de las causas de su revalorización en los últimos tiempos.

EDITH SCHER / desde Buenos Aires

-Si bien el realismo nunca se fue de algunos escenarios, en muchos otros estuvo ausente hasta hace algunos años, tal vez porque prevalecieron otras búsquedas. ¿Qué pensás acerca del hecho de que, desde hace algún tiempo, hay unos cuantos trabajos en los que se revaloriza una actuación depurada, contenida, de trazo fino?

- Tal vez haya una revalorización del realismo porque lo impone la realidad. Empecemos por decir cuáles son los conflictos del mundo contemporáneo: la enajenación, la alienación, la pasividad, el aburrimiento, la despersonalización. No la actividad. En todo caso el movimiento, pero no la actividad. ¿Y de qué otra forma puede esto representarse en el teatro, más que como represión de la acción?

Pero, ¿por qué el realismo? Creo que hay un lenguaje específico propio de cada arte. Marc Chagall quiso vencer la ley de la gravedad y puso a un violinista patas para arriba tocando en el tejado. No hubo ningún problema: la pintura se lo admitió, porque él trabajaba con la imagen del ser humano. Luis Buñuel quiso partir un ojo en **El perro andaluz**. No hubo problema, porque el cine crea con la imagen del hombre. Ahora bien: hagamos esto en el teatro. No es posible, porque no se trata de la imagen, sino del hombre vivo. Y éste, en el momento en que entra a escena, introduce un código, un código realista. Uno puede desestructurar y deconstruir las relaciones de este código con el resto. Pero el único estilo deconstructivista que ha tenido éxito en el

teatro ha sido el absurdo, porque allí hay un ser coherente, metido en una situación absurda. El surrealismo, en cambio, no ha resultado en el teatro. El actor nunca puede evadirse de la realidad. El actor no puede *desrealizarse*. Lo que puede hacer es construir una realidad, en la que acentúa su parte expresiva, pero que no deja de ser un acto real, sometido a todas las leyes de la realidad, a todos sus códigos. Toda actitud *anti-real* en el teatro es mucho más difícil, por el material del que éste parte. El teatro como tal, mientras tenga una persona en un tablado, no puede salirse de los límites del ser humano. Al utilizar un ser humano, se pone en funcionamiento un código. Hay, entonces, una especificidad del teatro.

-¿Una especificidad que va más allá de cualquier estética?

-Hay un valor específico del actor, al que yo llamo organicidad y no verdad. Porque cuando uno dice verdad empieza a buscar el modelo en la vida y eso no sirve. ¿Qué es lo que da sensación de verosimilitud en el teatro? Que el actor, en el momento en que está actuando, se entregue de verdad, voluntaria, consciente, corporal y afectivamente en un sentido homólogo al del personaje y no que esté representando la cáscara de eso. Eso se llama organicidad y puede existir en un género tan formal como la *Commedia dell'Arte* o como la serie *El Chavo*. ¿Quién llora como *La Chilindrina*? Nadie. Sin embargo ése era un signo con profundo alcance en la realidad, porque tenía sentido dentro de lo que ella estaba

Izquierda: Konstantin Stanislavsky
Derecha: Augusto Fernandes



haciendo y porque la actriz ponía, en ese momento, su cuerpo, su intelecto y su afectividad en el mismo sentido. No estaba representando. Creo que hay una especie de confusión en los términos. Tendríamos que dividir entre realismo y realidad. El actor nunca se puede evadir de su realidad. Porque suba los tres escalones que lo separan del escenario, no empezará a ser fisiológica y orgánicamente distinto. Lo único que cambia es el entorno en el que se maneja, que no cuenta con los estímulos iniciales reales. Yo creo que actuar es responder orgánicamente a estímulos que no existen. No intelectualmente, ya que el intelecto responde a una lógica formal, que implica la solución más económica y adecuada para resolver un problema que, dado que resuelve, es dramática. El teatro, en cambio, es dialógico, es decir encuentra una lógica que crea un problema. Existe drama cuando un sujeto, por motivos pasionales, de equívoco o de lo que fuere, enfrenta ilógicamente lo que no debiera enfrentar.

-¿Por qué creés que en los '90 en algunos ámbitos era difícil hablar de este tipo de actuación, que ahora aparece revalorizada? (si es que coincidís con que esto sucedió).

-Tengo dos respuestas. Una técnica y otra política. Con respecto a la primera, diré que somos responsables los integrantes de la generación de los Agustín Alezzo, Augusto Fernandes, Raúl Serrano, de la reacción formalista de nuestros alumnos, porque nosotros nos ocupamos solamente de la verdad, como si la verdad fuera el valor supremo del teatro. Los alumnos querían formas y, en consecuencia, comenzó a prevalecer el *clown*, los zancos y luego, en los '90, los lenguajes posmodernos. Formas que tienen un problema: al ser artificiales, deslumbran en el primer momento y luego de cinco minutos, como su alcance es muy limitado, se agotan. Un tipo en zancos, después de los primeros minutos de deslumbramiento, te agota. Un *clown*, si no estamos dentro de un espectáculo de *clown*, entendiéndolo como un género teatral, te agota. Ahora bien: lo que hay que aprender de nuestros alumnos es su necesidad de forma, porque el valor supremo del teatro no es la verdad, sino la teatralidad, que no es lo mismo. Entonces, generacionalmente, hubo un legítimo reclamo en el sentido de la búsqueda del lenguaje.

La respuesta política es la siguiente: ¿de dónde proviene

todo el posmodernismo como falta de canon y como lenguaje que se busca a sí mismo? De los centros de poder político de Nueva York y de Europa que, al mismo tiempo que en el arte culto tienen esta propuesta, en las artes populares que producen en Hollywood, exponen banderas norteamericanas y tienen un lenguaje político clarísimo. Pretenden romper la relación de los artistas con la realidad. En los países periféricos, los mejores directores no han caído en esta trampa fomentada por los festivales europeos, que vienen a buscar aquí rarezas formales y no buen teatro.

La búsqueda del lenguaje constituye la existencia misma del arte. No así la búsqueda de la irrealidad, ya que su límite es la incomunicación. Y en el teatro uno no tiene la posibilidad de releer, como con el *Ulises*, de James Joyce. O existe la comunicación ahí, o no se produce. Es un error pedir que el arte sea realista, pero ¿desde dónde se puede leer cualquier tipo de lenguaje artístico, sino desde la experiencia de la realidad?

- ¿Qué quiere decir, para vos, pedirle a un actor que no actúe?

-Konstantin Stanislavsky lo hacía en la década del '90 y apuntaba a no racionalizar, a no construir intelectualmente lo que después no se podía sostener con el cuerpo. En el fondo eso tiene que ver con revalorizar lo que la improvisación te da, es decir, hacer pensando y pensar haciendo. Improvisar es responder con el cuerpo a una situación nueva, en la que lo que va por delante no es el razonamiento, sino el animal que todos llevamos adentro. Es aquello a lo que, por falta de reflexión, llamamos magia, y que no es más que la construcción contradictoria de la que estamos hechos. No hemos abandonado la realidad del mundo animal y, al mismo tiempo, hemos creado la cultura. Vivimos en ese mundo de dos pisos, sin poder separarlo. Un actor nunca puede dejar el mundo de lo real. Lo que hay que ver es cómo en ese mundo construye la significación del teatro, no como una manifestación presuntamente mágica, inexplicable, sino como un fenómeno humano complejo.

-Algunos de los actores entrevistados hablan de una actuación en la cual no "representan", no opinan sobre lo que sucede. ¿Es esto a lo que te referís cuando hablas de represión de la acción? ¿Cuál es la diferencia de esto con un conflicto interno?

-Un conflicto interno es una alternativa entre dos propuestas teleológicas racionales. Yo, en este momento, puedo contestar a tus preguntas o puedo decir "tengo que hacer" e irme. Pero en realidad, la disyuntiva, de lo que yo llamo preconflictos, es entre lo que me plantea mi cabeza que debo hacer y lo que dice mi instinto, que no tiene ningún objetivo claro. El instinto tiene un apetito o un rechazo, pero no un discurso ni una meta muy definida. De lo que se trata en la actuación, en última instancia, no es de poner al actor ante dos hechos racionales, porque entonces discurre y piensa como loco, pero su cuerpo, como no tiene estímulos reales, sigue inerte, sino de movilizar a su animal, a su cuerpo, mediante actos voluntarios, como si tuviera estímulos.

-¿Qué le aportó el realismo al teatro, en el momento de su aparición, y qué le aporta hoy?

-¿Qué es el teatro hasta el siglo XIX? Un texto escrito, al que vos tenés que venir con tu cuerpo y pararlo. Pero ¿cuál es la revolución que, paradójicamente, trae el realismo? Paradójicamente, el estilo más conservador es el que introduce la revolución, porque en su intento por copiar lo que ocurría en la vida, también lo hace con el lenguaje de la palabra, y así saca al teatro del ámbito de la literatura. Ya no se escribían frases, monólogos, sino que se copiaba el argot. ¿Por qué no sirvió más la vieja técnica de la actuación? Porque había que buscar el cuerpo. Y es ahí cuando cayó Stanislavsky y funcionó. No sólo trasladó la técnica de la



FOTOGRAFÍA: MAGALENA VIGGIANI

prosodia, de la declamación, al cuerpo, sino que encontró el lenguaje específico del teatro. El teatro no es una rama de la literatura, sino que es lo que ocurre en la escena. Vsevolod Meyerhold fue el primer autor de las nuevas dramaturgias. Escribía con actores en la escena y sacaba textos de aquí y de allá. Él es quien inaugura la dramaturgia del director. Escribir con cuerpos no es lo mismo que escribir con palabras. En consecuencia, hay que ocuparse de cómo se expresa ese objeto que es el cuerpo. Esto después se repite con Antonin Artaud y con tantos otros. Todo lo que el cuerpo, con sus contenidos perceptivos y emocionales, contiene, muy difícilmente entra en el lenguaje descriptivo y conceptual. El más grande espectáculo del mundo no es con humos o con un escenario giratorio, sino con un actor emocionado sobre la escena. Y es posible que ahora se revalorice eso.

-¿Por qué? ¿En que incide el mundo que se vive hoy, si no es aventurado ni forzado arriesgar un análisis?

-¿Qué es la década del '80 y mucho más la del '90? La década del mercado, de lo que se vende y se compra. ¿Qué está surgiendo, por lo menos en los países periféricos y en Latinoamérica? La era de lo que no se vende y no se compra, de los valores humanos. Me parece que este contexto menos influido por los centros, esa especie de orgullo de rescatar nuestra periferia y nuestra latinoamericanidad, tal vez tenga alguna relación. Ahora viene a estudiar gente de Europa aquí. En mi escuela hay muchos europeos. Esto no ocurría antes. Y mi enseñanza fue siempre en la misma dirección. Quizás haya un contexto político que yo no alcance a discernir con claridad que favorezca esto, una especie de nuevo humanismo descentrado.

Hay, además, una revalorización del cuerpo en todo sentido, desde la sexualidad, hasta las técnicas, el mantenimiento, las dietas. El cuerpo, que durante mucho tiempo estuvo en manos de la religión judeocristiana y era el pecado, ahora es el protagonista.

Creo que hay un giro que abarca lo sociológico, lo político, lo filosófico que quizás contribuya. Las razones concretas por las cuales hoy aparece en la escena este tipo de propuestas no las sé. Lo que sí puedo decir, es que con una tozudez de la que me enorgullezco, yo sospechaba de esta búsqueda del lenguaje por el lenguaje mismo como una moda, por su incapacidad para comunicar. Pero no para comunicar conceptos políticos o bajar línea, sino para conmovir. El desprecio por la comunicación que hubo en los '90, probablemente haya tenido que ver con un entorno en el que los seres humanos éramos clientes, habíamos sido reducidos a nuestra capacidad de compra. Ese mundo no necesita de la comunicación, sino del gran informador que es la CNN.

No sé si puedo hacer un análisis de lo que está ocurriendo en la Argentina. Quizás mi aproximación sea, más bien, filosófica y teórica.

Arriba: Escena de "La omisión de la familia Coleman"
Abajo: Escena de "Budín inglés"



Lautaro Perotti, Marta Lubos, Osmar Núñez y Alberto Segado cuentan cómo han trabajado para conseguir una actuación "sin representación".

No subrayamos el sentimiento

Lautaro Perotti es uno de los actores de **La omisión de la familia Coleman**. Se formó en la escuela de Alejandra Boero. También estudió con Juan Carlos Gené.

En **La omisión de la familia Coleman** no se habló específicamente de "no actuar" o de que no se notara la actuación. Lo que sí sucedió es que nació de improvisaciones muy largas, de muchas horas y días por semana durante varios meses, en los que no buscábamos hacer escenas, sino ver el estar, el vivir del personaje. Había días en los que casi ni hablábamos entre nosotros, casi ni nos rozábamos. Por eso, el resultado fue el de una actuación muy natural. Trabajábamos en una casa, la casa verdadera de Claudio Tolcachir, y eso también acentuaba la naturalidad. Cuando apareció el texto, cuando Claudio lo trajo, ya estábamos ubicados en determinado tipo de actuación.

De todas maneras, como los actores tenemos ese vicio de querer contarle al espectador lo que estamos sintiendo, lo que sí apareció como consigna fue, precisamente, no hacer eso, no subrayar el sentimiento, sino vivirlo, sin explicar ni verbal ni gestualmente. "Cuando mi personaje, Marito, queda solo en la casa al final, la tentación como actor es reaccionar de alguna manera, ponerme a llorar o algo así, pero la idea es no graficar, no representar lo que le pasa al personaje, no hacernos cargo de lo que el espectador espera que hagamos. En consecuencia, el personaje sigue esperando y la angustia está en el público. Yo podría representarla y el público entendería que el actor está sufriendo, pero no es esa la búsqueda. Tal vez tenga que ver con el lenguaje del cine, en donde la cámara entra y toma lo quiere tomar. La idea es, entonces, que el espectador se meta y mire lo que quiera mirar, y pueda entender lo que pueda entender. Cuanto más secreto tenga el trabajo, cuanto menos uno lo exponga, más lo podrá ver el espectador y percibir que pasan cosas que no termina de entender, pero que le llegan.

Esta consigna no implica la no actuación. Siempre se actúa en el teatro. Lo que ocurre es que actuar no quiere decir representar. Y cuando digo representar tal vez me esté refiriendo a un teatro de otra época.

Al mismo tiempo, creo que las búsquedas que van en el mismo sentido que la nuestra, quizás tengan relación con una movida de teatros más chicos, donde el espectador está más cerca. Estas obras serían difíciles de ver en la sala Martín Coronado, del San Martín, porque la realidad es que con trescientas personas y veinte filas no se puede mantener ese mismo tipo de actuación, porque no se ve. En Buenos Aires hay salas alternativas, donde el público está mucho más cerca. Se valora eso, se busca eso. Tales espacios permiten ese tipo de actuación.

En cuanto a la vigencia de esta búsqueda en este momento, creo que, por un lado, en Buenos Aires, siempre nacen cosas nuevas a partir de la necesidad. Se aprovecha la falta de salas, de lugares. Creo que por un lado tiene que ver con eso, pero, al mismo tiempo, con querer contar cosas más íntimas, más cotidianas, más reales. Hubo otras épocas del teatro más panfletarias, en las que lo que se hacía tenía más que ver con lo ideológico. En este momento se apunta a los problemas más simples, aunque con la complejidad del hecho de que no está tan claro quiénes son los buenos y quiénes los malos. Hay muchas más aristas, más rebusques que tienen que ver con la vida. Nadie es tan blanco ni negro.

No sé decir exactamente por qué esto sucede. Lo que sí siento es que como actor, en este momento, me representa más contar este tipo de historia, que hacer un clásico o un teatro como se hacía en los ochenta. Siento que es un momento más interesante para el teatro, porque no responde a lo que está pasando afuera, no funciona como oposición, ni tiene que ver con una explosión de cosas que se reprimieron, sino que está llegando a un punto más introspectivo, en el que encuentra cuáles son las temáticas en las que tiene interés cada autor, cada director, los actores.



Desprender lo innecesario

Marta Lubos se formó en la escuela de Alejandra Boero. En la sala Andamio trabajó en muchas obras. Luego integró experiencias de Biodrama y fue dirigida por Luciano Suardi y Daniel Veronese. Actualmente trabaja con este último en **Espía a una mujer que se mata**.

La idea de "no actuar" está basada en el hecho de despojarse de lo que está de más. En realidad hay actuación, pero ésta surge de la vivencia de lo que estás haciendo, que tiene un apoyo interior y una verdad. Tiene que ver con desprender todo lo innecesario, lo remarcado. No sé exactamente con qué se relaciona esa búsqueda en este momento. Seguramente que con indagar muy profundo en la naturaleza humana, sin aditamentos. Ésta es una búsqueda inagotable. Además hay cierto tipo de actuación que está un poco perimida, que es difícil creer, más allá de que hay estilos, que son válidos. Se puede hacer una obra con una estética expresionista, pero con verdad. No sé. Tal vez esto se produzca como contrapartida de lo que venía antes. Cuáles son las razones, es algo que no me puedo responder. Probablemente las encuentre cuando pase el tiempo y mire para atrás. Al estar inmersa, resulta difícil. Tal vez estemos cansados de tanto *caretaje*. Creo que en este tipo de obras se genera un clima de extrañamiento respecto de lo que uno vive fuera del teatro, incluso un clima con más verdad que en la vida, en la que hay mucha mentira. A veces voy a un café, miro a la gente y me parece que lo que veo es una representación. El comportamiento se desarrolla de acuerdo a lo que se espera de uno y de acuerdo a lo que uno es. El teatro permite mostrar otra cosa.



Izquierda: Escena de "Espía a una mujer que se mata"
Derecha: Alberto Segado



"Siempre peleé por eso"

Alberto Segado, actor de muy larga y reconocida trayectoria, es además, maestro de actores y asiduo espectador de teatro.

Creo que, simplemente, hay buen y mal teatro. Hubo siempre de los dos. Siempre existieron actores sobreactuados, sencillos, verosímiles e insoportables. Si bien en los '80 hubo un auge del clown, no se dejó de hacer realismo.

Cuando vi **La omisión de la familia Coleman** o **Mujeres soñaron caballos**, quedé fascinado, pero no sentí que fuera algo nuevo. Lo que sí es cierto es que, en un circuito del teatro, aparece una vuelta a lo que pudo haber sido **Nuestro fin de semana** en los '60, una actuación menos crispada, menos payasesca. De todas maneras, creo que, sea eso, sea el clown, u otra cosa, si es verdadera y le va a la obra, cualquier expresión es buena. No me parece que esto pegue más en el espectador, sino que es un fenómeno sociocultural que tiene que ver con la moda. Veo algo que me asombra (en cuanto al trabajo con el actor) en Veronese, en Javier Daulte, porque la mirada de estos directores genera en el actor una gran verosimilitud que se había diluido en las jóvenes generaciones. Me sorprende y aplaudo que existan estas propuestas, porque siento que se vuelve a pensar en el actor como yo siempre creí que debía ser su trabajo. A mí no me resulta nuevo. Me alegra que ellos empiecen a tener una mirada de esa naturaleza. ¿Por qué les aparece? Por su reflexión, porque están hartos de ver payasos arriba del escenario, o gente que grita y se revuelca sin ningún sentido. No lo sé. Cómo empieza a darse la vuelta de estos jóvenes directores a una actuación más verdadera, a una mirada del trabajo del actor más sencilla y a la vez poderosa no lo sé, pero lo celebro.

Creo que se trata de una moda (pero no frívola), que al ser bien recibida hace que otros se sumen, que descubran que de ese modo se produce una llegada que es poderosa.

Ahora, después de haber tirado la chancleta, de haber reaccionado a tanta rigidez propia de la dictadura, nos podemos poner de nuevo a trabajar sin sentir el peso de la ley. Creemos en la ley, nos apropiamos de ella y la usamos a nuestro favor. Yo, por mi formación, siempre, desde que empecé a ser actor peleé por eso.

Creo que en la medida en que la realidad, por más compleja que sea, no sigue teniendo la rigidez de la dictadura, no hay sentimiento de pérdida de libertad por achicar, por trabajar con una estética más contenida. Hay una posibilidad de ser libre, sin tener que sacar todo para afuera.

No sucede lo mismo con la joven dramaturgia, en la que todo es banal. Una vez, en ocasión de estrenarse **El líquido táctil**, le dije a Veronese (y esto correspondía a aquel momento de él, porque luego nunca más trabajó así): "Los primeros veinte minutos me maté de risa; los segundos veinte sentí que el procedimiento se repetía y me pregunté de qué me estaba riendo; los últimos veinte, directamente me salí del espectáculo y percibí que había exclusivamente un solazarse en el procedimiento". Me acuerdo, entonces, que le pregunté (y esto le cabe a Daulte y a Rafael Spregelburd): "¿Vos qué pretendés ser?, ¿un Neil Simon? La gente que va a pasar el rato, va a ver una comedia efectiva y luego a comer pizza, no es la misma gente que va a ver **El líquido táctil**. ¿Vos que querés ser? Porque el efecto que produjiste es el mismo que el de Neil Simon, cuando la gente ve una de sus comedias". Creo que, así como la dictadura influyó en la estética que apareció en los ochenta, los diez años de Menem no fueron en vano. La frivolidad cultural que él produjo, la paralización de todo, ha teñido de esa banalidad a mucha gente que tuvo su formación y sus comienzos expresivos dentro de ese período. La *tinellización* de la cultura es una realidad. Eso, más la cultura posmoderna, que por algo coincidió temporalmente, tiñó aun a los mejores dramaturgos, a los que han adquirido un oficio de primera y ante cuyo talento me saco el sombrero.

Eso en relación a la dramaturgia. En cuanto a la actuación a la que hacíamos referencia, aquella que se produce en las salas chicas de Buenos Aires (muchísimas por suerte), hay algo más para decir, que tiene que ver con una preocupación de la generación anterior a la mía, la de Augusto Fernández. Es cierto que esta expresión que se genera en la cercanía tiene mucha llegada. La pregunta es cómo lograr, sin echar mano al micrófono, que no se pierda intensidad y verosimilitud, en una sala grande. ¿Cómo se instrumenta a un actor para que cuando va a un espacio así, tenga la misma potencia que tiene en un espacio chico? Ese adiestramiento se ha ido perdiendo. Por ahora, mientras los actores circulan por sótanos, no habrá problema. Creo que ese achicamiento también es fruto del menemismo. Hoy el único lugar donde se proyecta "gran teatro" es el San Martín. Tal vez el teatro se vaya reduciendo a ir por abajo. Yo espero que no.

Producción: Edith Scher

Ni teatrosos ni aburridos

Osmar Núñez integra por tercera vez un proyecto que dirige Daniel Veronese: **Mujeres soñaron caballos; Un hombre que se ahoga; Espía a una mujer que se mata**.

Es imposible que un actor no actúe. Si no lo hace, se tiene que dedicar a vender tallarines. Con Veronese trabajamos mucho lo que está detrás de lo que se dice, ya que la inmediatez del texto, aquello que está cerca de lo que uno está leyendo, el hecho de hacerle demasiado caso a la palabra, hace que el resultado sea más convencional. Específicamente en **Espía a una mujer que se mata**, basada en **Tío Vania**, de Anton Chéjov, Daniel trabajó un parecido estético con **Mujeres soñaron caballos**. Ambas tienen la misma escenografía. Una empieza donde termina la otra. De todas maneras, creo que temática y argumentalmente tienen mucha relación. Después de todo, no hay tanta distancia entre aquella Rusia y nuestra realidad. Hay, en ambos casos, una disfunción de la familia, de los afectos y de los vínculos.

Volviendo a la cuestión de la actuación, creo que todos los actores necesitamos que el espectador nos entienda, queremos llegar al espectador. Se trata de una comunión casi enferma, por la cual generalmente tendemos a subrayar. Eso no es lo que busca esta propuesta. Pero no hay demasiado misterio. Lo que Veronese pide del actor es la esencia. Aquello que comunicamos sin demasiadas explicaciones. Me parece que es una corriente necesaria. Venimos de un teatro muy anquilosado, viejo. Creo que el actor argentino tiende a enrular, porque es muy bueno y muy creativo, pero tiene el riesgo de volverse teatroso. Por otro lado, hay que tener un poco de cuidado con la no actuación. A veces se tiende a no hacer nada, a no accionar. Y hay que respetar aquella acción interna de la que habla Stanislavsky, ya que ella nos impulsa a hacer otras cosas. Existe, está. A veces veo algún que otro espectáculo en el que los actores no hacen absolutamente nada, son autómatas. Eso es muy aburrido. Prefiero subrayar algo y que el director, en este caso Veronese, lo recorte.

En realidad, siempre hubo gente que durante toda su trayectoria intentó buscar la verdad de lo que sucedía en la escena. No es algo que suceda solamente ahora. El teatro es, fundamentalmente, el actor. Por eso hay que tratar de que sea genuino lo que este hace.

Me parece que se está intentando volver a las fuentes, a que el trabajo sea cada vez más verdadero. Se había perdido muchos espectadores en el *off*. Pienso que la gente necesita ver ese teatro. Las razones tienen que ver con la búsqueda de algo diferente, para romper con aquello que nos envejece, que nos deja medio perdidos en el tiempo.

No creo que esta revalorización de cierto tipo de actuación tenga que ver con los espacios reducidos. Si bien las obras de Veronese son, en general, en espacios muy pequeños, siempre hubo sótanos y, sin embargo, no siempre se hizo caso al espacio en el se iba a actuar.

MAGALY MUGUERCIA

"Hoy en el teatro

no hay decodificación,
mensaje, mimesis,
ni representación"



La cubana Magaly Muguercia es una notable investigadora teatral, cuyos trabajos están muy ligados al teatro contemporáneo. Entre sus publicaciones se destacan los libros: El teatro cubano en vísperas de la revolución, Teatro y utopía y El escándalo de la actuación. Por estos días dicta, en Buenos Aires, un curso sobre Principales teorías y prácticas teatrales del siglo XX. En el último tiempo sus investigaciones giran en torno a performance y vida social.

CARLOS PACHECO/ desde Buenos Aires

-Términos como "la no actuación" o "la no representación" se han vuelto comunes en Buenos Aires en los últimos años. Muchos directores usan esas expresiones para referirse a los procesos que desarrollan. ¿Qué te sugiere eso?

-Me parece sumamente interesante y me motiva mucho la perspectiva de que el teatro sea capaz de producir un "acto real" compartido por actores y público. Y, como es natural, esa concepción es una condición de todo acto teatral pero, hay poéticas, en las que se acentúa la denominada auto-trascendencia. Un evento que pasa la frontera del arte, la mimesis, la representación pasa la frontera de lo estético, de lo que es obra de arte y se desliza hacia la vida misma. Y ese concepto me resulta tremendamente atractivo en el día de hoy.

-¿Cuáles serían los valores que más te movilizan de esas propuestas?

-En la Argentina he tenido algunas experiencias que me han tocado mucho y puedo relatarlas como ejemplo de lo que me moviliza. Hace seis o siete años vi a Eduardo Pavlovsky haciendo **Rojos, globos rojos** y, en determinado momento, perdí la noción de que hubiera una ficción allí, porque él dijo que le dolía la cabeza y mi impulso fue ir a mi cartera y buscar una pastilla para alcanzarle. Yo estaba viviendo, absolutamente, una situación en la que había perdido la noción de ficción. Después hablé con él y me enteré que de eso se trataba la puesta que estaba haciendo. Él buscaba crear una zona en la que uno se deslizara hacia un acto que ya no es estético, sino que es natural. Ahora que lo pienso me doy cuenta de que, en verdad, la primera experiencia la tuve mucho antes y fue con el mismo Pavlosky en **La muerte de Margarite Duras**. Ahí pasó una cosa que, también, le relaté a Pavlovsky. Cuando terminó la narrativa completa él se retiró por un espacio entre el público y yo me quedé sentada, tranquila, por instinto, y el público no se movió de las sillas. Lo que estaba pasando era que no podíamos salir, sin transición, hacia un nivel de existencia que necesariamente rompiera con lo que habíamos creado entre todos. Había una necesidad de transición y nadie se movió, nadie aplaudió. No era el caso del falso final; sino que no era posible ponerse de pie inmediatamente por alguna razón que linda con los procesos antropológicos relacionados con los sentimientos de grupo fuerte. El grupo fuerte se siente recíprocamente y eso tiene un carácter ritual —aunque la palabra ritual está muy llevada y traída—. Ahí se produjo, yo diría, un fenómeno descrito en la antropología como de "comunitas"; de grupo que, como tal, se siente fuerte y no puede dispersarse de inmediato, necesita una transición.

-¿Qué te parece fascinante de ese asunto?

-Creo ser una persona profundamente politizada y mi concepto de lo político ha ido cambiando con los años y se ha ido ensanchando y tengo una marca que está hecha según la naturaleza, que tiene que ver con mi generación, pero seguramente también con ser cubana. Y el tener una pasión política tan arraigada y, al mismo tiempo, hoy en día, tan falta de proyecto concreto, me hace intuir que hay eventos del teatro en los que se puede producir transformación liberadora real en las personas que estamos presentes y, eso, pertenece al campo político. No importa de qué tema se

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

magaly muquercia

Escena de "Algo sobre Bach"

esté hablando. Ocurre realmente que un grupo de personas colaboran y transmiten movilizaciones, hacia un lado y hacia el otro, con un sentido dialógico, digamos, y en algún instante experimentan una visión fugaz de utopía, de vida mejor, de lo que trasciende, aquello que resulta opresivo día a día. Y el teatro es muy capaz de producir eso. Entonces, indudablemente, estoy hablando desde un sesgo personal, desde una biografía especial donde el proyecto revolucionario marcó mi vida entera, por la edad que tenía, y eso lo vivo con muchas tensiones en los últimos años; pero lo vivo en mi cuerpo, en mi ser completo. No es un problema ideológico. Acabo de decir que tengo somatizados, no sólo la política, sino mi país. Tengo enormes discrepancias en cuanto a procedimientos en las formas de conducir nuestro país en la actualidad, pero son discrepancias que vienen desde mi deseo de que haya más "socialismo", a mí me parece que hay menos. Entonces, en estos días, nunca pensé que me podía afectar tanto la noticia de que Fidel se enfermó. (La entrevista se realizó a pocos días de que internaran a Fidel Castro, en Cuba). Estoy hablando de quien somatiza un país, una experiencia revolucionaria que existió en su momento y fue gloriosa. Yo, que tengo discrepancias puntuales políticas y que pido más socialismo, he estado más afectada porque no puedo desprender mi existencia de la existencia del padre, del héroe, del líder. Incluso a punto de que soñé una situación muy teatral en la que, una vez más, coincidía con Fidel en una reunión multinacional, colorida, y mi misión era protegerlo y él era vulnerable y eso es asombroso, asombroso, porque cuando estuvo en Córdoba yo decía: "Voy a ir a Córdoba", porque siempre tengo la fantasía de hablar con él y decirle las cosas que no andan bien (risas). Esto es una digresión para explicar por qué hablo de una relación mía con el teatro en la que soy hipersensible a formas teatrales que son capaces de producir una intensa existencia grupal, donde las fronteras entre actor y espectador se difuminen y, por un instante, uno siente que está viviendo más allá de la mimesis, de la estética; un acto anónimo de relación, liberador, es decir, antiopresivo. A diferencia de lo que sería la vida de todos los días donde uno siente muchos niveles de opresión, desde los más evidentes y banales hasta los de gran trascendencia.

EL ACTOR

-¿Cómo traducís esto en términos actorales?

-Diría que si hay un camino de desarrollo del teatro, en el siglo XXI, ese camino va a incorporar, por lo menos en una vertiente fortísima, esta tendencia a que el teatro difumine la frontera entre arte y vida. Esto no es nada nuevo porque Grotowski... ¿a dónde fue a parar? Produjo experiencias de este tipo y un día decidió que ya no le interesaba enmarcarse dentro del campo del teatro y terminó haciendo investigaciones eminentemente antropológicas y corporales, que es el lado importante de la cuestión. Es un terreno muy peligroso que se presta a un campo de manipulación, a muchas falsedades también. No es verdad que eso signifique dejar de actuar. Estoy convencida de que la presencia de un actor tiene que estar, especialmente construida, modelada e imbuida de fuerza o de energía. Y

eso es muy evidente en culturas no occidentales, que tienen muy claro que un actor es un señor portador de energía, de presencia irradiente. Algo a lo que nosotros no estamos acostumbrados porque tenemos una curiosa tradición, evidentemente dominante, la del realismo psicológico. Los actores occidentales se pueden definir por la relación que establecen entre actor y personaje. Y por lo tanto la construcción de esa ficción que es el personaje, con frecuencia además, debe tener una coherencia psicológica en el nivel cotidiano, creíble, verosímil. Sin embargo para los actores orientales o africanos, en los géneros tradicionales, el eje del trabajo del actor está puesto en su trabajo energético y no en su relación con el personaje. Está puesto en la relación de mi mente con mi cuerpo o mi creencia y mi intensidad. Está puesto en un eje en donde no está disociado el cuerpo de la mente. Me parece que actuar es una manera de ofrecer condiciones para que el grupo se libere. Actuar en el sentido de hacer con mi cuerpo y mi mente hazañas que están más allá de lo cotidiano. Empeñar más energía y concentración que la que normalmente empleamos en la vida práctica y ese es el camino para que el teatro pueda transitar hacia situaciones de realidad, no estetizadas.

-¿A dónde llegaríamos?

-Esas condiciones podrían llevarnos a la situación de realidad trascendente y, por ahí, estoy metiéndome en lo sagrado. Pero creo mucho en que si algo tiene que plantearse la política, para mejorar el sentido de nuestras vidas, eso tendrá que ver con permitir que nos integremos y tendrá que ver con el respeto a lo que somos, carnalmente hablando. El teatro es un modelo a secas de la vida que uno desearía tener. Y la que yo desearía tener pasa por poner el cuerpo, por pisar la raya. Eso en la vida cotidiana te aseguro que es lo más divertido y estimulante del mundo. Cuando se trata de la política, de aquello de quien detenta el poder en el plano del Estado, pienso que la política se hace no con discursos, se hace exponiéndose. Estas son las visiones espontáneas, sinceras, de una persona que ha sufrido mucho la desacreditación de los discursos y del pensamiento discursivo, que se siente frustrada por la vacuidad de los discursos y entonces, el instinto y el teatro, me dicen que se pueden construir vidas mejores y construir subjetividades con tal de que uno ponga el cuerpo. Eso, a mi modo de ver, no es "no actuar" sino que es necesario que el actor cree condiciones para que, junto con el grupo que lo acompaña, se dé un acto real y que, al mismo tiempo, sea trascendente no cotidiano.

-Tu discurso se relaciona continuamente con la política; sin embargo cierto teatro político tradicional escapa a las líneas que proponés.

-Siempre me ha llamado la atención el caso Bertolt Brecht.

Siempre me he preguntado -date cuenta de que mi generación se educó y tuvo como a la leche materna los principios brechtianos-, por qué a Brecht no se le ocurrió que toda esta función liberadora que quería imprimirle al teatro tenía que, además, incluir la actividad real y directa del público. Él se quedó en el plano de la conciencia del público y creó todo un dispositivo, el del distanciamiento, para que el público no fuera un objeto sino un sujeto pensante y crítico; pero sólo se planteó el problema en un costado intelectual: que el público comprendiera cuáles eran las contradicciones fundamentales de la sociedad, porque el mundo estaba mal organizado y era posible reorganizarlo para que fuera mejor y cesaran las opresiones. Siempre me he preguntado por qué no se le ocurrió dar un paso más allá, por qué no se juntaron, en algún momento, Brecht y Artaud... Ya nadie le puede dar para atrás a la historia. Yo que vengo de las dos tradiciones, lo antropológico y una fuerte matriz brechtiana, a posteriori descubrí a Stanislavsky y su matriz antropológica. Viví en la Unión Soviética, en Moscú, entre el 78 y el 84. Allí hice estudios de posgrado, un doctorado, y el Moscú en el que viví era inmediatamente anterior a la Perestroika y, allí el teatro, fue anticipador de manera directa de la Perestroika. Era sorprendente lo que se veía en los teatros. Antes que en la Argentina con los casos que he citado sobre Eduardo Pavlovsky, mucho antes, me pasó algo singular en aquel Moscú. Y eso no se veía en todas partes porque la tradición psicológica realista era grande, eran hiperstanislavskianos, curiosamente. Recuerdo, como si fuera hoy, una puesta en escena de Vasiliev. Él era muy protegido por algunas figuras importantes porque se lo consideraba tremendamente subversivo en su forma de hacer teatro. Y esta cuestión de "acto real", este código real, se daba en una puesta entre los años 80/82. La gente estaba trabajando, absolutamente, con la cuarta pared. Lo que estaban haciendo los actores arriba del escenario era de un gran nivel de verosimilitud, era un pedazo de verdad, y yo dije: "¡Estos se volvieron locos!", "¿qué es esto?". Era demasiada la concentración y la verosimilitud. El espectáculo se llamaba **La hija mayor de un hombre joven**. De pronto, en ese mundo sutil que rescataba los años 50 y 60, donde bailaban Glen Miller, uno de los actores jóvenes lanzaba una patada real contra una puerta que estaba en la escenografía y la hacía astillas. Todas las noches había que poner una puerta nueva. Fue tremendo haber visto aquella actuación concentrada, absolutamente verosímil. Entonces, a posteriori, creí entender lo que estaba haciendo Vasiliev. Él estaba jugando a lo que quizás soñó Stanislavsky: a una especie de mística que parte de la acción física y que va produciendo lo orgánico a un nivel tal que, de pronto, tú puedes violentar las reglas del arte y de la convención teatral -porque en el teatro no se



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

rompen las puertas verdaderas—y lanzar al espectador a ese mundo que es peligroso. Ese era un espectáculo subversivo en el contexto moscovita de aquellos años. Entonces siento que disfruto el teatro cuando él me permite la vivencia de estar allí y correr riesgos, en el nivel físico y corporal, junto con el grupo y con el actor. Y no creo que él “no actúe”, creo que la cosa pasa por llegar a un nivel de actuación humana, trascendente. Eso pasa en los trances, en los actos donde se da la vida, en los actos donde se está más allá de donde se dan los riesgos.

EL RITO CONTEMPORÁNEO

-¿Estaríamos frente a una nueva ritualidad?

-En realidad, la manera de vivir y convivir de los seres humanos nos llamará cada vez más la atención. Antes de que nos convirtamos en unos monos mecánicos, si nos da tiempo, llegaremos a repensar el nivel físico de las relaciones y todo lo que eso implica en términos políticos. El nivel físico es un nivel psicofísico donde hay inteligencias racionales y no discursivas y no racionales que tienen que conquistar su lugar. La actuación realista psicológica responde a una matriz cultural occidental que, me atrevería a decir, tiene que ver con el surgimiento de las demandas de la cultura burguesa, como cultura hegemónica. En el realismo psicológico se demanda que uno pueda razonar y pensar de manera lineal y, cuando uno deja de hacerlo, es acusado inmediatamente de irracional. Lo cual es una falsedad. Una inteligencia lineal y discursiva no es la única que existe. Hoy eso está aclarado, teorizado. En un mundo mejor le daremos lugar a esa otra inteligencia que no es discursiva, que es sensorial y que tiene muchísimo que ver con el teatro. En una época dominaba el signo. Uno tenía que decodificar los signos de los múltiples materiales, apoyados en diversos soportes, que el teatro lanzaba hacia la platea, había que descifrarlos. Hoy en día es evidente, para muchos, que no todo hace signo. Hoy pasa algo más, no hay decodificación, ni mensaje, ni mimesis, ni representación. Y esa es una posibilidad que tiene el teatro, no otras artes. El teatro reúne, en vivo, a las personas y puede hacer algo con eso. En teoría política se habla de una nueva teoría de las izquierdas que sea capaz de pisar la raya, y esto no es nuevo tampoco. Y es la metáfora para decir, “si quieres hacer actos que confluyan en un mundo con menos opresión, en primer lugar actúa, ejecuta de manera concreta, pisa la raya”. Recuerdo una entrevista en la que Augusto Boal decía algo así como: “Todo oprimido tiene que ser capaz de ejercer el grado de transgresión posible, de lo contrario permanecerá oprimido”. Y transgresión es pisar la raya, poner el cuerpo en la cuestión. Es una actitud quizás extrema pero

es una reacción de la que yo me hago portavoz en contra del abuso de los discursos y de los símbolos. Estamos hartos de discursos de signos.

-¿Cómo confrontás estas ideas con los discursos que aparecen en las nuevas dramaturgias?

-He observado, en algunos casos, búsquedas que me son particularmente cercanas y las veo tanto en europeos como en latinoamericanos. El francés Bernard Marie Koltes es el súmmun de esa búsqueda: da un grito que dice “opresión”. Es una dramaturgia que, con sus silencios y fragmentos, me da la libertad de intuir otro mundo, en el que dejaría de haber tanta soledad y el deseo encontraría dónde alojarse. Esto quizá es demasiado vago, pero rescato los mundos que apuntan hacia el futuro. Me entusiasma un teatro altamente humanizador, como el de Koltes. Y he visto aquí mismo, en Buenos Aires, en el Festival Internacional, algún trabajo típicamente posmoderno y multicultural. En 2001 he visto un espectáculo de alan Platel—**Algo sobre Bach**— que provocaba múltiples interpretaciones del público. Aquello era una suerte de teatro, danza, con circo y acrobacia. El espectáculo no te permitía centrarte en ningún conflicto, ni abarcar una sola visión; si te centrabas en un área, te perdías. Tampoco podías tener una visión totalizadora. Recuerdo un momento enigmático en el que tres actrices—una cubana, una palestina o israelí y una tercera argentina— pronunciaban una especie de monólogo a tres voces; eran discursos políticos entrecortados, cada cual con su ideología. Aquello era algo tan tremendamente fuerte... El público deliraba. En esa fragmentación, en esa verdadera multiculturalidad estaban los cuerpos, los ritos, los gestos culturales de personas muy diversas. Aquello era la Babel. En ese instante—si se puede decir en esta dramaturgia— climático, apareció el teatro. Allí se produjo algo tremendo y, además, hubo un aplauso. Y cada uno estaba entendiendo lo que podía,

desde su ideología. Ese Festival empezó el día que se cayeron las Torres Gemelas. ¿Qué había en aquel espectáculo europeo?: una deliberada política multicultural y estaba jugando, en serio, con que estas actuaciones venían de improvisaciones que ella cortaba y pegaba. Y la cubana se movía, en determinado momento, como en un ritual de la santería. Y cada uno estaba haciendo su ritual cultural, no necesariamente religioso. Había fragmentos, citas de textos ajenos, ironía, todos los rasgos que se atribuyen habitualmente a la posmodernidad europea. Aquello tenía un grado de historicidad, de compromiso con la realidad humana hoy día que era muy potente, políticamente hablando. Ese es el mundo que me hace vibrar. Hoy se me hace difícil la actuación tradicional porque encuentro en ella sobreactuación, simplificación y no tengo nada que ver con el realismo psicológico. Me gusta sobre todo, como

le hubiera gustado a Stanislavsky, lo sincero y lo orgánico.



Arriba: Magaly Muquercia
Abajo: Bernard Marie Koltes

RENÉ POLLESCH

“Trabajo en contra del teatro representativo”

FOTOGRAFÍA: GENTILEZA INSTITUTO GOETHE




El teatro del alemán René Pollesch parece ser profundamente provocador. Pero una mirada más atenta permite encontrar que hay en él intensas reformulaciones y críticas a nuestro sistema social. A simple vista el foco de su crítica parecería ser el neoliberalismo, la globalización y el capitalismo; pero si miramos más allá encontraremos que su búsqueda es poner en escena lo que entendemos como la “normalidad”. Un teatro que busca restaurar la experiencia.

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

René Pollesch finalmente visitó la Argentina y estuvo durante una semana con una agenda más que colmada de actividades. Durante su estadía dio una conferencia pública en el Teatro ElKafka y se reunió, en cinco oportunidades, con el elenco que montará su obra **Sex según Mae West** en el Institut Goethe.

Él es alemán y vive en Berlín. Allí dirige una de las salas más importantes llamada Prater y dependiente de la Volksbühne (escena del pueblo). Esta última es una sala oficial dirigida por Frank Castorf (el director, entre otras, de **Endstation Amerika** —versión de **Un tranvía llamado deseo**— que se presentó en nuestro país en el último Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires). Dentro de esa sala majestuosa hay una mucho más pequeña, sin escenario, una especie de galpón en ruinas que se llama Prater. Ese es el espacio que dirige desde hace ya unos cuantos años René Pollesch. Muy parecido ediliciamente a cualquier teatro independiente porteño, el Prater realiza lo que podríamos entender como un teatro experimental, pero con un financiamiento impensable para cualquier teatro argentino. “Llegué al Prater —explica— casi por casualidad. Había estrenado algunos espectáculos y una amiga conocía a Castorf. Ella me recomendó en el Prater y Castorf, sin



Escenas de "Sex", según puesta argentina



FOTOGRAFÍA: GENTILEZZA INSTITUTO GOETHE

hacer demasiadas preguntas, me aceptó. Así llegué y eso me permitió profundizar determinadas líneas de trabajo que ya venía haciendo en otros contextos de producción. Entre otras cosas me interesaba la posibilidad de continuar con el concepto de Saga. Esto era algo que había hecho en otro lugar y que consistió en realizar, en teatro, algo así como una telenovela de más de diez capítulos que se estrenaron en muy poco tiempo. Quería someterme a ese otro método de producción y jugar, en teatro, con algo típicamente televisivo. Fue algo que impactó mucho en Alemania ya que luego otros artistas crearon con esta metodología que, a su vez, yo había tomado de un querido profesor mío. De hecho tengo entendido que ustedes aquí tuvieron algo similar hace unos años" (se refiere a **Bizarra**, de Rafael Spregelburd).

El Prater, antes de su llegada, era una sala marginal. Hoy es uno de los tantos centros teatrales que tiene Berlín, cuyo renombre se debe a la trascendencia que Pollesch ha adquirido. Allí y gracias a un concepto de temporada (hoy perdido en la Argentina) se pueden ver en repertorio, durante años, las obras de Pollesch. Pero lo singular es que en esa sala prácticamente el único que estrena es su director.

POLLESCH EXEGETA

Quien se enfrente repetidas veces a sus producciones reconocerá que, muchas veces, se tiene la sensación de estar perdiéndose algo. Pollesch rechaza radicalmente la idea de que el espectador deba tener determinadas lecturas o experiencias para ver sus obras pero, más allá de lo escénico, estas gozan de ciertas complejidades. Y en algún punto, contradiciéndolo, podríamos decir que sí, que efectivamente él lo reconoce. ¿Por qué otro motivo prohibiría que sus obras se representen sin su consentimiento y participación iniciática en el proceso de ensayos?

Expliquemos esto. Pollesch no cede los derechos de representación de sus obras a cualquiera. Exige a aquel que esté dispuesto a montarlas que primero realice una suerte de workshop iniciático a su estética. Y recién pasada esa instancia autoriza, o no, su montaje. De hecho, hay que decirlo, esto es algo que ocurre de manera muy aislada, a punto tal que tan sólo Chile y Argentina han tenido esa posibilidad. Lo habitual es que él directamente viaje al país interesado y realice el montaje, tal como está ocurriendo en estos días en Tokio o con cierta periodicidad en Nueva York. ¿Es objetable esto? A priori, sí. Pero la sorpresa fue grande cuando escuchamos que el mismo Pollesch decía a una de las actrices que está trabajando su pieza: "No

te gusta esto, no te sentís cómoda, no querés decirlo, ¡cambialo!". A lo largo de los diferentes encuentros se lo escuchó más de una vez decir al director que no se apegue al texto. Que haga con él lo que quiera, que lo recorte, que le cambie frases, que le agregue textos, que modifique el orden, que cambie los parlamentos de un personaje a otro, que haga lo que quiera con el texto; todo en función de la comodidad de quienes tendrán que estar en el escenario. La pregunta inevitable es: ¿a qué vino? La única respuesta posible es: a convertirse en exegeta de su propia obra. En el encuentro del que participó Pollesch habló muy poco de estética, habló de ética. No defendió una estética teatral. Defendió una ética teatral. Explicó, y mucho, cada una de las frases que él mismo escribió para **Sex**. Se detenía en palabras que a cualquier lector u oyente le parecían una palabra más de diccionario. Y según pudo verse él no escribe con el diccionario junto a la máquina, sino más bien con la enciclopedia. Cada palabra remite a un universo ideológico complejo. Cada palabra tiene un valor semántico que no es de tipo denotativo sino más bien connotativo. Y la obra de Pollesch connota, claramente connota.

Una primera impresión de la obra de Pollesch podría ser la de pensar que está construida contra el capitalismo y contra la globalización. Pero cuando uno se sumerge en ella descubre que tal vez esto no sea tan así, o no al menos de un modo tan lineal. Pollesch va a considerar que las relaciones humanas son todas de tipo económicas. Todos los vínculos están basados en el dinero. Pero a su vez, sostiene, la sociedad y el sistema necesitan ocultar todo esto para poder continuar con esos mismos vínculos. Si pusiésemos el dinero sobre la mesa todo el tiempo, dijo Pollesch, la cosa se complicaría y mucho. "Necesitamos no hacernos cargo de ese intercambio que producimos de forma permanente puesto que si lo evidenciamos todo se vuelve muy frágil e inestable. Nosotros aquí —dijo— reunidos en torno al texto **Sex según Mae West**, estamos haciendo un intercambio económico. Nos une esa esperanza de obtener algo a cambio de este tiempo que damos. Si dijese cuánto costó el ticket del avión para llegar a la Argentina el trabajo se detendría". Pollesch pone el dinero sobre la mesa: el que da y el que recibe. Habla permanentemente de dinero explicitando aquello que nos obstinamos en ocultar. Y claro, es un hombre caro: cobra mucho por su trabajo, viaja en avión únicamente en bussines class.

Tomemos un ejemplo de **Sex**. Esta obra pone en escena la prostitución. ¿Por qué? Porque son precisamente las

prostitutas las que ponen sobre la escena el intercambio económico. Nuestra sociedad, diría Pollesch con un aire derridiano, se ha construido en base a falsas dicotomías y así nos dificulta hablar de amor y dinero en una misma oración. La sociedad no está dispuesta a aceptar, aunque incluso lo digan, que la mujer tradicionalmente hace el amor con su marido por dinero y que eso significa prostitución. La sociedad tampoco puede aceptar que el trabajo de la mujer como ama de casa tiene un valor determinado en dinero porque eso significaría permitir a la mujer ingresar a ese universo, y si lo hace el hombre tendrá, inevitablemente, que comenzar a ceder parte de su poder. Entonces la mujer debe pasar veinte años de su vida criando y educando hijos sin recibir nada a cambio, porque eso está en su naturaleza, en un instinto maternal que lo que hace es someterla.

"En cambio las prostitutas saben —dice Pollesch— que la capacidad de producir goce en el otro tiene un valor determinado, y lo exigen. Por eso me interesa ese universo. Porque allí el intercambio es visible, no está solapado detrás de una supuesta construcción romántica". Permanentemente Pollesch enfatiza en esa idea, busca ejemplos que le permitan ser claro. Uno de ellos tiene que ver con el cine: "Un hombre va al casino. Decide jugar a la ruleta un millón de dólares. Pierde. Se suicida. Ante este argumento existen distintas posibilidades. Imaginemos que esta misma historia la recibe Steven Spielberg. La cuenta tal como la acabamos de contar nosotros pero le da intencionalidades diferentes. Él pondría una escena en la cual veríamos que este señor, en realidad, viene de sufrir un desengaño amoroso. Su esposa ha decidido abandonarlo. Con lo cual la pérdida de ese millón de dólares se convierte simplemente en la excusa para producir el suicidio. Esto es así porque la sociedad no está dispuesta a aceptar que esa vida vale un millón de dólares y que, por lo tanto, desde allí, se justifica el suicidio. Nosotros como sujetos sociales necesitamos ocultar el poder que el dinero ejerce sobre nosotros. Y Spielberg no es ni más ni menos que un fuerte exponente de ese sistema de valores".

LA LIBERTAD DE REPRESENTAR

Lo que René Pollesch hace es ofrecer un texto no tradicional, en cuanto a su relación con el mundo y con el lenguaje. La premisa respecto de este último es trabajar dramáticamente con los avances teóricos llevados a cabo desde la obra de Heidegger hasta el denominado "giro lingüístico". De allí claramente se entiende su postura tolerante, y hasta entusiasta, acerca de un posible cambio

Luciano Cáceres, el Elegido

Desde hace algunos años el director Luciano Cáceres (**Criaturas de aire**, de Lucía Laragione, **La isla del fin del siglo** de Alejandro Finzi, **4.48 Psicosis** de Sarah Kane, entre otros) se ha convertido en una suerte de promesa. Con algunos trabajos memorables en su haber y ante un panorama teatral con cierta agonía, la presión ejercida sobre él ha ido en aumento, y la nota: "A mí me cuesta mucho —dice— moverme ante esa situación. Percibo la mirada del otro y por momentos me cuesta mucho reconocer el lugar en el que estoy parado. Y por eso mismo la experiencia Pollesch fue muy positiva. Yo llegué ahí y era absolutamente nadie. Él sabía que yo era un director mínimamente reconocido, pero desconocía absolutamente todo de mí, cosa que me permitió relajarme, ubicarme en el lugar del no saber".

-¿En qué consistió esta experiencia Pollesch?

-En principio fui convocado por el Instituto Goethe para formar parte de un workshop con René Pollesch para el montaje de *Sex* según Mae West. En realidad era una suerte de prueba, ya que en el transcurso de los días él podía decidir si quería que yo hiciera el trabajo, o no. Al principio la relación fue muy distante, pero luego terminamos abrazándonos. Creo que logramos, en los cuatro encuentros de cinco horas cada uno, generar un vínculo humano interesante, más allá de haber trabajado sobre lo que es su obra.

-¿Y cuál era el objetivo de esos encuentros?

-Yo tenía la sospecha de que en realidad todo consistiría en que él me dijese cómo tenía que dirigir su obra y yo asentir. Pero fue absolutamente lo contrario. No hubo una única bajada de línea, no hubo una sola restricción. Lo único que se propuso fue hacernos entender cómo es su teatro, qué es lo que quiere hacer, cómo trabaja. El quiso explicar cosas como para que se entendiera que esta experiencia que yo voy a llevar a cabo es diferente de la suya, ya que por lo general él no escribe sus textos de antemano sino que los va escribiendo a lo largo de los ensayos. Que inicia una experiencia sabiendo con qué actores cuenta y qué es lo que quisiera trabajar, pero que luego, en los encuentros con sus actores, todo puede cambiar mucho. Aquí la situación es bien diferente. Yo elegí las actrices a posteriori, no me fueron impuestas, y tengo un texto ya escrito, terminado, con el que voy a trabajar. Pero por eso mismo su objetivo fue hacernos entender que si bien su texto está, nosotros debemos trabajar con una libertad extrema, sabiendo que quizás el proceso determine que hagamos un no-Pollesch, pero que eso consistirá en nuestro

trabajo, en cuán cómodos nos sentimos con el texto.

-¿Cómo es esto?

-Él permanentemente nos dijo que este era su texto, pero que si alguna actriz no se sentía cómoda diciendo algo que no lo dijera, si hay alguna parte de la obra que sentíamos que aquí no se entendería que la sacáramos, que si hay algún texto nuevo que nos gustaría aportar que lo incluyamos. Es un hombre que pregona la libertad y el goce en el teatro, y dentro de esa franja se mueve. Por eso no da los derechos libremente. Él quiere simplemente que seamos conscientes que trabajar con un texto de Pollesch no alcanza para hacer un Pollesch. Y yo realmente no sé si podré hacer un Pollesch aquí, eso lo iremos viendo con el trabajo. Porque además él dice permanentemente que no hay una estética-Pollesch, y eso resultó aliviador puesto que no nos impuso nada, o en todo caso, la única imposición fue que juguemos.

-¿Pero entonces para qué vino?

-A explicarnos todo esto. A que analicemos juntos cada una de las líneas de sus textos para entender los subtextos que hay allí, los motivos por los cuales esa palabra está puesta en esa oración, y que nosotros decidamos si la podemos y queremos decir, o no. Vino a mostrarnos su forma de trabajo. Vino a contarnos quién es y, fundamentalmente, a mostrarnos su universo, su forma de hablar, sus chistes, en fin, a que nos conociéramos. Y parece ser que la cosa funcionó muy bien porque de hecho ha exigido levantar alguna obra después de la noche del estreno por estar en desacuerdo con el trabajo. Esto es, el límite es complejo y me seduce trabajar en esa línea donde estoy haciendo un Pollesch pero con muchísima libertad, que me podrá llevar a hacer un Pollesch siendo fieles a nosotros mismos o a traicionarnos y hacer lo que creemos que es un Pollesch.

-¿Y qué te seduce de esta forma de trabajar?

-Que el poder lo tienen las actrices. Son ellas tres las que me irán recortando el camino ya que no puedo venir al ensayo con ideas previas, sino que tengo que estar atento a lo que ellas quieran hacer, y que eso nunca se termina ya que incluso en las funciones tendrán la libertad de hacer lo que quieran. Si sienten que una escena no está saliendo bien, pueden cortar y retomarla, si sienten que una noche determinada no tienen ganas de hacer algo pueden no hacerlo. Es un trabajo donde es difícil encontrar el lugar del director. Y eso me resulta extraño, y diferente.

de roles discursivos en función de los intereses actorales. "Si una actriz no quiere decir un texto lo puede decir otra", señala Pollesch permanentemente. Es claro, sus personajes no son seres concebidos desde una concepción clásica que cree realmente que "hay un ser que habla"; por el contrario, en Pollesch, "hay un lenguaje que sobrevive en los seres que lo hablan". En este sentido el concepto de sujeto hablante y hasta el de individuo podría ser reformulado. Desde allí Pollesch muy rápidamente establece un contacto con ciertas corrientes filosóficas que van desde Hegel hasta Foucault, en lo que hace a la concepción del poder, de las normas, de los valores y, por supuesto, de las ideologías: no somos nosotros quienes hablamos nuestra lengua, sino que somos hablados por el lenguaje y, en este sentido, no seríamos dueños de nuestro sistema de valores sino que hermenéuticamente somos hablados por una tradición de la que ni siquiera podemos ser claramente conscientes.

Con todo lo dicho queda más que claro por qué Pollesch reniega de lo que denomina "teatro de la representación" o "representativo": "Trabajo en contra de este teatro y hay un ejemplo muy claro para explicar por qué lo hago: hubo una obra en Alemania que se proponía mostrar la discriminación que sufren los africanos en Europa. La producción utilizó un actor negro para *representar* la escena en la cual revisaban a este hombre desnudándolo y para eso pusieron al actor de espaldas a la platea y le abrieron el culo para mostrar cómo revisan a los negros al ingresar a Europa, temiendo que lleven droga. Un día una espectadora, en ese pasaje, decidió interrumpir la obra y les preguntó a los hacedores si alguna vez le habían preguntado al actor cómo se sentía al hacer esa escena. Porque en el fondo, lo que ese espectáculo estaba haciendo, no era representar la discriminación y la

xenofobia sino que la estaba reproduciendo".

En este sentido, sostendrá Pollesch, que gran parte del teatro representativo comete el error de introducirse en la misma lógica que muchas veces pretende criticar. Con su característica de provocador se podría entender que su teatro va en contra del teatro burgués o, mejor dicho, del aburguesamiento del arte. Si bien en la Argentina no estamos carentes de esta metodología de producción, su búsqueda consiste también en destronar al director y a toda la jerarquía interna teatral. En sus obras el escenógrafo puede ser el que guíe, oriente o limite al director y al autor. Por supuesto que todo esto es paradójico, puesto que si bien es cierto que la creación de un universo escenográfico en el Prater hace que por un par de años él, como autor o como director, se vea limitado en su creación (ya que esa misma escenografía se utilizará bastante tiempo), también es cierto que no da los derechos de sus obras y que le ha quitado a algún director la posibilidad de seguir representando si siente que algo está muy mal. Aparentemente, podríamos decir, en función de su discurso y de la experiencia, que las jerarquías siempre se imponen: la democratización del arte, en el mundo en el que vivimos, sería una mera ilusión. Pero lo que sí es interesante en esta crítica al teatro burgués y al representativo es que pone el foco en la experiencia del actor y del espectador. En este sentido se trata de la repetición de lo irreplicable volviendo única a cada función, ya que esta se encuentra a expensas de lo que ocurra, performativamente, en el momento mismo de su desarrollo. No se trata aquí de representar un contenido crítico, sino más bien de encontrar la sátira y la parodia en la reproducción formal al reflexionar sobre los mecanismos-madre que guían nuestra cultura y nuestra sociedad.



TEXTUALES DE LA ACTRIZ MAE WEST (1892-1981)

- » Cuando tengo que elegir entre dos males, siempre prefiero aquel que no he probado.
- » Cuando soy buena, soy buena; cuando soy mala, soy mucho mejor.
- » Es mejor ser examinado que ignorado.
- » He perdido mi reputación. Pero no la extraño para nada.



Escenas de "Sex", según puesta alemana

La búsqueda del tesoro



OLGA COSENTINO / desde Buenos Aires



Arriba: Escena de "Mujeres soñaron caballos"
Abajo: Escenas de "Woyzeck"



En el **Woyzeck**, de Georg Büchner, que en versión de Emilio García Wehbi se presentó esta temporada en la sala Casacuberta del teatro San Martín, Guillermo Angelelli consiguió fundir intérprete y personaje en una hazaña actoral poco frecuente. Los trabajos forzados y los castigos físicos que el antiheroico soldado protagonista de la historia soporta de su autoritario capitán, el hambre a que lo somete la experimentación científica del médico, la traición amorosa de su amante Margarita y hasta la reducción a la categoría de animal de feria en que lo convierte la propuesta escénica aparecen ante el público como algo más que las humillaciones sufridas por una criatura de ficción. Tan distante del realismo como de la elaboración simbólica, el trabajo concebido por el director y materializado por el actor apuntó a una carnalidad y un compromiso interior que remiten a la idea de la transmutación de la materia. La imbricación entre el símbolo y lo simbolizado evoca los mitos de la transustanciación (de la piedra filosofal en oro; del vino en la sangre divina) que existen en los rituales de casi todas las religiones.

Sin duda la experiencia y formación de Guillermo Angelelli en el teatro antropológico, tanto como su condición de virtuoso en la ejecución de su instrumento expresivo, fueron aportes insoslayables para la concreción de ese trabajo, que sólo nos sirve como ejemplo cercano de un fenómeno estético amplio y de múltiples facetas en el teatro contemporáneo argentino. Actores, autores y directores como Ricardo Barts, Paco Giménez, Pompeyo Audivert, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Daniel Veronese o Alejandro Tantianian, entre otros, vienen trabajando desde hace tiempo la desvinculación del concepto de arte del de imitación o descripción de la realidad. En sus realizaciones escénicas tanto como en reportajes y trabajos teóricos sostienen la voluntad de eludir en sus espectáculos la re-presentación para presentar experiencias supuestamente más genuinas. Claro que ese sector sustantivo del teatro que se resiste a ser rehén de intereses extraartísticos coexiste con tanteos más o menos extraviados entre cierto esnobismo oportunista y una importante cantidad y variedad de experimentos muchas veces fallidos o definitivamente desencaminados. En el teatro local, el ya mencionado Barts viene sacudiendo

desde hace varios años la amodorrante esclerosis que suele debilitar el vigor poético y dramático de los clásicos. Sus audaces reescrituras han conseguido hacer oír nuevamente las voces de Shakespeare, Roberto Arlt o Florencio Sánchez a través de espectáculos como **Hamlet o la guerra de los teatros**, **El pecado que no se puede nombrar** o **De mal en peor**, respectivamente, tres creaciones que sin someterse, sin repetir ni re-presentar los textos originales consiguieron revivir con intensidad la cosmovisión de esos autores. En trabajos personales o para el grupo El Periférico de Objetos, que cofundaron, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese también han violentado el discurso literal de autores canónicos hasta develar significados atávicos o simbólicos de fuerte pero no siempre admitida presencia. Valga recordar, a modo de ejemplo, las ya legendarias **Variaciones sobre B...**, **Máquina Hamlet** o **Monteverdi Método Bélico**, de la prestigiosa compañía; puestas personales de García Wehbi como **Hamlet de William Shakespeare**, **La balsa de la medusa**; o de Veronese, como **Mujeres soñaron caballos**, **Un hombre que se ahoga** o la recientemente estrenada **Espía a una mujer que se mata**. Otros creadores como Rafael Spregelburd (**El pánico**, **La estupidez**, **Un momento argentino**, etc.) o Javier Daulte (**Criminal**, **¿estás ahí?**, **Nunca estuviste tan adorable**, **Gore**, etc.) también consiguen cierta fusión entre lo real y lo ficcional, muchas veces a través de procedimientos opuestos a los que maneja el realismo y exponiendo hasta el absurdo los mecanismos internos del simulacro. Se trata de contribuciones tan distantes en su planteo estético como vecinas en su impugnación del concepto tradicional de re-presentación que suman en la cartelera del teatro de arte.

La investigadora cubana Magaly Muguercia sostiene que "algunos caminos de actuación desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo XX investigan un tipo de actuación que trasciende lo estrictamente estético y privilegia el evento mismo que el actor ejecuta; trabaja con la corporalidad específica del actor y del espectador. En estos casos, no es que el actor renuncie en términos absolutos a representar o a encarnar, sino que la noción misma de personaje se relativiza,

Escena de "Monteverdi Método Bélico"



su utilización demagógica con fines electorales, o de persuasión y manipulación de conciencias entre sectores medios con acceso a la cultura. En este sentido, el surgimiento de las técnicas de interpretación del realismo que acompañaron la revolución industrial y la refutación del romanticismo y el clasicismo, produjo un desarrollo de la conciencia crítica de sectores sociales cada vez más numerosos, cuestionó el carácter elitista del arte pero facilitó —a través de los mecanismos de identificación y reproducción de la realidad— una pérdida de credibilidad en el discurso que pasa fácilmente de la reproducción facsimilar a la falsificación.

Sin embargo, parecería un tanto pretencioso por parte del teatro contemporáneo adjudicarse la propiedad de esa búsqueda. Desde Platón y aun antes, el arte es una manifestación genuina e inevitable de la búsqueda de lo otro, de lo que se intuye pero no se comprende, de lo que se supone que existe pero resulta inaccesible a las posibilidades de la percepción humana. La alegoría de la caverna habla de la imposibilidad de ver sino el reflejo de lo que las cosas son. La silueta fugaz y plana de lo real, proyectada como una sombra en las paredes de la gruta desde un afuera cuya luz cegadora la criatura humana no es capaz de mirar frente a frente.

En ese sentido, el hombre viene procurando desde el principio de los tiempos traducir el misterio con palabras, con sonidos, con formas, con colores. La poesía, la música, la pintura, la danza o el teatro no son sino exploraciones en esa selva impenetrable que para cada criatura es la otredad, lo diferente de sí mismo, el mundo, en fin, con su complejidad y sus abismos.

Por lo tanto, cada dibujo en las paredes de una cueva, cada poema, cada puesta en escena es una descripción, un comentario y una valoración de lo otro, de lo que en términos absolutos es inabarcable y que sólo puede conocerse a partir de su apariencia. No importa con qué lenguajes y códigos estéticos, éticos, eróticos, antropológicos, morales o políticos, la humanidad sigue poniéndole nombres a lo inabarcable, buscando de esa manera escapar de la soledad y tender un puente frágil pero porfiado hacia los demás. En este sentido, el teatro —el arte— habla de la vida, la comenta y la interpreta. Pero no es la vida.

Desde este punto de vista, el discurso estético ha sido siempre una reflexión sobre el encuentro. Sobre lo difícil, lo inalcanzable del encuentro. De hecho, los lenguajes del arte son siempre comunicación. Esto es así aunque el poeta rompa o queme sus textos; aunque el pintor tape su obra con una nueva pintura; aunque el músico se niegue a dar a conocer su composición. Siempre, el soporte de ese acto creador es un hecho comunicacional. Y todo hecho comunicacional supone —espera— una respuesta. El acto poético más desinteresado, más personal y más auténtico tiene un aspecto transaccional, una finalidad de intercambio. Puede tratarse de un intercambio más o menos noble; más ávido de consenso y de éxito; más dispuesto a aceptar el disenso o más decidido a involucrarse en la polémica; pero el que

habla no se satisface sólo con oírse a sí mismo. Necesita ser escuchado y recibir una respuesta. Lo contrario es suicida. El mítico Narciso muere ahogado cuando elige sumergirse en la imagen de su propia belleza reflejada en el agua.

El teatro es el lenguaje que mejor expresa esa naturaleza dialéctica. El itinerario que transita el sentido desde el actor como mensajero del mismo pasando por el sistema de códigos elegido (palabras, silencios, gestos, movimientos, etc.) hasta el público receptor en cuya mente y sensibilidad el significado original puede estallar, multiplicarse, transmutarse, tergiversarse o perderse constituyen una secuencia cuyas sucesivas estaciones no es posible suprimir. El teatro es ese intercambio o no es teatro.

BUSCAR LO INHALLABLE

Es cierto que a lo largo de la historia de las artes escénicas y a lo ancho de las culturas, sociedades, etnias y cosmovisiones religiosas y filosóficas que practicaron y practican rituales teatrales, se ha dado el surgimiento, auge y decadencia de innumerables estilos y tendencias estéticas. El realismo y el naturalismo fueron también, en su momento y como se ha dicho, una reacción a fórmulas agotadas. Buscaban aproximar las dos orillas, la de la realidad y la de su imagen representada, en aras de una mayor sinceridad. Un objetivo que se pretendía conquistar haciendo del teatro el verosímil más reconocible de lo cotidiano a través de los hábitos, las costumbres, los conflictos y los componentes psicológicos intervinientes. Pero como el realismo es también ideología, sus recursos terminaron por servir, a veces, otros intereses. Lo que no invalida, de todos modos, la legitimidad y vigencia de su poética.

Muchos artistas y también público de sectores periféricos pero cada vez más numerosos empezaron desde hace unas décadas a intentar revertir la lógica mercantil del espectáculo concebido como producto de mercado o entretenimiento funcional a cierta visión del mundo. Desde esos sectores se empezó a indagar en las posibilidades del teatro como soporte de una expresión más libre, más crítica y más genuina que la de re-presentar. De esa voluntad estética surgió la idea del teatro como acción o presentación, confrontando con el concepto más tradicional de representación. La performance, el teatro de imagen, la improvisación, el psicodrama, la interacción con el público o las distintas formas del teatro social, que trabaja con actores no profesionales, grupos barriales o de internos en hospitales, psiquiátricos o cárceles son también intentos de cerrar la brecha entre realidad y ficción o entre verdad y mentira.

No hay que perder de vista, sin embargo, que sólo se trata de intentos. Válidos en tanto se tenga en cuenta que el escenario —el del mundo o el del teatro— es un mapa siempre incompleto, aunque consolador, en la búsqueda de un tesoro que se intuye inhallable: el que explique la orfandad humana.



porque el trabajo tiene lugar en la frontera entre arte y vida. El actor, yo diría, resulta el oficiante de un acto que se introduce en la sociabilidad real y busca allí su trascendencia. Aquí el teatro pone uno de los dos pies fuera de lo estético en busca de otras zonas de performance cultural”.

Logradas o no, las intenciones dirigidas a superar el concepto de “representación” teatral en beneficio de una “presentación” tienen su historia. Hay que decir que la confrontación entre representación y presentación se dio en Occidente a partir de las búsquedas de Antonin Artaud (1896-1948) y Jerzy Grotowski (1933-1999). El primero, con el llamado teatro de la crueldad, buscaba liberar al espectador del sometimiento al pensamiento discursivo y enfrentarlo a un choque emocional más cercano a la experiencia religiosa o ritual, a fin de producir una vivencia ética y estética que involucrara de manera inédita al actor y el espectador. El teatro pobre de Grotowski prescinde de la mayor cantidad de elementos escénicos ajenos al cuerpo del actor, quien condensa en sí la responsabilidad de un encuentro profundo con el espectador.

EL REALISMO INCREÍBLE

Gran parte de la tradición del teatro contemporáneo se reconoce en ese legado de los grandes maestros del siglo XX que trataron de saltar el abismo, de achicar la grieta entre el mundo y su simulacro. La búsqueda nace como reacción al empobrecimiento de todos los discursos y al cinismo con que la modernidad construye sus artefactos de dominación apropiándose de los recursos del espectáculo de masas. La tendencia se hizo más explícita en la segunda mitad del siglo XX y en lo que va de la nueva centuria, con representantes de los circuitos teatrales alternativos empeñados en diferenciarse tanto del entretenimiento comercial masivo como de los valores sustentados por la producción de bienes culturales por parte del Estado. El mercado y el poder político coinciden en la aspiración de ampliar la cantidad de espectadores. En el primer caso, por una elemental cuestión de rentabilidad que resulta básica para el sistema; en el segundo, por razones con distinto grado de legitimidad: desde la democratización de la experiencia artística hasta



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

EL NIÑO ARGENTINO

La pasión por los viejos géneros

*En un país en el que “hacer el verso” es parte de la geografía cotidiana, Mauricio Kartun (**Rápido nocturno, aire de foxtrot, Pericones, Chau Misterix**) decidió institucionalizarlo y ponerlo en su justo lugar: dotarlo de un contexto estético.*



Mauricio Kartun

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

El niño argentino es una pieza que atraviesa la historia teatral y política de la Argentina, desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Al igual que en **La Madonnita** (están ambientada en la misma época) en **El niño argentino**, que se representa en la sala Cunill Cabanellas del San Martín, los personajes son tres: dos hombres (un muchacho rico y un peón de campo) y una mujer que, en este caso particular, hace el papel de una vaca. Para estos roles el autor-director dispuso de tres actores de la nueva generación, que representan tres escuelas distintas de actuación: Mike Amigorena, Osqui Guzmán y María Inés Sancerni.

Café y agua mineral de por medio, Kartun explica que su obra está escrita en verso clásico, “porque soy un apasionado de los viejos géneros. Me gusta reciclar otros estilos de escritura”.

“Siempre me resultó curioso —aclara el autor y director—, al leer declaraciones de viejos dramaturgos, cuando estos aseguraban que al instalarse el verso en tu cabeza resulta más fácil que escribir en prosa. Cuando me puse a escribir, comprobé que no era una broma. Me di cuenta de que la obra comenzaba a instalarse, a encontrar su tono, su forma. Lo que sucedió es que resultaba tan solemne que necesité contrarrestarlo con cierta obscenidad (“Majestad, que soy princesa: la puntita nada más... Majestad que estoy con la regla... ¡Ni aunque estés con el compás...!”). Terminé transformándolo en una especie de parodia adolescente,

como esas que viví cuando era chico y otro pibe mayor nos enseñaba nuevos *trucos* típicos de la edad.

Así aparecieron versos criollos y escenas de teatro parodiadas. Casi sin darme cuenta descubrí que estaba escribiendo a la manera de aquellos géneros de mi adolescencia y eso fue de suma utilidad para constituir la forma del material”.

CLASE GANADERA

Para concebir *El niño argentino* Mauricio Kartun se inspiró “en una costumbre real y emblemática de la clase ganadera argentina de principios del siglo XX. Consistía en enviar un gaucho acompañando a la vaca que alimentaba a toda una familia en los barcos con destino a Europa. El “niño” al que alude el título es el típico hijo crápula de una de estas familias y, en esta historia, será el vértice de un triángulo amoroso, completado por la vaca y el gaucho. Este último dejará atrás, poco a poco, su ingenuidad al descubrir el gran secreto del poder: la traición”.

El autor continúa diciendo que con este material trabaja sobre una hipótesis paródica, “reafirmada en una idea sorprendente que nunca terminaba de ver con claridad. Karl Marx, dice que “todos los grandes hechos de la historia universal se repiten dos veces. Una vez como tragedia y la otra como parodia”. Cuando empecé a escribir esta pieza trabajé sobre la parodia de una tragedia y la tragedia de



Escenas de "El niño argentino"

una parodia. Descubrí que la obra era una opinión política sobre ciertos hechos que se dan en algunos momentos de la historia argentina. Muchos de ellos fueron tragedias seguidas de una parodia de esos mismos hechos. El último fue la dictadura militar seguida del menemismo.

La dictadura militar —aclara Kartun— fue una tragedia horrorosa, seguida luego de un gobierno que parodiaba ese mismo poder, e instalaba la misma hipótesis económica. El ministro de Economía del gobierno menemista había sido gerente de Bunge y Born. Lo que instalaba era el mismo pensamiento ideológico, la misma propuesta económica y la misma condena y disolución de la hipótesis de Nación. Sólo que ahí ya no había tragedia, en tanto no había asesinatos ni muertes.

Creo que esa parodia no puede sostenerse. Se continúa luego con otro gobierno que termina nuevamente en tragedia. Es lo que ocurre en 2001. Cuando todo estalla aparece un nuevo orden. Creo que afortunadamente en este momento algo se está modificando. En mi pensamiento ateo y ácrata rezo porque eso no vuelva a ocurrir".

ESCUELA REALISTA

Sobre la imposibilidad de instalar el verso en el actor argentino, acostumbrado a un teatro más realista, Mauricio Kartun dice que "en eso fuimos afortunados, en cambio el género romántico es algo que nos cuesta".

"En la Argentina —agrega el dramaturgo— tenemos una característica que para los actores ha sido afortunada. A partir de la Segunda Guerra Mundial, incluso antes de la corriente inmigratoria, la presencia de maestros europeos hizo que ingresaran ciertas formas del realismo. Por ejemplo, el stanislavskyano, que se instaló aquí y en muy pocos otros lugares del mundo, a partir de maestros como Galina Tolmacheva, en Mendoza; Oscar Fessler o Hedy Crilla, en Buenos Aires. Estas escuelas formaron actores especialmente valorizados en lugares en los que se requiere esta actuación naturalista. El actor argentino en España tiene tanto requerimiento, debido a su formación. Por eso al hacer teatro en verso chocamos con esa dificultad. Este material hubiera sido más fácil de abordar en el Uruguay. Porque los actores uruguayos tienen una buena formación en teatro clásico y romántico. El actor uruguayo es distinto a la hora de hacer realismo. Para hacer este espectáculo conté con un equipo no sólo extraordinariamente talentoso, también dispuestos a corregir y a chocar contra una pared, cuantas veces fuera necesario. Ellos lograron que el espectador perdiera el prejuicio de ver y escuchar una obra en verso. Por supuesto que cuando la empezás a ver eso te sorprende y te desconcierta. El fenómeno muy curioso que se produce es que a los cinco minutos compraste el sonido.

No estamos acostumbrados a ver el fenómeno de la musicalidad de un texto, puesto en verso y que además proponga un desarrollo dramático. Más allá del resultado tengo la sensación que este puede ser un texto que abra

la hipótesis de alguna otra producción de teatro en verso. Cuando los autores descubran esta posibilidad de recuperar un fenómeno que es el de la musicalidad en el texto, se van a ver tentados de escribir en verso, porque contamos con unos autores jóvenes absolutamente desprejuiciados".

-¿Por qué creés que se abandonó el teatro en verso?

-Debido a esta moda pasajera del teatro realista. Sería muy ingenuo e injusto no entender que el teatro en verso se sostuvo por algo que tiene que ver con el poder de la lírica en el oído del espectador. Más allá de que **El niño argentino** es una parodia, que vulgariza los procedimientos del texto, lo que empezás a descubrir como espectador es el verso sosteniendo un discurso. El teatro en verso que vemos hoy, está cargado con el lenguaje de otro siglo. Cuando se descubre el poder del verso en un lenguaje contemporáneo, se produce una manera distinta de escuchar. También se genera otra dificultad: la somnolencia, el verso como cadencia. Mi lucha como director fue tratar de que el espectáculo despierte tanto interés que el espectador no se duerma en la platea.

En cuanto a la necesidad de volver a ambientar una pieza a principios del siglo XX, el autor señala que Jorge Luis Borges ya hablaba de esta idea.

"Siempre que vos te alejás de la actualidad, a través de tu imaginación ganás algo muy potente y es que el espectador no tiene una referencia precisa con la que medir la verdad de tus dichos. También podés inventar palabras. Trabajo mucho con palabras inventadas, que suenan, me gusta esa musicalidad.

El trabajar con una etapa anacrónica, me permite crear ficciones como esta. Permite tal vez que alguien diga "qué bien documentado que está sobre el principio del siglo XX". Lo cierto es que está bien disimulado, porque yo conozco un poco y lo otro lo invento".

Cuando se le pregunta a Mauricio Kartun si le es cómodo emplear en esta pieza, como en **La Madonnita**, dos personajes varones y una mujer, el autor subraya que "una de las maneras de preservar el imaginario es tratar de no entender los mecanismos inconscientes del teatro. Su mecanismo es similar a mi pieza anterior. Acá también hablo de un triángulo amoroso, porque la vaca cumple una función literalmente carnal en ambos sentidos".

-¿Cómo definís a *El niño argentino*?

-Su título es un juego de palabras. El personaje se llama Argentino, igual que Julio Argentino Roca y, de alguna manera, también encarna metafóricamente a aquellos "niños bien" de principios del siglo XX. Aquellos perdularios, botarates, llevaban una vida de "tirar manteca al techo", como se acostumbraba decir. Viajaban a Europa y disfrutaban de no trabajar.

"Ese 'niño bien' es un compadrito de clase alta. Aquel que iba a bailar tango a lo Hansen o le disparaba a los obreros inmigrantes en la Semana Trágica. Buena parte de

la decadencia del poder de la oligarquía ganadera argentina tuvo que ver con esos hijos, que al no encarar la rutina del trabajo, no pudieron encauzar la rutina del pensamiento y, al no hacerlo, entraron en una decadencia notable. El peso político de la oligarquía ganadera, a principios de siglo XX, sólo es comparable con el que disponía el ejército.

Los únicos pensadores que dio la clase alta argentina —agrega el autor— fueron aquellos hijos que se alejaron de sus familias. Los excéntricos como Justo, Mansilla, partiendo de una clase ganadera poderosa y, sin renegar definitivamente de su apellido, generaron un pensamiento distinto, a partir de apartarse de las costumbres de clase.

El niño argentino metafórica parte de esos hechos a través de sus personajes que son, el peón de ordeño de esa vaca y el niño argentino, que es el hijo de la familia. A este lo llevan a Europa para apartarlo de las manos de la ley. El muchacho violó a una niña menor de edad, amiga de la familia. Sus padres tratan de sacarlo de las manos de la venganza y lo condenan a la peor de las humillaciones: trabajar veintiocho días seguidos.

ESCRIBIR Y DIRIGIR

La experiencia para un autor y director de ver a sus personajes puestos en la "arena del circo", Kartun la resume diciendo que "el trabajo del actor es una dramaturgia cuya puesta se desarrolla en un espacio llamado cuerpo. Es la construcción de un discurso con signos registrables sobre un soporte conformado por palabra escrita en el papel.

La superposición de los signos que construye el discurso del actor sobre un texto en realidad es siempre sorprendente. Si como autor quedara atrapado en el acto dictatorial de pensar que el actor debe repetir los signos que uno imaginó en la construcción del texto, tendría que adherir a esa vieja hipótesis, de que el autor no debe dirigir porque empobrece su obra. Se lo puede hacer en la medida que, como autor-director, acepte que ahora está construyendo su discurso sobre un nuevo soporte, que es el cuerpo y el espacio.

Lo apasionante del trabajo creativo del teatro, es eso que pasa cuando el actor pone un texto adentro y el cuerpo afuera. El resultado es totalmente distinto a lo que dice el texto. Esa es la maravilla de los buenos actores, el milagro del actor poeta. Este es capaz de poetizar con los signos de los que dispone: su voz, su cuerpo, su capacidad de atravesar el espacio provocando significados, escribiendo en el espacio. No podría dirigir si no contara con la colaboración creativa y muy comprometida del otro lado. Con los actores no hago otra cosa que dejarlos hacer. No tengo capacidad alguna para conseguir que un actor haga otra cosa que aquello que él mismo propone. Sí puedo sugerir y mostrarle alternativas dentro de los caminos que el mismo actor propone".

Sobre el final de la charla Mauricio Kartun sostiene que hace muchos años aceptó que no podría escribir, sin dirigir y al revés. "Son actos complementarios y eso para mí es imprescindible".

De la narrativa al Teatro



La actriz y directora Gabriela Izcovich logró singularizar su carrera dedicándose a la dirección de obras adaptadas por ella misma, basándose, principalmente, en textos narrativos. Actualmente presenta **La venda**, de Siri Husdvedt.

CECILIA HOPKINS / desde Buenos Aires

La primera de estas experiencias de traslación a la escena fue la realizada en 1995 sobre textos del poeta Jacques Prévert, junto a su padre, Carlos Izcovich, en un espectáculo que se llamó **Un poeta en la calle**, al que le siguió la fusión de dos obras de Harold Pinter –**Traición** y **Viejos tiempos**– junto a Rafael Spregelburg y Julia Catalá que denominaron **Varios pares de pies sobre piso de mármol**. Ya por su cuenta, Gabriela Izcovich encaró un año después la versión teatral de *Nocturno hindú*, novela de Antonio Tabucchi, experiencia que la animó a continuar alerta a la búsqueda de otros autores posibles de versionar. “En realidad, fue mi mamá, que es librera, la primera que me sugirió textos”, confía. De quien ya lleva estrenadas dos obras es del paquistaní-británico Hanif Kureishi: primero fue su novela *Intimidad*, y luego, *Cuando comienza la noche*, un texto que el propio guionista de *Ropa limpia, negocios sucios* (film de Stephen Frears) le confirmó que deseaba que llevara a escena, en el momento en que todavía lo estaba escribiendo. Siguiendo con una mecánica de trabajo que incluye, una vez finalizada la adaptación, la traducción al inglés para que los autores puedan evaluarla, más tarde adaptó *Terapia*, versión de la novela del mismo nombre de David Lodge, *El mar*, novela de María Fasce, argentina residente en España y, en marzo de 2006, *La venda*, de Siri Husdvedt. En todos los casos, Gabriela Izcovich (hasta el momento, siempre presente como actriz en todos sus montajes) mantiene un estrecho vínculo vía mail con los autores, quienes le hacen sugerencias sobre el trabajo, el cual hasta el momento mereció las siguientes distinciones, entre otras: Primer Premio Certamen Metropolitano de Teatro (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) por *Nocturno hindú*, de Tabucchi, y el Premio Teatro del mundo por la adaptación de la misma novela, *Intimidad*, de Kureishi (dirigida junto a Javier Daulte) y *Terapia*, de David Lodge.

-Como ocurre con otros creadores, tu teatro tiene muy buena recepción en Europa...

-En términos económicos, veo al país en un estado desastroso, pero en cuanto al teatro alternativo e independiente, la producción es, en general, muy buena. Lo digo, lamentando, por supuesto, que las cosas sean así. Paradójicamente, en Europa, donde los gobiernos invierten mucho dinero en cultura, no se encuentra la misma pasión puesta en el escenario, como ocurre aquí. Allá gusta mucho nuestro teatro y tal vez tenga que ver con la actividad que este le propone al espectador: en Europa los espectáculos están, escenográficamente, muy armados y aquí, como nunca hay posibilidades materiales, el espectador se ve en la obligación de completar lo que no se le da.

-¿Te interesan el cine o la televisión, como actriz?

-En relación con la pasión que se pone en juego y con la falta de medios, nuestro cine está logrando la misma fascinación que el teatro argentino fuera del país. Hay un mundo de guionistas y directores jóvenes muy interesante del que me gustaría participar. En cambio, la televisión no es un género al cual le dedicaría mi energía. Mi casa es el teatro: me gusta la elaboración lenta, artesanal, la relación casi familiar con los actores. Son ellos los que elaboran conmigo los textos, la composición de ellos siempre supera la obra escrita.

- Leyendo tu adaptación de *Terapia*, de Lodge, es posible encontrar una gran afinidad con el texto de *Intimidad*, de Kureishi...

- Las obras originales son muy diferentes en cuanto a su estilo literario, pero es cierto que puede haber puntos de contacto entre una y otra. En *Terapia*, sin embargo, me parece que Lodge presenta algo más que a un hombre en pleno conflicto matrimonial, como en *Intimidad*, porque creo que la crisis del protagonista es completa, se da tanto en lo laboral como en su vida afectiva. A mí me apasiona la situación del hombre en crisis.

Me emocionó mucho leer *Intimidad*, por el modo en que sufría ese hombre. Tanto despojamiento me conmocionó.

Porque en general, me parece que los hombres tamizan más sus experiencias y por eso les resulta más complicado encontrarse con el sufrimiento, con la posibilidad de expresarse.

-¿Qué le falta a la dramaturgia para que la literatura te convoque tanto?

-Pienso teatralmente. Pongo en funcionamiento un mecanismo que me hace registrar todo lo que pasa alrededor mío. Aquí somos tan expresivos, se grita, se llora mucho. En cualquier bar, escuchando a la gente, se me ocurren montones de ejercicios que después propongo a mis alumnos. Leer teatro me parece muy aburrido, en general. Me resulta un material muy poco descriptivo que no me dispara la imaginación. La narrativa, en cambio, me estimula porque encuentro muchas líneas de pensamiento en cada personaje. Y esto le da al actor infinitas posibilidades para procesar en escena.

-¿Podrías definir tu método de trabajo?

-No soy de teorizar, mis procesos están muy guiados por la intuición y me llevan mucho tiempo, se basan en una larga investigación. Siempre leí mucho y, cuando encuentro un texto que me interesa, enseguida empieza a funcionar mi cabeza teatral, para sacar a los personajes fuera del libro y hacerlos hablar, caminar. Tengo la necesidad de que la novela continúe en el tiempo, más allá de cuando uno cierra el libro. Tengo la suerte de quedar mucho tiempo vinculada a cada texto: la reescritura teatral dura unos 6 meses, el período de ensayos, unos 8 meses y, luego del estreno, normalmente hago funciones a lo largo de todo un año. Todas mis adaptaciones describen una línea de búsqueda muy personal relacionada con lo que considero que es la actuación.

-¿Cuál es esa idea?

-Me parece que tanto para el actor como para el espectador, la actuación constituye una vía de escape de la propia vida. La enorme diferencia entre la televisión y el cine y el

Izquierda: *Escena de "La Venda"*
Derecha: Gabriela Izcovich



teatro es la aparición de ese ser vivo que respira junto al espectador. Porque esa es para mí la forma de concebir el teatro, para ser visto en espacios reducidos, con actores y espectadores respirando juntos, embebidos en el mismo clima. Por eso mi estética nunca puede tener que ver con lo comercial. Por suerte no tengo un grado de conciencia, de intelectualidad u objetividad respecto de lo que hago. Me atraen obras que tengan un alto grado de compromiso emocional, que nada tienen que ver con ideas políticas o partidarias. Una característica de lo que hago tiene que ver con trabajar en espacios casi despojados. Eso hace que haga una puesta en escena muy simple y cargada de ideas al mismo tiempo. Me interesa contar con actuaciones muy potentes que llenen ese espacio vacío.

-En tus puestas hay actores que siempre están presentes, como Alfredo Martín...

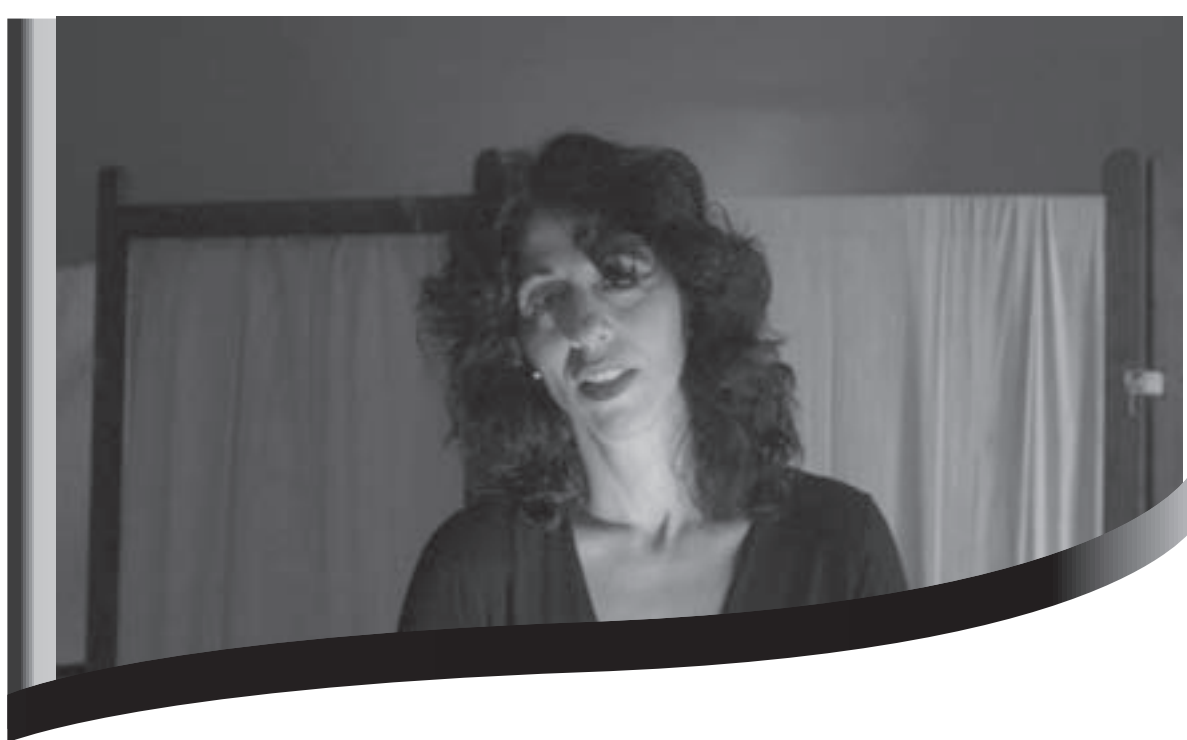
-Sí, los actores son muy importantes en cuanto a los aportes que hacen a mi trabajo. El afecto de las personas que trabajan conmigo es un gran motor para mí. Uno podría preguntarse: ¿por qué mis actores hacen estas obras en las que ninguno de nosotros gana dinero? Todos ellos desarrollan otras profesiones para vivir... La respuesta es que el teatro que hacemos tiene que ver con buscar lugares de placer. Hasta se puede decir que, si uno tiene la inteligencia de conocer su problemática personal, el teatro es terapéutico. Claro que eso también pasa con actividades que se hacen por pasión o disfrute. Y esto jamás puede ocurrir cuando un actor tiene que interpretar papeles que no le interesan. Hecho de ese modo, el teatro no es gratificante: la creatividad no se puede concebir sin placer ni libertad. Prefiero ganarme la vida dando clases que trabajar bajo imposiciones. Hay textos que tienen más aceptación que otros, porque entre las novelas que tomo sé que hay algunos que no son para cualquier espectador. Esto pasa con **La venda**, sobre la novela de Siri Hustvedt. Fue un gran desafío llevarla a escena. Saqué elementos de un personaje para ponérselos a otro, transformé climas... Uno tiene que luchar siempre con el tiempo en el teatro, para condensar energías. Y potenciar, en algo más de una hora, lo que a la narrativa le lleva páginas y páginas. En teatro, un gesto puede sintetizar muchísimas palabras.

-La particularidad de tu escritura es que el proceso de adaptación va siendo monitoreado por el propio autor. En todos los casos, ellos vieron el producto. ¿Cómo es la reacción de los autores?

-En el caso de Siri, ella quedó muy impactada. Vino tres veces a ver la obra, la primera me dijo: "No sabés lo que se siente al ver a los personajes que uno creó salidos del contexto del libro". A ella le produjo un placer muy grande ver que ese texto, tan relacionado con su biografía, reflejaba unos conflictos que ya estaban superados en esta etapa de su vida. En general, para el narrador es muy fuerte confrontarse con la versión teatral de sus textos. Con María Fasce, también sucedió algo parecido. En general, en las narradoras prevalece su sensibilidad. Con Lodge y Kureishi pasó otra cosa, tal vez porque se sintieron más atraídos por lo intelectual o lo anecdótico.

-¿Todos los textos que elegís tienen rasgos autobiográficos?

-Sí, porque me parece que la recreación de historias autobiográficas ofrece la posibilidad de encarnarlas con mayor verdad. Me interesa mucho apropiarme de historias que sé que están basadas en hechos reales. Me ofrecen algo vivencial muy importante. Siempre pienso que lo autorreferencial es más directo y cercano al actor. De Kureishi, por ejemplo, me impactó el grado de sinceridad hiriente que hay en su escritura, cómo se puede vomitar todo lo que se siente con un grado de verdad tan desgarrador. Además, todos los materiales que elijo siempre tienen que ver con algo que estoy transitando en mi propia vida. Por eso digo que lo comercial no tiene cabida en procesos como estos. Siempre estoy haciendo lo que necesito hacer, lo que me pide el cuerpo. A veces me pregunto cómo se hace para ganar dinero con lo que uno siente. Yo, al menos, no sé hacerlo.



“Mi casa es el teatro: me gusta la elaboración lenta, artesanal, la relación casi familiar con los actores. Son ellos los que elaboran conmigo los textos, la composición de ellos siempre supera la obra escrita”.

“ROBO IDEAS Y LAS PLASMO EN UN ESCENARIO”

Fragmentos de una entrevista realizada a Gabriela Izcovich aparecida en 2005, en el diario catalán *La Vanguardia*.

-Cómo definirías las diferentes adaptaciones que has realizado: ¿son absolutamente fieles al original, son interpretaciones, apuestan por la relectura personal...?

-Mis adaptaciones siempre son muy fieles en su temática y obviamente no lo son tanto en su estructura ya que se pasa de la narrativa a la dramaturgia. No se apuesta a una relectura personal. Generalmente son textos elegidos porque la identificación ha sido completa, entonces no hay relecturas, son lo que son. Robo sus ideas y las plasmo en un escenario.

-¿Por qué Kureishi? ¿Cuándo comenzaste a leerlo? ¿Qué contraste en sus obras? ¿Qué es lo que te decidió a adaptar *Intimidad*?

-A Kureishi lo leí por primera vez al leer *Intimidad*. A partir de ahí me volví una ferviente lectora de su obra. Es curioso porque mientras iba leyendo *Intimidad* lamentaba enormemente que estuviese tan alejada de las posibilidades de adaptarlo teatralmente, y al terminarlo de leer, me senté a escribir mi versión. Yo nunca sé muy bien por qué hago las cosas. Las hago y luego, con el tiempo, pienso. Lo cual no siempre es una buena conducta. Creo que hay algo de la sinceridad de Kureishi que me atrapa y con la cual me identifico. Aquello que siento explota permanentemente. Y esto también es el comportamiento de mi creación. Esto que me pasa sucede y listo, más allá de interpretaciones o buenas conductas. Es así, ahí está. Tómallo o déjalo. En esto consiste *Intimidad*.

-¿Cómo fue el primer encuentro de Javier Daulte (con quien compartiste la dirección de la obra) y tú con Kureishi, en Londres? ¿Qué impresiones te causó el escritor?

-Fue muy gracioso, hace dos años. En esa época mi inglés era horroroso. Él nos invitó a su casa, y Javier, quien me conoce muy bien, me había pedido que fuera conciente de mi limitación con el idioma y que tratara de comportarme con cierta postura, que a los ingleses no se los interrumpe cuando hablan, etc. Yo lo escuchaba atentamente, prometiendo ser discreta. Javi tiene muy buen inglés, lo cual hacía que, al menos en ese momento, lo respetara mucho. Pero bueno, nada de eso sucedió. Hablé hasta por los codos, haciendo uso del inglés como si fuera mi propio idioma, cometiendo errores garrafales, mientras Javier mediaba para intentar normalizar un poco la cosa. Supongo que esto que nos hizo sufrir a todos, también contribuyó a que el encuentro fuera divertido. Hanif es también muy abierto y simpático, enseguida comprendí que trabajaríamos muy bien juntos.

-Kureishi estuvo en el estreno de *Intimidad* en Barcelona. ¿Cuál fue su impresión sobre el espectáculo? ¿Recordás sus comentarios?

-Cuando terminé de verlo, me acerqué y me dijo: "*It's a comedy!*" (¡Es una comedia!). Supongo que le sorprendió que uno pueda reírse de algo que no es nada gracioso. Y eso creo que fue lo que le gustó. Pude ver que se sentía feliz con este espectáculo, que le gustaban los actores y su movimiento escénico.

-Kureishi es "el escritor de la inmigración" para muchos ingleses. ¿Cómo se refleja esa preocupación del autor en la adaptación de sus obras a un escenario argentino?

-Los dos textos que yo trabajé de él no van directamente hacia ese punto, como otras obras donde ese aspecto está más marcado. En el caso de *Cuando la noche comienza*, son personajes que pertenecen o han pertenecido, como es el caso de ella, a un sector más marginal.

DECONSTRUYENDO UN IMAGINARIO TEATRAL

GABRIELA HALAC / DANIELA MARTÍN
Desde Córdoba

Maldita Afrodita es la *sitcom* teatral que subió a la escena teatral cordobesa. El mismo grupo que desarrollaba a partir de la improvisación el Teatro Minúsculo de cámara, ahora decidió llevar las reglas al extremo y olvidarse de la improvisación. El lenguaje de la propuesta es el de la televisión en vivo, respetando la estructura de bloques, con espacios publicitarios y video clips. **Maldita Afrodita** es un experimento comercial surgido de gente del teatro independiente que ensaya —en una ciudad sin producción televisiva ficcional— el modo de hablar de la tele pero sin la caja boba de por medio. Los actores del Teatro Minúsculo indagaron en formato *sitcom*, con el propósito de generar una propuesta que, desde lo escénico, respetara y replanteara, a su modo, las leyes de este género televisivo.

Mientras tanto surge el fenómeno del público masivo, por un lado, y el teatrero por otro. Amantes y detractores. Seguidores a muerte y masoquistas que están dispuestos a someterse, una y otra vez, a la experiencia para corroborar que les parece un horror. Todo esto confirma el impacto de una propuesta con un desarrollo comercial que comienza a tomar forma en Córdoba en diferentes espacios. Quizás sea la sala de ensayos para que alguno de estos dramaturgos piense en guionar para la televisión de Buenos Aires.

DEBERSE AL PÚBLICO, DEBER AL MERCADO

Este trabajo que para el público cordobés es absolutamente novedoso, entabla una relación directa con un público encantado de reírse de principio a fin del espectáculo. Un público que vuelve al capítulo siguiente a ver si el personaje, como es de esperar, sigue teniendo los mismos problemas, pero esta vez con pequeños matices. Asistir al derrotero del personaje que ya proponía *Rosa de lejos*. Igual que en las tiras de la tele, el público ya sabe qué esperar de Coco, o de Juan, o de Ale, personajes de **Maldita Afrodita** que de tan caracterizados rayan el estereotipo. Esto que en teatro suele no funcionar, en teatro-televisivo ejerce el efecto esperado de no defraudar al público. Quizás el teatro haya encontrado una nueva fórmula comercial puramente cordobesa, que con la formación profesional de los actores y dramaturgos logran una propuesta que no es sólo para entendidos. Los adolescentes los adoran, los padres llevan a sus hijos al teatro, y la gente de teatro trata de entender de qué va esto que no hace ningún planteo estético, ni intenta decir más allá de lo que puede hacer reír. Esto, con la tradición bastante académica del teatro independiente de Córdoba, desconcierta.

Dentro del ámbito teatral más detractores que amantes se preguntan por qué profesionales de la trayectoria de Gonzalo Marull, Luciano Delprato, Florencia Bergallo, Verónica Roland, entre otros —muchos de los cuales han transitado espacios académicos—, aparecen con una propuesta que

nada tiene que ver con sus búsquedas, trayectorias, ni lugar de proveniencia. Es como si de pronto se pudiera descubrir un hacer alejado de las intenciones de siempre: producir obra, innovar, crear lenguaje, consolidarse desde el polo contrahegemónico, hacer resistencia cultural o simple ejercicio del oficio, pero decir algo. Porque fundamentalmente el teatro independiente siempre tuvo *algo* para decir o mostrar. Un teatro independiente que podía no tener forma muchas veces pero sí entrañas. De repente aflora una forma pulcra, afilada, pero sin nada para decir.

Sin embargo es importante recordar la situación en que se encuentra la producción teatral cordobesa. Y es quizás la pregunta sobre el teatro independiente y su identidad la que nos permite vislumbrar una necesidad de salir fuera de ese modo y esa ideología, para comenzar a transitar otras prácticas en otros escenarios. La gente del teatro independiente de Córdoba se permite hoy transitar espacios de lo comercial y lo oficial, y en el caso de la *sitcom*, incluso comenzar a pensar la producción estética en su vínculo con el mercado. Esto es lo que se vende, esto es lo que se hace.

Cabe formular la pregunta tácita, la pregunta básica, la pregunta que está —como siempre— en el fondo de la cuestión: ¿qué sucede cuando actores que pertenecen al campo de lo llamado “independiente”, elaboran propuestas que intentan aproximarse hacia lo comercial? ¿Qué sucede cuando parte del espíritu independiente —ligado a una búsqueda per se, una búsqueda estética y artística más allá de la cantidad de público que asista a la muestra de la misma— se desajusta, y surgen propuestas que colindan con lo comercial? **Maldita Afrodita. Una sitcom teatral**, se ubica en varios espacios institucionales e ideológicos al mismo tiempo: surge desde el Teatro minúsculo, colectivo de actores provenientes todos del teatro independiente de Córdoba, se realiza y coproduce con el Cine Club Municipal, espacio institucional del Estado, con objetivos que aúnan: la búsqueda en un formato diferente, y la necesidad de generar un producto que tenga cierto carácter masivo, con su consecuente pérdida de exploración artística.

Una hipótesis que podemos proponer es que en **Maldita Afrodita** estalla el canon estético y se impone el canon de efectividad. Entonces el imaginario que se impone es de otro carácter. Cuando el corrimiento traslada el concepto de obra hacia el concepto de espectáculo se vislumbra claramente lo que se genera y reproduce es espectadores y no lenguaje. Al menos no en términos de la poética como estrategia de composición estética en base a la combinación de elementos que construyen un modo. Aquí el modo no está en la obra sino en la estructura de producción: una estructura clara que impone el género y sus características, tiempos de escritura —y la escritura acotada a un sistema—, tiempos muy breves de ensayos y montajes, una producción

que desarrolla el marketing para promocionar los capítulos siguientes, la venta de espacios publicitarios, etcétera.

Esta traslación de imaginarios resulta en producciones cuyos reaseguros están marcados principalmente por la espectacularidad, masividad y reproducción de las posibilidades de inserción en el mercado.

Cuando se producen estos cambios la postura de estos agentes que los encarnan, genera preguntas acerca de la identidad independiente de los mismos. La identidad entonces para preservarse comienza a quedar fuera de los agentes del campo, depositándose en el circuito. Modos de producción, circulación y consumo, sin actores sociales e ideológicos que sostengan esa identidad como lugar de pertenencia. La dinámica es entonces la que proyecta el campo y no sus agentes con un discurso, con un propósito, con una visión a priori que los sitúa en ese lugar. La situación excede a los agentes y se impone desde el exterior, desde la mirada de los otros.

ENTRE EL MINÚSCULO Y LA SITCOM: ACTORES EN RIESGO

El comienzo de la propuesta del grupo que compone el Teatro Minúsculo de cámara fue la improvisación como principio de creación escénica, en donde se privilegiaba y se desarrollaba la conciencia del presente escénico, de un estar aquí y ahora en donde cada uno de los actores minúsculos potenciaba sus capacidades creativas. Con la propuesta de **Maldita Afrodita**, el eje se traslada a indagar en estructuras tan rígidas formalmente como la que proponen las *sitcom*, formato que organiza, estructura y dispone los tiempos escénicos, los cambios de foco, la dialéctica entre réplicas, e, inclusive, la relación con el público.

La comedia de situación, es un género que proviene originalmente de la radio pero que se la encuentra hoy fundamentalmente en televisión. Consiste en la repetición de características de una situación en un formato que contiene una o más líneas de situaciones humorísticas centradas en un ámbito común. Cada capítulo encuentra su cierre en sí mismo. Sin embargo los personajes sostienen un hilo conductor común que pretende mostrar al público en cada situación nueva una reafirmación de su rol dentro de la trama. Los personajes no recuerdan lo que les pasó en el episodio anterior, por lo tanto no hay una determinación de la situación de los personajes, una historia acumulativa. Son las características del personaje las que lo encierran en un círculo vicioso en donde su devenir está siempre signado por aquello que él es.

Los actores del Teatro Minúsculo indagaron en formato de la comedia de situación, con el propósito de generar una propuesta que, desde lo escénico, respetara y replanteara, a su modo, las leyes de este género televisivo. De esta



forma, después de cada gag se espera la risa consabida, cada réplica espera de una que la continúe de modo rápido y breve, cada personaje dispone de pocos minutos para ir construyéndose a sí mismo, y, si bien cada capítulo es autorresolutivo, es en el seguimiento de los ocho capítulos donde cada personaje termina de demostrarse/mostrarse en un construcción y caracterización. Los signos se suman, y, como en *Friends*, *Seinfeld*, etcétera, el guiño entre público y personaje va creciendo a medida que los capítulos se van sucediendo. La *sitcom* se asienta en una relación que crece rápidamente entre el espectador cómplice y una estructura *compinche*, en donde se sabe de antemano qué es lo que sigue, quién entra y quién sale, a quién le toca hablar, y desde este lugar, los actores del minúsculo generan un público diferente a sus propuestas anteriores.

Los personajes se basan en el estereotipo, caricaturizan determinados tipos sociales y es en la caricatura en donde apoyan su desarrollo y continuidad actoral, explotando esta forma al máximo.

Para los actores del Minúsculo, este proyecto se presenta como un proceso que nunca termina: cada capítulo es un estreno en sí mismo, y se podría decir que en el lapso de cuatro meses, estrenan ocho obras, lo que los mantiene en estado de continuo ensayo y profundización de los arquetipos trazados. Del mismo modo, para Gonzalo Marull, Luciano Delprato y Jorge Monteagudo, sus guionistas, la práctica escritural incesante es la misma.

En **Maldita Afrodita**, la historia se desenvuelve en torno a la situación de uno de los personajes: Juan es un dibujante desocupado y abandonado por su novia (también dibujante) que se va a Australia por una oportunidad laboral y le deja el departamento. Llega una carta de un concurso para realizar una tira en una revista femenina. La carta está dirigida a su novia. Juan se presenta y gana el concurso como si fuera mujer (requisito del concurso) y lo gana. A partir de ese momento deberá arreglárselas para simular que es una mujer al tiempo que interiorizarse sobre la problemática y la mirada femenina. Los amigos de Juan son los ayudantes para tratar de acercarse a ese mundo y quienes atraviesan con él infinidad de situaciones insólitas.

En tanto proyecto, **Maldita Afrodita** tiene como mérito y novedad, el haber sumergido a un equipo de producción en un *training* de producción/ ensayo/ reelaboración/ escritura, que en Córdoba no se había visto. Esto desde el punto de vista de la realización del proyecto.

De cara al público, con tiempos sobreentendidos, un único espacio en el que confluyen las historias, pautas publicitarias, en la que ingresa una radio, este teatro con propuesta comercial toma elementos de lo independiente generando un híbrido en el que la *sitcom* diluye sus formas y se encuentra en otra nueva forma.

Escenas de "Maldita Afrodita"

HAY LUZ, NO HAY CÁMARA, HAY ACCIÓN

Son las seis de la tarde de un domingo de invierno muy caluroso. Jorge Monteagudo tipea mientras Gonzalo Marull camina, habla solo, representa.

"No es gracioso", "No es un buen remate", "¿Hay acción dramática?", "¿Cómo resolvemos el conflicto?"... son frases que se repetirán a lo largo de la tarde/noche/nochetarde/desayuno.

Escriben el episodio 8 de Maldita Afrodita, una sitcom teatral. En 7 días debe estar listo. Con ellos, hay un guionista invitado: el público, que durante 14 miércoles del año acompañó fielmente y en gran cantidad (300 personas por miércoles) cada episodio y hoy, a través de su voto, ha decidido el destino de los personajes...

Cuando el Teatro Minúsculo decidió encarar este proyecto de hacer una *sitcom* en teatro, no se jactó de encontrar una idea original (no lo era), no se jactó de pensar que harían una especie de "anti-teatro" en donde los procesos normales y convencionales del teatro estarían desnaturalizados (no hay por qué jactarse de ello).

Si existía un interés muy claro de los integrantes del grupo de profesionalización=dedicación exclusiva=satisfacción económica, y una ilusión=deseo=lujuria de lograr hacer ficción en la televisión cordobesa (terreno virgen si los hay).

Se mezclaron entonces una corta (pero intensa) experiencia teatral de sus integrantes, con una larga tradición como consumidores de televisión (y en particular de sitcom).

Durante meses se investigó el formato. Que nació para radio (dato alentador) y luego llegó a la televisión. *Seinfeld* es la favorita del grupo (secundada por *Friends* y *Two and a half men*). También se le pasó el bistori a series como *Six Feet Under*, *Twin Peaks*, *The Simpsons* o a *Sitcoms* tradicionales como *I love Lucy!* o *Gilligan's Island*.

A la hora de pensar en la traslación al teatro se investigó sobre "comedias de puertas", vodeviles, sainetes.

Los guiones de las sitcoms son casi fórmulas matemáticas (no muy alejadas a la de cualquier ejercicio de dramaturgia)

que exigen que haya un gag –visual o verbal- cada x cantidad de parlamentos, que los conflictos estén muy claros y sean resueltos con... "picardía cordobesa", que haya un conflicto central y varios satelitales, que la información sea un elemento clave a la hora de hacer hablar a los personajes, que la duración de cada episodio sea exacta.

Guionar **Maldita Afrodita** implica un *training* de escritura inaudito en nuestra ciudad. (Ni hablar de dirigir y actuar). Un episodio cada quince días.

Se produce un *feedback* con la escena y con los espectadores. Los actores nutren a los personajes y el espectador clama por el destino de los mismos. Los personajes rozan el estereotipo. Se necesita del "ingenuo", "el genio", "el fuerte", "la linda", etc.

A la hora de trasladar el formato televisivo a la escena pensamos en cómo resolver las tandas comerciales (fundamentales para completar la duración exacta de cada episodio), entonces inventamos una radio (muy disparatada) que suena mientras pasan los comerciales. A veces es la radio que los mismos personajes escuchan... Y hasta le piden canciones.

Las risas no son grabadas sino que las aportan los espectadores, como realmente se graban los pilotos de las sitcoms (con público en vivo).

Comprender como espectador a **Maldita Afrodita** implica un seguimiento de la misma "episodio por episodio". A pesar de que logramos que cada episodio sea auto-resolutivo y que la información fue manejada de forma tal de que cualquier espectador novel o desprevenido pueda comprender cada episodio de forma independiente. El fenómeno global se produce cuando el espectador sigue el desarrollo.

Maldita Afrodita es *training* (escritural, actoral y de dirección), es contacto con un nuevo público (y masivo gracias al Cineclub Municipal Hugo del Carril), es un paso más de un grupo de jóvenes que no paran de generar y CONCRETAR proyectos para Córdoba y que ansían ser profesionales del teatro.

Gonzalo Marull

Radioteatro para ver

Con la idea de recuperar el añorado radioteatro, redescubrir la magia de obras clásicas del teatro argentino y con el fin último de que figuras de la escena porteña compartan escenario con sus pares del interior del país, es que este año se montó en Mendoza el Radioteatro para ver

CAROLINA BAROFFIO / desde Mendoza

Se trata de un particular ciclo ideado hace siete años por el actor Jorge Paccini (**La demolición**) que en esta ocasión dirige Rubén Stella, quien cada 15 días viene a Mendoza para recuperar esos tiempos en que las obras se disfrutaban a través de la radio. Claro que la más inquieta fue Pinty Saba, actriz y directora teatral mendocina que se arrojó a los encantos de este género teatral y a las expectativas propias de que el público local –poco acostumbrado a vivenciar este tipo de experiencias– respondiera con su presencia.

Y la imaginación sonora que capturó en los años 30 el aire mendocino, con figuras como Ubriacco Falcón y Servando Juárez, o en su último intento de resurrección con Lolo Recabarren, sobrevoló las almas teatrales de Mendoza para rememorar esos sonidos y palabras de textos consagrados y, a su vez, ver cómo aquellos actores y actrices esbozaban sus personajes y recreaban sus historias.

Así Pinty Saba puso su sala (Las Sillas, con capacidad para 150 personas), su conocimiento, su elenco y su energía a disposición del **Radioteatro para ver**, que domingo por medio y durante dos meses, prácticamente agotó las localidades de sus cuatro funciones.

Los protagonistas de cada obra se integran con una figura porteña. La selección, en cada ocasión, se realiza entre actores del grupo Las Sillas y estudiantes de teatro de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo).

Mateo (de Armando Discépolo, con la presencia de Marta González), **Jettatore** (de Gregorio de Laferrère, con Salo Pasik), **El conventillo de la paloma** (de Alberto Vacarezza, con el ideólogo del ciclo, Jorge Paccini) y **Los mirasoles** (de Julio Sánchez Gardel, protagonizada por Susana Ortiz y Hugo Cosiansi) fueron las obras clásicas que puso en escena la primera parte de este ciclo, que sorprendió por su minuciosa e intensiva elaboración previa y por el interés despertado en el público juvenil de Mendoza. Los responsables ya tienen planeado producir, en la segunda mitad del año, otras cuatro piezas clásicas, una de las cuales incluirá la participación de niños.

Lo que aún no logró cumplir este radioteatro es justamente su cometido primordial: transmitir las puestas a través de la emisora local FM 94.5 de la Universidad Tecnológica Nacional (UTN), que se comprometió a darle aire a este formato teatral. “Las cuatro obras anteriores saldrán por la radio próximamente. Eso se tiene que hacer porque es fundamental para un ciclo de estas características, y la UTN ya prometió que así lo hará”, expresó entusiasta Pinty Saba.

LA VOZ DEL ACTOR VOLVIÓ A BRILLAR

Con vestuario de época, un espacio para el locutor y, abajo del escenario, el lugar privilegiado del sonidista, este formato de radioteatro en escena recuperó la voz del actor. Por lo menos en esto coinciden sus protagonistas.

Esta iniciativa quincenal logró reunir sobre un mismo escenario a jóvenes talentos de las tablas con destacados actores locales y de prestigio nacional. Y en todos ellos se manifestó un gran interés por recuperar y acercarse al formato radial. Muchos son estudiantes de teatro que nada tienen que ver con los años de oro del radioteatro.

Otros, en cambio, son grandes figuras de nuestro teatro como Jorge Fornés, Dardo Boggia, Bachi Buttini, Lucy Fernández y Darío Anís, pero que sin embargo nunca experimentaron en el mundo del radioteatro.

“Para los que estamos empezando a hacer teatro es una propuesta muy interesante, trabajamos textos clásicos y compartimos escenario con gente que lleva años de oficio. Es un seminario de teatro argentino, de actuación, de trabajo con la voz, de análisis del texto”, opinó Patricia Cristen, una de las jóvenes actrices que participó del ciclo.

Del otro lado, un actor de experiencia como Dardo Boggia –quien aquí asumió el rol de relator del radioteatro– manifestó: “Me reencontro con el radioteatro después de haberlo escuchado”. De los artistas de trayectoria que participaron, ninguno había vivenciado el radioteatro desde adentro. Lucy Fernández considera que esta fue una buena oportunidad para “redescubrir textos que parecen

estar tan alejados de nosotros y redescubrir también la voz del actor”.

El director del proyecto, Rubén Stella, reconoció la dificultad de concretar cada obra, llegar al público local y que no desaparezca después de su estreno. En este sentido dijo que el **Radioteatro para ver** llega a Mendoza gracias al impulso de “una luchadora que hace tanto por el teatro mendocino como Pinty Saba, que se propuso esto, me invitó a participar y así estamos: trabajando en medio de esta difícil realidad que es el costo de los viajes y el encuentro en ensayos intensivos con cada grupo que lleva a cabo cada obra”.

La cuestión es que para cada pieza que se representa Pinty elige un elenco, Rubén se suma como director y participa un actor invitado. La metodología es la siguiente: Stella llega los domingos en los que hay función y durante el día ensaya esa puesta y la que se verá en la siguiente presentación con el elenco que corresponda.

Stella definió este trabajo actoral como una suerte de “caja china”. “Somos actores de radioteatro que estamos en un escenario representando esa obra; los actores que hacen esos personajes deben ser actores de los años 50, pero a su vez tienen que jugar el rol que les toque en cada una de las piezas”, dijo.

Directores y protagonistas coinciden en que el **Radio-teatro para ver** les dio la oportunidad de conocer un modo de representación desconocido. “Ese modo de contar la historia, más con la voz que con el cuerpo, en interacción con actores consagrados cambia nuestra mirada interpretativa; además contamos relatos de otras épocas y, de paso, el espectador nos está viendo. Hay una serie de planos interesantes que disparan el hecho artístico hacia otras puntas, y eso nos enriquece”, resumió Pinty Saba.

LOS SONIDOS EN VIVO

Otro trabajo de producción importante es conseguir el material de publicidades y noticias de la época para recrear, lo mejor posible, esos años de oro del radioteatro.



FOTOGRAFÍAS: GERMÁN GONZÁLEZ MENA

Y gracias a esa búsqueda y al interés espontáneo de gente que se acercó al grupo Las Sillas para dar información, cada domingo se escuchan cintas radiales que los memoriosos atesoran con nostalgia.

Pero si hubo un procedimiento meritorio en el desarrollo de este ciclo, ese fue el trabajo artesanal de Javier Rodríguez, joven actor mendocino que tomó el riesgo de recrear los sonidos en vivo que requería cada puesta en escena. Y no son pocos ni mucho menos sencillos esos discursos sonoros. Los pasos de Jettatore que sorprende con su llegada a la familia de su enamorada, el crujir de las manos preocupadas de un abuelo por el futuro de su nieta soñadora, los besos fortuitos de una inquilina que rompe corazones. Ruidos, secuencias sonoras o meramente sonidos cotidianos que Rodríguez supo reproducir con gran dedicación.

“Me interesó desde un primer momento; no quise hacer sonidos pregrabados, hoy sería fácil conseguir el ruido de una escoba barriendo, meterla en una computadora y programarla cuando la obra lo necesite”, expresó tímidamente Rodríguez, quien remarcó la “exploración y orientación en la manera de trabajar de esa época” que él mismo investigó; así como “después me lancé a la exploración personal en cuanto a ampliar esos horizontes que necesita la pieza”. En cada capítulo, el público se sorprende con la recreación sonora en vivo de Rodríguez.

El mismísimo radioteatro quedó atrás del polvo de los viejos estudios radiales, a la espera de ser rescatado de alguna forma. Y Rodríguez fue el engranaje perfecto para que a partir de su rol, uno pueda cerrar los ojos tranquilamente y lanzarse a imaginar la historia desarrollada en escena.

PROPUESTA PARA TODAS LAS EDADES

Esta iniciativa teatral sirve para que los jóvenes vivan la experiencia como si el tiempo se hubiera detenido. Es admirable ver las caras de asombro que muchos de ellos evidencian en cada puesta, donde el micrófono es el protagonista. En cambio, los padres o abuelos de ese público juvenil se entregan al juego con la misma carga de imagina-

ción de épocas en las que encendían la radio, a determinada hora del día, y el radioteatro los atrapaba.

“La gente mayor va a recordar y los jóvenes van a sorprenderse”, opinó Stella, quien dijo que no puede dejar de emocionarse cuando mira “esos rostros viendo cómo se puede contar una historia, que además conmueve solamente con la voz, sin necesidad de romper autos o quemar casas”, manifestó el actor y director, quien en algunas piezas de este ciclo que dirige también actúa.

EL FEDERALISMO A TRAVÉS DEL RADIO-TEATRO

Entusiasmado por darle continuidad en Mendoza a esta aventura artística que hasta ahora sólo había tenido lugar, en una función, con la Comedia Municipal de San Fernando del Valle de Catamarca, Rubén Stella destacó tres motivos fundamentales por los cuales aceptó la propuesta cuando se la ofreció su par mendocina, Pinty Saba. “Es un formato adecuado para reencontrarnos con el viejo sueño de muchos viejos actores que queremos volver a la radio para recuperar la voz como medio de expresión. La fantasía y la magia que la radio tiene cuando uno le puede hablar al oído al radioescucha, y no en la estridencia que tienen algunas radios hoy, que lo único que hacen es batifondo. (...) Otro motivo –aseguró– fue la posibilidad de recrear grandes títulos de la dramaturgia argentina que, de otro modo, por cuestiones de producción, son imposibles de hacer porque necesitás un elenco grande, escenografías costosas. (...) Y lo último –destacó– es la posibilidad de entreverarnos actores de distintos lugares. Esto nos permite, por fin, federalizarnos como esquema y compartir el escenario en igualdad de condiciones”.

En esa misma sintonía, la actriz y directora mendocina definió al **Radioteatro para ver** como “un proyecto gratificante y estratégico, satisface expectativas históricas como es reflotar este formato y redescubrir el teatro argentino, además de cumplir ideológicamente con lo que siempre luchamos los artistas independientes que es el federalismo”.

Escenas de “Radioteatro para ver”





El aliento,

DRAMATURGIA DE CAOS

*El actor, director y dramaturgo Bernardo Cappa es un asiduo creador del poblado off porteño (**Territorio Plano, Derechas** y **Me dio lástima decirte que no**, entre otras). Actualmente dirige los ritmos de **El aliento** (Teatro Del Abasto), donde catorce personajes atraviesan el periplo de una filmación clase Z, en la que cuatro rusos hablan su lengua jeroglífica sin subtulado, todos los actores prescinden de un texto escrito y la cámara juega con un recorte donde es imposible una mirada única y lineal.*

DIEGO ALTABÁS / desde Buenos Aires

-¿Cómo fue el proceso creativo de *El aliento*?

-Alejandro Casavalle, del Centro Cultural Adán Buenosayres, me llamó en septiembre de 2004 para desarrollar un proyecto. Hice una convocatoria con la idea, básicamente, de que la gente llegara a un horario, pero yo no me fijaba si servían o no como actores; no era un casting en el sentido estricto. La mayoría de los actores que fueron quedando iban a concretar su primera experiencia teatral, por lo cual, de alguna manera, el trabajo iba a tener ciertas características de taller. A otros intérpretes, que me parecía interesante que estuvieran, los convoqué directamente. En un principio empezamos a trabajar la idea del aliento como mecanismo de producir intensidad. Era la única idea previa. A partir de ahí fuimos viendo qué sucedía. Después, por las características de los actores, se fue armando un relato. Trabajábamos en un espacio chico del Adán Buenosayres, pero cuando teníamos casi todo listo pasó lo de Cromagnón y no se pudo trabajar más allí. Por lo tanto cuando volvimos de las vacaciones —era el verano de 2005— no teníamos dónde ensayar. Ya se había hilvanado algo, pero que no tenía nada que ver con lo que quedó después. Sí quedaron los rusos —personajes—, que fue lo primero que se encontró. Incluso hubo un momento donde teníamos sólo eso.

-¿Y el texto?

-Nunca hubo un texto escrito, sino una sucesión de situaciones que se iban dando. Después apareció la posibilidad de utilizar la sala del Adán Buenosayres y ahí nos resultaba atractiva la idea de los rusos, el teatro antiguo y cierta poética que empezó a generar el espacio con el público arriba del escenario. El espacio nos resultaba muy sugerente, pero los rusos eran siempre los principales generadores de acciones. Lo que nos interesaba trabajar era que no hubiera algo escrito previamente y una teatralidad que se corriera de cierto procedimiento irónico o únicamente paródico. Poder

producir un campo poético de alguna manera menos inteligente, que no respondiera a mecanismos más instalados que tuvieran que ver con ciertas citas o referencias. Tampoco nos interesaba demasiado la reflexión sobre el cine y el teatro, nos parecía que la situación de estar filmando habilitaba un campo teatral. Esa pavana nos organizaba mucho el trabajo. Fue muy placentera la concepción de **El aliento**.

-Todos estos cambios que se dieron sobre la marcha fueron dictados por el grupo y vos. ¿Cómo convivieron con la creación colectiva?

-Desde el principio fue planteado que yo iba coordinando y produciendo desde afuera un relato, pero más que nada de dirección. No había una idea previa, no pensaba demasiado, o lo que pensaba se iba desarmando en el momento. Empezó a generarse algo muy interesante con el material, la gente iba trayendo, generalmente, objetos que veíamos de qué manera se podían incorporar. Había algo desde la dirección de no controlar el proceso. Siempre existió la posibilidad de bajarse del proyecto en cualquier etapa. Es más, después de estrenado algunos de los actores no pudieron hacer la función y se hizo igual sin que esa falta influyera en el relato. Lo que más me gusta de la obra es que es una excusa para producir actuación. Es muy gozoso para los actores hacerla. Queríamos ponernos en un lugar más ingenuo en el cual no haya más que contagio de intensidad. Quiero decir, gente que la pasa bien haciendo algo y eso se convierte en algo poético. No hubo ningún virtuosismo, sólo entusiasmo y ganas. Ese es el aliento que atraviesa la obra. Creo que el valor del espectáculo es que la gente la pasa bien, aún con problemas, que los tiene. Hay cierta cosa *berreta* del espectáculo que es el valor mismo de la obra. Al Adán Buenosayres, que era el mejor lugar, iba poca gente. Después fuimos a la sala La Colada en un horario difícil, y ahora, en el Teatro Del Abasto, se consolidó y anda muy bien.

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



Fernando Cappa



Escenas de "El aliento"

ORGANIZADO



EL MUNDO DE LOS OBJETOS

-¿Cuándo apareció el universo de lo cinematográfico en la obra?

-En algún momento alguien trajo una cámara vieja, que nos gustó como objeto, y empezamos a pensar en la posibilidad del cine. ¿Cómo hacer que se produjera teatralidad a partir de ese objeto? Después surgió la idea de que alguien dirigía una película con actores rusos, entonces había diferentes roles. Veíamos que eso nos parecía atractivo de hacerlo porque nos generaba varias situaciones teatrales. Salvo la cámara como objeto nunca habíamos pensado en lo cinematográfico, que también contiene la idea de una cosa *berreta*. No es ninguna crítica a nada. No sé si nos interesaba el cine tal cual se hace, pero en cuanto se intentaba repetir el procedimiento del cine había algo que no funcionaba. Después pueden pensarse algunas cosas más intelectuales, como pensar algo que tiene que ver con dónde se instala la mirada en la escena. Hay una cámara que focaliza una escena, que en teoría recorta y va hacia un lado, pero la obra va hacia el contrario, no hay control de la mirada. En este sentido se ve lo que pasa con el público, hay quienes participan fervorosamente de la función y otros a los que no les interesa. Hay algo medio barroco porque hay que mirar todo. La obra está pensada en ritmos. A mí siempre me gustó la banda de Goran Bregovic, la vi cuando tocó en el Teatro San Martín. Era maravillosa la teatralidad que tenía sobre el escenario, pero sonaba mal. La idea es seguir haciendo funciones y radicalizar eso.

-En ese sentido te ayudó tener un elenco de catorce actores. ¿No hubo mayores dificultades?

-No hay grandes problemas en el grupo, aunque cada vez que nos llaman para un festival se arrepienten. Esto es algo que también me interesa de lo teatral, cierto caos organizado. Es posible otro tipo de organización, sin que haya tanto orden y control. Tratar de que el espectáculo siga avanzando hacia la multiplicidad de escenas, sostener y radicalizar lo

múltiple. Mi tarea es estar atento a los ritmos. El peligro está también en empezar a controlar.

-Por eso la idea de no tener un texto escrito.

-Si bien no hay texto escrito el campo de improvisación es poco. Igual ahora estamos hablando de escribir algo y tener mayor apropiación. El otro día les pedí a los actores que escribieran lo que dicen y que intentaran decirlo tal cual. Si no empieza a haber un mecanismo parecido al de repetir un texto, ya no a tratar siempre de inventar. El peligro no es sólo que salga mal sino que se empieza a reproducir el mecanismo de tener que inventar siempre, y eso también se vuelve mecánico. La actuación descansa en la excitación de tener que inventar.

-¿Esto generó dificultades para los actores al principio?

-Generaba sospechas. Lo difícil de no tener una textualidad cuando uno ensaya es que la actuación no puede controlar su momento. Entonces empieza a generarse la incertidumbre de "cuándo será mi momento". Lo que pasó fue, además, que no hay un momento, sino que hay que actuar todo el tiempo. Cuando se acercaba el estreno hubo como un temblequeo. Uno está haciendo teatro y es difícil repetir el proceso. Tiene mucho que ver con el grupo humano, dónde uno está ensayando, lo que tolera en ese momento el grupo; no me parece posible que sea una fórmula.

-¿Hay una evaluación o reelaboración del texto al cabo de cada función?

-Trato de estar atento o me obligo a tratar de mantener vivo el mecanismo, de hacerle un service. Lo bueno que tiene la obra es que tiene algo de frágil que evidencia rápido el problema, como algo orgánico que denuncia enseguida lo que le pasa. En general coincidimos con la mirada del espectador, no decimos que no entendieron el espectáculo.

-¿El trabajo de comicidad fue natural o ya estaba en la etapa creativa?

-La obra produce más o menos excitación. El público grande se aburre un poco, no la pasa bien en general (dice entre risas). Hay como una energía que emana la obra, de la que también hay que estar atentos para no subirse, porque la gente te pide más y después te abandona. Si no, se resuelve verbalmente y se vuelve una estructura de *sketch*. El humor sobre todo estaba más pensado como situación gozosa. A mí me interesaba que hubiera comicidad, una situación de juego, para después entrar en una melancolía poética. Esa era un poco la idea, armar *quilombo* y tratar de correnos de la situación de producir efecto. Que la obra no esté sostenida por el efecto; lo cómico debe salir de la situación.

-Tu aporte estuvo más del lado de la dirección, que la del autor.

-La autoría estuvo sometida a la dirección. Hicimos algunas funciones en el Parque Chacabuco donde la obra tenía otra forma. Un día hicimos un cambio que empezó a producir algo en el espectador que agradecía eso. Se fue modificando mucho con la mirada del público. Fue una dramaturgia de dirección.

-Tus experiencias como director fueron en su mayoría sobre textos tuyos.

-Salvo una ocasión, siempre dirigí textos míos. No me considero alguien que pueda dirigir otros textos. No tengo estrategias de dirección.

-¿Dónde ubicás tu dramaturgia dentro del teatro argentino?

-No sé si la podría ubicar, yo en verdad estoy aprendiendo. Tengo ganas de volver a escribir, pero lo haría desde otro lugar. Me interesan los mundos más estallados y barrocos, que algo de un lenguaje más elaborado.



Textos de Sarah Kane en la cartelera porteña



Arriba: Escenas de "Crave"
Abajo: Escenas de "4.48 Psicosis"



JUAN JOSÉ SANTILLÁN / desde Buenos Aires

A principios de 2002, Drut rastreó los folletos de la temporada del teatro parisino de la Colline. Allí, dentro de la programación anual, encontró **Devastados**, la controversial pieza que instaló a Sarah Kane dentro del circuito teatral británico. "Me gustó la cuestión generacional —explica el ex integrante del grupo Caraja-Ji—, ella había nacido en el 71 y yo en el 73. Enseguida, la emparenté con Alejandra Pizarnik. Aunque sus primeras obras no me gustan porque plantean una especie de marginalidad europea, un tanto ingenua para nosotros, algo me conmueve de su escritura pese a que se la haya cuestionado por su rasgo antiteatral. La puesta de **Crave** es un proyecto postergado, muy ligado al deseo". En el medio, el director formó parte, entre otros, del proyecto Tintas Frescas con la obra **Cenizas en las manos**, de Laurent Gaudé. Este año, con la obra de Kane, inauguró la programación de la sala Lavapiés; un pequeño sótano en el barrio Monserrat. Para ello convocó a un sólido grupo de actores, conformado por Javier Lorenzo, Gaby Ferraro, Carolina Adamovsky y Javier Acuña. Además, sumó a Fabricio Costa para el trabajo de iluminación digital de la puesta. Este es uno de los pilares del trabajo realizado por Drut.

En ElKafka, durante las funciones de **4.48 Psicosis**, se conjugan el tapado de piel y la silla de plástico. Sin duda, la participación de Leonor Manso es más que suficiente para convocar una heterogeneidad de público y llenar la sala en sus tres funciones semanales. "Conocí a Kane por una personalidad ya afianzada en el teatro como Leonor (Manso), que me convocó para el trabajo. Me asustaba dirigirla y encima con una obra de Kane. Lo primero que hice fue ponerme en contacto con Guillermo Heras, que hizo la primera versión castellana de la obra, para ver cómo entrar a ella desde la dirección —cuenta Luciano Cáceres que alterna este trabajo con su participación en **Nunca estuve tan adorable**, de Javier Daulte—. Como entendí que la única posibilidad de formarme era haciendo, en cada instancia que me meto busco abrir las perspectivas; no quiero dirigir un solo tipo de teatro, ni para un solo tipo de público. Creo que si me hacen dirigir una Revista, lo pienso porque odio la fotocopia y busco el riesgo. En ese sentido, como director, tengo mucho para arriesgar con Kane", agrega.

Drut y Cáceres, trabajan con dos textos que proponen múltiples abordajes y no pocas trabas desde la dirección,

debido, entre otras causas, a que no poseen ningún tipo de didascalia para su puesta en escena. Es un teatro que gravita, fundamentalmente, a partir del peso y la corporalidad de la palabra. De allí que no haya especificaciones para los personajes y que sus características se edifiquen de modo coral. En **Crave**, por ejemplo, los personajes están señalados por letras (A-B-C-M). Esta disposición compone un friso de voces que, a su vez, podría dar cuenta de una misma y única voz desperdigada. La elección de Drut fue una puesta estática, de cuatro personajes sentados, encargados de tejer un texto demoledor que se retroalimenta en su propia demarcación rítmica-enunciativa.

Algo parecido sucede en **4.48 Psicosis**. El monólogo, aquí interpretado por Leonor Manso, se estrenó en el Royal Court Jerwood Theatre, en junio de 2000, con la participación de tres actores en escena. Desde la dirección, Kane otorga una determinada libertad para la puesta de sus obras. Pero también establece una demarcación clara, la de respetar la musicalidad del texto. Este es un factor fundamental en su escritura. En todo caso, lo que estas obras tienen como única especificación es la urgencia de la autora por dar cuenta de una situación límite. **Crave**, plagada de elementos biográficos, anticipa el *instante lucidez* previo al suicidio que despliega **4.48 Psicosis**.

—¿Es realmente una dificultad la falta de didascalias en el texto o les permite una mayor libertad desde la dirección?

Luciano Cáceres: Es una dificultad porque no te da ni siquiera una ubicación de espacio. Leonor, me preguntaba todo el tiempo por el lugar donde plantarse. Todo la llevaba a quedarse ahí. Pero necesitaba agarrarse de elementos, un cigarrillo, lo que sea. Entonces, la llevaba a un lugar desierto. En la obra, trabajamos con la decisión tomada. Es decir, que todo eso que vivía el personaje ya había pasado. La obra retrata el momento donde todo vuelve a la cabeza. La iluminación se ideó según ese concepto, por eso todo apunta a la frente del personaje. Si hubiera una técnica para meter al espectador dentro de la cabeza de la actriz, eso sería lo mejor para la puesta; que es una ida y vuelta del texto. El mecanismo que se arma es el de una cabeza que tiene varias cosas a la vez. Me pongo como ejemplo: ahora sé que estoy acá, en la nota, pero en mi cabeza está



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

Dos piezas de Sarah Kane dialogan entre sí en la escena de Buenos Aires. Cristián Drut y Luciano Cáceres, son los encargados de dirigir sus últimas piezas: **Crave** (1998) y **4.48 Psicosis** (2000).

Se trata de proyectos gestados desde lugares disímiles, que inauguran la obra de la autora británica en los teatros porteños.



Izquierda: Luciano Cáceres
Derecha: Cristian Drut

que tengo que ir al Kafka y después volver al Broadway, que mi viejo está mal y que estoy medio mal con mi chica. Son veinte cosas las que ocupan mi cabeza, en simultáneo. Eso es **4.48...**

Cristian Drut: Nosotros, en los ensayos, hacíamos las escenas un poco en joda —el momento de la violación, por ejemplo— para encontrar el registro de cómo entrar y salir de las situaciones. Se actuaba a la madre, al padre, al pedófilo, al violador. Eso era muy difícil de trabajar. Hay un texto al final de la obra que dice: "Hemos sido muchas cosas". Algo relacionado con el mercurio, las situaciones se juntan, se separan, es lo más importante de la obra. Pero el tema áspero, para nosotros, más allá de la falta de didascalias, fue cómo soportar que no hay situación, ni escena dramática. También hubo una pelea constante en relación con el movimiento. A los personajes cada vez les cuesta más moverse, pero al principio había una resistencia desde la actuación a ese estatismo.

-En ambas obras, el trabajo de iluminación es vertebral ¿cuál fue el criterio que siguieron para armar el concepto de cada propuesta?

L. C.: Nuestra iluminación tiene noventa cambios en una obra de doce monólogos. Una locura. Pero quisimos jugar la multiplicidad de la psicosis y nos obligaba a poner nueve sombras en el personaje, ya que eso reemplazaba varias acciones que debía hacer el actor al mismo tiempo. Que el espacio se abra, que Leonor esté proyectada sobre la pared, etc. Todo desde lo estático que permanece el cuerpo en toda la obra.

C. D.: En nuestro caso la luz, como concepto, es aleatoria. Fue fundamental el uso de colores, formas y algunos momentos que están bien marcados. En el Lavapiés, el centro de la platea no es el centro del escenario porque la perspectiva está descentrada. Eso fue un problema. Entonces, tuvimos que tirar la obra para la derecha, para emparejar la escena. Sentía que, en relación al espacio, si los cuerpos estaban quietos la escenografía debía moverse continuamente. Para llegar a eso fue importante el software que usamos porque los proyectores son luz y también escenografía, al mismo tiempo.

-En una pieza donde el mayor movimiento reside en la respiración del texto, ¿cómo resolvieron el

tema de la musicalidad de la obra, en relación a las traducciones que eligieron para trabajar en la puesta en escena?

L. C.: Partí de que la organicidad de toda la obra es musical. La respiración, en este caso, está conformada por tiempos musicales que proponen una intensidad a través de un mapa gráfico plantado en el texto: la ubicación que realizó Kane de las palabras en la hoja tiene un objetivo claro. Entonces, la cuestión fue alcanzar el modo de poder tocar esa música desde lo emocional. Nosotros trabajamos con la versión de Rafael (Spregelburd), porque la consideramos más directa en el tono. Rafael tenía, además, un *bonus track* interesante: conoció a Kane cuando estuvo becado en la Royal Court. Pero eso es sólo una anécdota.

C. D.: Pero no sé si a Rafael (Spregelburd) le interesan mucho sus obras. Nosotros lo invitamos a un ensayo y es bastante crítico con la escritura de Kane. Para **Crave**, trabajamos con la traducción de Jaime Arrambide. La traducción se hizo en escena con lo que surgió del trabajo vocal de los actores. Jaime laburó como dramaturgista y siguió el proceso de los ensayos. Desde ahí tradujo e incorporó varios elementos. Al principio, la editorial Artes al Sur quería publicar el libro con el estreno de la obra pero se atrasó la producción y no llegamos. Finalmente, la versión publicada es muy diferente a la que trabajamos. También, en el criterio musical, se sumó Javier Cano que se encargó del diseño sonoro. Con él manejamos la dirección musical, las caídas de las situaciones, el modo en que se traslada lo emocional a instancias sonoras. En el texto final, hay marcaciones musicales de cadencia, de corte de verso que fueron fundamentales para la puesta.

-Hablabas de la crítica de Spregelburd, en su rol de traductor a la obra. Ustedes, como directores, ¿tienen un espacio de crítica con esa escritura con la que deciden o son convocados a trabajar?

L. C.: A mí lo que me pasa con la escritura es que, como no escribo, entonces le tengo mucho respeto a quien lo hace. **4.48...**, es el ícono de obra terminada. Es decir, una obra que sirve para hablar de un suicidio a una autora que, finalmente, se suicida. Entonces, es difícil separar el texto de Kane y de los mitos que rodean a la obra. Hasta se dice que no estaba terminada y que la rescataron de su diario íntimo. La cuestión fue poder salir de ese mito y llegar a la

obra en toda su intensidad.

C. D.: Comparto con Luciano el respeto a los dramaturgos. Con **Crave** como **4.48...**, hay alguien que estaba preocupado por decir algo. Lo que critico es una mirada narcisista ligada a que somos los mejores. Acá, hay una crisis con la literatura en el teatro. Creo que Kane tiene un teatro de palabra y, por momentos, siento que en la escena de Buenos Aires eso está mal visto. Acá no tenés buenos laburos de dirección que se pongan por delante. Desde mis comienzos en Caraja-Jí, considero que la escritura y la dirección son instancias que nunca van en paralelo. Acá se piensa que el teatro empieza con uno y que no hay pasado. Es un error, de ahí que el noventa por ciento de la cartelera de Bs. As. señale la dualidad "autor-director". Por eso te diría, que yo como director no encuentro obras; no encuentro un autor de teatro que me guste. Creo que la importancia de Sara Kane, reside en que en ella encuentro algo de lo que busco.

L.C.: En ese sentido, creo que acá se busca siempre "lo novedoso". Todo el tiempo hay mucha gente ocupada en intentar hacer algo novedoso y le erran al material. El porcentaje de autores extranjeros en la cartelera de Buenos Aires es mínima. Al margen que nos afecta la devaluación económica para adquirir los derechos de las obras, hay algo displicente en el teatro porteño en relación a eso.

-¿Piensan que si no fuera por toda la densidad que rodea a la obra de Kane, el suicidio y la autorreferencialidad de su obras, igualmente hubiese interesado el material en Buenos Aires?

C. D.: Tardaron mucho porque hay una cuestión con los autores contemporáneos extranjeros y es que no se les presta demasiado interés. Edward Moon no se ha hecho, y es un autor viejísimo. Steven Berkoff recién se estrenó en los noventa. Independientemente de eso, creo que en Europa la atracción por Sarah Kane se da a partir de su muerte. Pero lo importante es que las obras estén o no buenas, que se pueda discutir eso. Kane es una autora oficial en Europa pero acá propuse hacerla en el San Martín y la rechazaron porque les pareció muy fuerte. Pienso que **4.48...**, con Leonor Manso, en la sala Cunnill, sería un éxito.

L.C.: Con **4.48...** tuve que sortear el tema del suicidio, porque es "el tema de la autora" y eso fue muy difícil. Es verdad que hay una construcción de la autora a partir de su suicidio pero su obra tiene otras puntas de las que agarrarse.

Humana demasiado Humana...

Una situación que pareciera necesitar más de un *dispositivo de enunciación neutral* que de una resolución escénica realista, porque la teatralidad en la obra de Kane pivota indisolublemente en el *intercambio verbal*; la acción se aloja en la palabra misma, palabras que responden a una partitura—sin duda recreable en escena por los actores—pero que, desde lo textual, manifiesta repeticiones, intensidades, alturas y duraciones de un modo específico. Kane buscaba explorar en su escritura la conjunción de teatro y poesía, quizá en la perspectiva de ir más allá o bien de poner en evidencia una cuestión que le interesaba y la inquietaba mucho: lo inadecuado del lenguaje para expresar las emociones. La intensificación funciona como principio compositivo en su obra, ritmo y sonoridad, se corresponden con la intensificación de la *emoción vivida* que marca las oscilaciones y las alturas dramáticas del texto.

El texto se espacializa, como ocurre en ciertas formas poéticas, a través de la disposición tipográfica. En **Crave** la frase “Qué me han hecho” se repite diecisiete veces constituyéndose como un bloque de seis líneas completas, en cada una de las cuáles se repite tres veces, excepto en la última en la que sólo se reitera dos veces, quedando significativamente en blanco el tercer espacio³. La actuación del ritmo y la sonoridad son fundamentales en esta obra y, por cierto, están en relación directa con la actuación de los significados. La cualidad poética de esta escritura resulta decisiva para el trabajo dramático, porque ¿cómo le daríamos “forma sonante” a un texto si no podemos reconocer su tipo de voz? A su vez caben otras preguntas: ¿cómo hace el actor para poner vocalmente en acción la subjetividad poética de estos textos y el director para procurarles las mejores condiciones escénicas de escucha y así compartirlos mejor con el otro? Sin duda, esto requiere una amplia disposición y apertura del colectivo que interviene en la puesta que se traduciría en la flexibilización de los roles que tradicionalmente asumen.

Estas historias fallidas *de amor, de locura y de muerte* son profundamente movilizadoras; los aspectos íntimos de los “personajes” quedan expuestos al lector o al espectador; las compulsas del amor—sus mentiras—, los *atolladeros del deseo*, la imposibilidad del encuentro se vierten en monólogos o en réplicas incisivas; a veces la confrontación se concentra en una serie compulsiva de afirmaciones y negaciones monosilábicas.

“Muerte, matar, morir” son palabras recurrentes en estas obras; sabemos que hablar de la muerte es un modo tácito de hablar de la vida; la primera réplica de **Crave** reza: “Estás muerta para mí”, texto que se repite literalmente al final de la obra. Pero es importante consignar que también son recurrentes los términos del amor. Morir aparece asociado al deseo más radical, a las ansias más difíciles de colmar y a la vida, tierra baldía, como la muerte misma: “Nadie puede sobrevivir a la vida”, afirma **A**, uno de los personajes de **Crave**.

La manera en que Kane relaciona el texto con los personajes permite marcar diferencias dentro de su propia producción. En **Blasted (Devastados, 1993)** los personajes portan nombres, tienen identidad, profesiones, hay una historia violentamente explícita. En **Phaedra's Love (El amor de Fedra, publicado en 1996)** y en **Cleansed (Purificados, publicado en 1998)** los personajes se tornan más ambiguos. En **Fedra** son figuras mitológicas, ya desde el título hay una vacilación, no se puede afirmar con certeza si este designa el sentimiento de Fedra: el amor, o el objeto de su deseo: Hipólito—observa con agudeza Gælle Reynaud—; ese juego de espejos plantea la posibilidad de que el personaje sea sólo un reflejo, “una proyección de sí mismo en una pantalla” pero la obra no ahonda esta posibilidad y retoma—en términos generales—la convención. En **Cleansed** las acciones se desarrollan en el espacio de una universidad en un tiempo lineal, los personajes aún conservan su identidad pero esta aparece menos *legible*, en algunos casos podríamos hablar de personaje polidrico cuyas tantas facetas lo tornan inasible.

La inflexión en relación a los personajes se radicaliza a partir de **Crave** donde aparecen designados sólo por letras: A, B, C, M (lo que indica ausencia de caracterización) en tanto que en **4.48 Psicosis** ya no ostentan ninguna referencia—sólo hay guiones de diálogo y algunas líneas breves punteadas que cortan el texto—. El estallido del personaje, se corresponde con los del tiempo y el espacio, no hay vestigios de linealidad; esto no quiere decir que desaparezca, como afirma Reynaud, sino que se posiciona de otro modo en relación al texto: es un replicante que confronta, provoca o monologa desarrollando un “juego de construcción” en relación al empleo del lenguaje que contribuye al despliegue del drama.

Se ha aproximado el teatro de Kane al teatro de la crueldad de Artaud, pero en ella la propuesta artaudiana se encuentra radicalizada: lo cruel se *muestra* en escena; en sus tres primeras obras hay todo un despliegue de violencias físicas y morales, estas piezas—en el mejor de los casos—fueron rechazadas por agresivas, “desesperadas y chocantes”. Al respecto, Kane llama la atención sobre el hecho de que “los actos de violencia ocurren *normalmente* en la vida” sin tener mayor trascendencia, “sin embargo son horribles”, acota. A diferencia de las crueldades reales las crueldades escénicas de Kane tuvieron trascendencia, una trascendencia, se diría, negativa. Podríamos sugerir, retomando el párrafo inicial de esta nota, que el teatro de Kane coloca al espectador en situación de afrontar lo insoportable, hechos que se encuentran en el límite de la representación, que la resisten; el teatro de Kane pone en acción fragmentos perturbadores de “la cruel totalidad del enrejado humano” y nos recuerda que los espectadores, es decir nosotros, formamos parte de esa cruel totalidad.

HALIMA TAHAN/ desde Buenos Aires

Sentirse dilapidado también como humanidad—y no solamente como individuo— podría ser una de las premisas del mundo dramático de Sarah Kane. Pero ¿quién está en condiciones de soportar un sentimiento de semejante magnitud? Sin duda el poeta—afirma Nietzsche—que siempre sabe consolarse. Pero Kane/autora parece no encontrar consuelo en su obrar artístico y tampoco a la hora de afrontar lo *insoportable*, la *afirmación estética* le resulta suficiente. Quizás los dramas de Kane no sean sino el despliegue de ese insoportable doble proceso de dilapidación que culminaría en **4.48 Psicosis** su última obra. La paradoja es que ese proceso se “revitaliza”—sí se nos permite la palabra—en cada nueva puesta de sus obras, “Por favor, abran las cortinas”, dice Kane al finalizar **Psicosis**; y una vez y otra el telón se levanta dejando al descubierto “la cruel totalidad del enrejado humano” pletórico en dramas.

Por nuestra parte, dentro de los marcos de este artículo, procuraremos entreabrir el telón del universo teatral de Kane para entrar en contacto con su geografía dramática; para reconocer sus desafíos y sus tipos de apuestas, para ver cómo se relaciona el lector con sus obras, el actor con sus “personajes”, el director con un texto que abre camino a nuevas convenciones escénicas. Estas cuestiones, aunque queden planteadas a modo de incentivo, nos servirán de referencia para incursionar en la escena de Kane.

La escritura dramática¹ de la autora británica, nos parece un buen punto de partida; en particular la de sus dos últimas obras **Crave** y **4.48 Psicosis**² ricas en procedimientos poéticos y teatrales que se compulsan entre sí potenciando la dramaticidad del texto. Sin embargo, no nos encontramos ante una propuesta estética que explora y reitera los mecanismos del lenguaje *per se*, articulando una suerte de comentario narcisista acerca de ella misma. Por el contrario, las obras de Kane se abren al mundo, podríamos decir que se arrojan en él con agresividad, que lo interpelan desde una subjetividad poderosa y quebrada; la situación dramática se tensa—*palabras mediante*—en esa confrontación desigual y revulsiva.



* Sarah Kane (1971/1999), nació en Essex, estudió teatro en la Universidad de Bristol y posteriormente hizo una maestría en Birmingham. Figura de proa del teatro contemporáneo inglés, se la considera junto a Mark Ravenhill y Anthony Neilson, parte esencial del llamado In-yer-face theatre.

NOTAS

1. En esta escritura resuenan otras voces pertenecientes a grandes poetas y dramaturgos: Beckett, Eliot, Pinter, Bond, por citar sólo algunos nombres clave. Desde otro lugar Artaud y por cierto Shakespeare.
2. Estas obras nos importan por el lugar preponderante que ocupan en el corpus de la obra de Kane y porque en este momento ambas circulan en nuestro medio, o sea que disponemos tanto de los textos como de las puestas en escena.
3. El lector puede encontrar otros ejemplos muy significativos en **4.48 Psicosis**, puede decirse que todo el texto está organizado como una composición visual, véase págs. 68, 78, 84, 85, 90, 100 y siguientes. Citamos por la edición de Artes del Sur, Bs. As., 2005.

MÁQUINA UNQUILLO O PALIMPSESTO MÜLLER



En la localidad serrana de Unquillo, ubicada en el departamento Colón, al pie de las Sierras Chicas, y a sólo 24 kilómetros de Córdoba Capital, se realizó, entre el 22 y el 25 de junio, el 2do. Encuentro Internacional Jorge Díaz de jóvenes dramaturgos, organizado por la Fundación Proyecto Pluja.

LEONEL GIACOMETTO / desde Córdoba

La primera edición del Encuentro Internacional Jorge Díaz para jóvenes dramaturgos (ver Picadero 11, abril/junio 2004) se celebró los días 18, 19, 20 y 21 de junio de 2004 y reunió a jóvenes dramaturgos argentinos y de Latinoamérica en torno a un seminario dramatúrgico dictado por el autor y director español Paco Zarzoso (**Umbrales**, entre otras). La experiencia tuvo como objetivo la producción de una obra dramática común, fruto del intercambio artístico y cultural a lo largo de intensas jornadas. De ese primer encuentro nació **Patagonia** (Patagonia y Agonía), que fue presentada la primera noche del 2do. Encuentro Internacional Jorge Díaz de jóvenes dramaturgos bajo el formato de teatro semimontado en la Casona Municipal Villa Forchieri, a cargo de los actores Pancho Sarría, Héctor Cova, Agustina Tossello, Ramiro Zumaran, Rubén Dubersarsky y Agustina Canale, con dirección de Beto Bernuez.

El dramaturgo español, entusiasta fervoroso de nuestro país, y de la provincia mediterránea sobre todo, volvió a Córdoba para este segundo encuentro y se sumó junto con 16 dramaturgos de tres provincias argentinas, y también de Chile, Bolivia, Uruguay y Brasil. Este segundo encuentro fue coordinado por el dramaturgo, director y poeta Luis Cano (**Los murmullos, La forma perfecta, Niñas piden auxilio por el conducto de ventilación, Efectos de escritorio, El paciente, Hamlet de William Shakespeare**, entre otras). "La idea es que partamos de la lectura de la **máquina Hamlet** de Heiner Müller, no como una pieza de teatro, sino como un tratado de dramaturgia, para discutir aspectos formales, debatir y llegar a un nuevo texto dramático que se llamará **Hamlet 6**", anticipó Cano a un medio gráfico local sobre el carácter que tendrá el análisis de una obra que pone en discusión los conceptos de personaje y lenguaje. Con esa particular y seductora premisa comenzaron las jornadas del encuentro, que fueron intensas, arduas y de mancomunidad colectiva.

Las instalaciones de la Fundación Pluja nos cobijaron y reunieron desde la mañana hasta la noche en un ámbito muy propicio para el debate, el intercambio y la creación. El objetivo de los creadores de estos encuentros consiste en propiciar un espacio para la indagación en la producción del sentido dramatúrgico en Latinoamérica a partir del encuentro, el cruce de voces emergentes en la cultura.

"Desgarro mi carne sellada. Quiero vivir en mis arterias,

en el tuétano de mis huesos, en el laberinto de mi cráneo. Me retiro a mis intestinos. Me acomodo en mi mierda, mi sangre. En algún lugar se rompen cuerpos para que yo pueda vivir en mi mierda. En algún lugar se abren cuerpos para que yo pueda estar solo con mi sangre. Mis pensamientos son heridas en mi cerebro. Mi cerebro es una cicatriz. Quiero ser una máquina. Manos para asir piernas para andar sin dolor sin pensamientos", así *habla* la máquina inventada por Müller en la década del setenta del siglo pasado. La **Máquina Hamlet**, de Heiner Müller fue la excusa y la herramienta base para una indagación profusa sobre los, digamos, problemas, inconvenientes de representabilidad de ciertos planteos políticos, sociales, culturales y hasta artísticos a los que se enfrenta, de los que se nutre y de los que intenta, de alguna manera, y como puede, hacerse cargo el teatro contemporáneo, no sólo latinoamericano sino mundial. Luego, hubo una charla a cargo de Lorena Batiston, quien tradujo el texto con el que se trabajó sobre la vida y obra del dramaturgo alemán. Este texto posee leves variantes de sintaxis con la traducción de Gabriela Massuh y Dieter Welke, utilizado por El Periférico de Objetos para su memorable versión de **Máquina Hamlet** de los años noventa del siglo pasado. A continuación nos abocamos a un intenso trabajo de mesa que consistió en una exhaustiva indagación del texto partiendo de disparadores múltiples, considerando al texto tanto como obra dramatúrgica como tratado de dramaturgia.

Dicha indagación, devenida en un debate y cruce de opiniones que se extendió a lo largo de toda una jornada, fue grabada y desgrabada posteriormente para luego ser releída y comentada nuevamente. A partir de allí comenzó, colectivamente, una labor de recortes de sentido de párrafos sobre la base de una estructura tentativa elaborada entre todos horas antes. Quizás lo más interesante haya sido la mancomunidad de todos por un trabajo final en común dejando de lado (y no tanto) las estéticas y metodologías de escritura personales, y aplicando dicha experimentación y experiencia en el campo de la escritura teatral al que, en la última jornada, fue el texto final, que lleva por título, parafraseando quizás a Borges **La máquina Hamlet de Heiner Müller**. (**Hamlet 6** había sido el primer título aportado por Cano, teniendo en cuenta que se considera a la **Máquina Hamlet**, de Heiner Müller, como el sexto Acto de **Hamlet**,

PARTICIPANTES DEL ENCUENTRO

Ariel Dávila (Córdoba, Argentina)
Ariel Farace (Buenos Aires, Argentina)
Diego Aramburu (Chile)
Diego Brienza (Buenos Aires, Argentina)
Gabriel Calderón (Uruguay)
Gabriel Fernández Chapo (Buenos Aires, Argentina)
Gonzalo Gajardo (Chile)
Gonzalo Marull (Córdoba, Argentina)
Jimena Márquez (Uruguay)
Klaus Liebig (Chile)
Leonel Giacometto (Rosario, Argentina)
Luis Cano (Buenos Aires, Argentina)
Marcos Damaceno (Brasil)
Maximiliano Gallo (Córdoba, Argentina)
Paco Zarzoso (España)
Rodrigo Guerrero (Córdoba, Argentina)
Sebastián Cáceres Núñez (Bolivia)
Soledad González (Córdoba, Argentina)

Más información sobre Fundación Proyecto Pluja:
www.proyectopluja.com

de William Shakespeare).

Una de las más interesantes propuestas de reelaboración por parte de Luis Cano fue la de circunscribirse exclusivamente a dos pautas fundamentales: la de utilizar sólo los párrafos extraídos de la desgrabación del debate de la obra de Müller; y la reescritura de tales párrafos (mediante cortes, recortes, alteraciones de orden en busca de sentido personal) enmarcándola en una estructura que, al principio, parecía abstracta, teórica, pero que, paulatinamente, entre todos fue cobrando un sentido colectivo y quizás, unívoco, más allá de la multiplicidad de sentidos que posee el texto original de Müller (y por consiguiente el nuevo texto creado por todos).

El 2do. Encuentro Internacional Jorge Díaz de jóvenes dramaturgos resultó (y resulta) una experiencia única dentro de todas las actividades teatrales que se realizan a lo largo y ancho del país. Es una oportunidad invaluable de encuentro, intercambio, debate, conocimiento y aprendizaje para personas que desarrollan una actividad un tanto menospreciada dentro de las demás actividades y rubros teatrales: la dramaturgia.

AGUSTINA MUÑOZ

3 mujeres, Alaska,

y una pasión por escribir

DAVID JACOBS / desde Buenos Aires

Con tan sólo 21 años, Agustina Muñoz acaba de obtener el primer premio del 7º Concurso Nacional de Dramaturgia, organizado por el Instituto Nacional del Teatro. De extensa formación actoral, pese a su corta edad, su obra galardonada, **Las mujeres entre los hielos**, presenta un universo fantástico y por momentos onírico, en el que tres mujeres de unos 30 años cuentan la experiencia de una separación. Formada con Hugo Midón, entre otros, actualmente comparte su actividad teatral con el tercer año de la carrera de Comunicación Social en la Universidad Austral. Antes de fin de año, está previsto el estreno de su obra en una sala de Buenos Aires con el apoyo del INT.

-¿Qué te propusiste contar con la obra?

-La obra me fue sorprendiendo a medida que la iba escribiendo, nunca tuve un plan de escritura ni un lugar al que debía llegar. Quizás esta falta de método había hecho que muchos intentos anteriores de escritura quedaran trancos, perdidos en alguna carpeta de Word. Sin embargo, confiaba en que iba a aparecer algo que me tomara y me hiciera escribir hasta el final. Y así pasó con **Las mujeres entre los hielos**, que nació con un monólogo que escribí para interpretar en el taller de teatro de Mariana Oberztern. Me capturó el espacio glacial de Alaska, ese lugar del que uno tiene datos vagos, todos atravesados por el mito y la imaginación. Y así se fue formando la historia, en lugar de una mujer decidí que iban a ser tres, todas casadas con científicos que habían sido trasladados a Alaska. La obra nació en pocos días, no paré de escribir. Y me salió con mucha naturalidad, sin saber si lo que estaba escribiendo servía o no, sólo sentía que me gustaba mucho, que me entusiasmaba y que me divertía. Después, uno la lee y encuentra cosas interesantes que atraviesan la obra: la relación con el lugar, el olvido, el recuerdo, la histeria, el vacío. Pero, respondiendo a tu pregunta, no fue una intención premeditada. Sólo me sentí a escribir sobre estas mujeres y sobre el lugar, en donde me tomé todas las libertades

posibles. Es un lugar que no existe, que toma cosas de la geografía de los Polos pero que está cargado de las cosas que yo le quise poner. Creo que la obra tiene mucha libertad, al menos me sentí muy libre de poder poner todo ahí, de delinear a estas mujeres con los elementos que quisiera, sin ponerme a considerar si acercaban la obra al naturalismo o al absurdo. El humor que tiene apareció solo y también los momentos de angustia, de búsqueda de sentido. No tiene clasificaciones, no las quiere tener, ni quiere líneas precisas ni personajes limitados.

-Tu formación es actoral. ¿Cómo nace la necesidad de escribir?

-Escribo desde siempre, desde antes de empezar a estudiar actuación. Pero siempre estuvieron las dos cosas en mí. Soy las dos cosas. Nunca me pregunté por el espacio que ocupaba una y otra, y siempre sentí que podían convivir en armonía. Soy actriz porque no podría dejar de serlo; porque cuando actúo me siento plena, soy feliz. Pero además tengo necesidad y deseo de crear mundos, de inventar. Si bien el actor puede ser creador, su rol está limitado por la visión del director o dramaturgo; por eso escribo, porque no me siento completa del todo cuando actúo. Necesito buscar por otros lados, crear, generar cosas.

-Antes dijiste que la obra nació a partir de un monólogo que preparaste para un taller de actuación. ¿Qué elementos de tu formación actoral, usaste o notás que están presentes en la obra?

-Supongo que el dramaturgo que no es actor tiene una incógnita mayor de lo que pasará cuando su texto sea encarnado. Yo sé las dificultades que puede tener un actor al abordar el texto, los mecanismos a los que puede apelar para dar vida a los personajes, los modos de atravesar el texto... Mientras escribía, veía a los actores en escena todo el tiempo, cosa que tal vez no le pase a un escritor o a un dramaturgo con trayectoria en las letras; veía cuerpos portadores de esas palabras y me imaginaba las situaciones dramáticas que se producían. Además, en principio, la escribí para actuarla, entonces fui consciente

todo el tiempo de que eran textos para actores, teniendo en cuenta sus capacidades y limitaciones.

-¿Qué cosas te dejó el proceso de escritura?

-Placer absoluto. Fue la primera vez que terminaba una obra de la que me sentía satisfecha, y eso está muy bueno; leerse y gustarse. Y además me entusiasmaba mucho haber hecho aparecer ese mundo que estaba plagado de mí, de cosas que me divierten, que me sorprenden e inquietan. Las mujeres que habían aparecido en la escritura ya tenían vida propia, me mostraban detalles y facetas que no había visto mientras las escribía. Cada lectura me traía cosas nuevas y eso es estimulante. Lo fascinante de la escritura es que te permite crear una realidad que antes no existía, una realidad completa, con leyes propias, personas y azares. Creo que fue la primera vez que escribí con absoluta libertad, sin ataduras ni objetivos que paralizan. Por esto disfruté mucho el proceso, porque nació sin pretensiones, y se convirtió en algo auténtico y muy personal. Fue confirmar el gusto por eso y me dio estímulo para ponerme en movimiento y buscar el modo de hacer que suceda, de montarlo para que viviera de verdad.

-Sos muy joven. ¿Cuáles son tus expectativas de aquí en adelante?

-Un premio te pone optimista. Siempre tuve dudas y miedos de dedicarme al teatro. Creo que es normal. Miedos respecto de lograr estabilidad, tener en cuenta los deberes familiares, inseguridades propias... es un salto de valientes apostar a esto en este país. Pero de a poco también le fui tomando la mano a esta aventura y, sobre todo, confianza de saber que lo hacía de esa manera y que daba todo de mí. Cuando encontrás la pasión, no hay miedo. Y el premio en realidad me vale para saber que lo que escribí le gustó a alguien. Ya está, eso es reconfortante y te dan ganas de seguir. Ahora estamos ensayando la obra, la estoy dirigiendo con Victoria Scholnik; y pongo todo ahí, para que salga algo vivo e interesante. Y ojalá aparezcan nuevas historias; le voy a seguir arrojando mi mano de tinta a mi cabeza. Y poner el cuerpo, claro. Porque voy a seguir actuando toda la vida.

La escena correntina

Marcelo Fernández, es periodista, crítico de arte, escritor e investigador cultural. Acaba de publicar "Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes", investigación que realizó a partir de una beca del INT.

JOSÉ MARÍA GÓMEZ SAMELA / desde Corrientes

-¿Por qué decidió hacer una investigación sobre el teatro de Corrientes?

-Tengo una vieja relación con el teatro. La primera crítica teatral la hice en el año 1970, cuando participé como jurado y como crítico en el 3er Certamen Provincial de Teatro, organizado por el Scholem Aleijem. En ese momento era un crítico encubierto, escribía bajo el seudónimo de Aristarco en el diario *El Litoral*. Mi vinculación oficial como periodista crítico con el teatro se prolongó durante muchos años. Entre críticas de teatro y de artes plásticas, comentarios y demás notas relacionadas con la cultura, la mayor parte firmadas, tengo un archivo de unas 400 notas publicadas hasta el presente. Pero mi relación personal con el teatro parte de haber leído mucho, ya a los 15 años había leído una colección de libros de Shakespeare.

-¿Cómo continuó esa relación?

- Cuando fui nombrado, en 1970, director de Cultura de la Municipalidad de Corrientes le di gran importancia a la promoción teatral. Por eso, cuando conocí al director Dante Cena, lo traje de Resistencia (Chaco), donde vivía y trabajaba. Lo incorporé a nuestro equipo de trabajo y allí empezó a desarrollarse la actividad teatral en los barrios, pero también se creó el taller de teatro de la Municipalidad. Ese taller y la presencia de Dante Cena, constituyen un hito en el teatro correntino. Con él, que incorporó su experiencia en la técnica teatral, empezó otro tipo de expresión escénica. En esa época (1972) fue una experiencia única, porque llegamos a inaugurar cerca de diez talleres vecinales. Lamentable y paradójicamente llegó el gobierno peronista y anuló esa experiencia porque la encontraba subversiva. Entonces, se empezó a hacer otro tipo de proyecto, se contrató a todos los conjuntos que había y se recorrieron los barrios.

-¿Cómo fue la elaboración del libro?

-Tenía mucho material, un archivo donde la base fundamental eran mis propias notas, libros sobre teoría teatral, una buena biblioteca de obras y así elaboré parte del trabajo, que hoy es el libro *Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes*. Cuando tomé conocimiento de la existencia de un sistema de becas del Instituto Nacional del Teatro, me puse en campaña y ahí descubrí que no se había escrito nada sobre la historia del teatro local. Esa situación me incentivó a dejar testimonio. Presenté el proyecto, que posteriormente se aprobó, y empecé a trabajar. Utilicé todo mi material anterior, empecé a ir al archivo de la provincia, a los diarios y trabajé solitariamente. En determinado momento me ayudó David Zaracho, pero lo demás, acopiar material, clasificarlo, ordenarlo y escribirlo, lo hice solo. El proceso de trabajo duró dos años y medio y tuve que hacer muchos viajes a Buenos Aires y al inte-

MUNDO FERNÁNDEZ

Marcelo Daniel Fernández nació el 6 de enero de 1935, en Corrientes. Es profesor en Artes Visuales, delegado en la provincia de la Academia Nacional de Bellas Artes. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Periodista Honorario de la Asociación de Prensa de Corrientes. Perteneció al Círculo de la Junta de Historia de la Provincia. Es uno de los fundadores y ex presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE Corrientes). A la vez, fue: subsecretario de Cultura de la Provincia, director de Cultura de la Municipalidad de Corrientes y director del Museo de Bellas Artes J. R. Vidal, de Corrientes. Un correntino que ha participado como crítico de arte y jurado en numerosos encuentros, certámenes de teatro, plástica y literatura; estos últimos de carácter provincial, regional, nacional e internacional. Ha publicado diversos libros de narrativa e investigación sobre el arte en su provincia natal.

rior, para ponerme en contacto con los centros donde se pensaba que había documentación.

-Luego de su investigación histórica, ¿cuáles considera que son los hitos fundamentales del teatro correntino?

-Las primeras manifestaciones teatrales de la zona tienen su origen en la época de la Colonia y la trajeron los sacerdotes jesuitas y franciscanos para evangelizar. Yapeyú fue uno de los centros culturales más importantes y de proyección artística que tuvieron las misiones. Después, con la expulsión de los jesuitas, en la región se cayó en una especie de vacío. Otro hito es la presencia en Corrientes y en su zona de influencia, de las compañías extranjeras, españolas en su mayoría, que venían a representar zarzuelas y comedias. Llegaban acá, porque era un punto intermedio entre Buenos Aires y Asunción, algunas seguían hacia el Paraguay y otras al interior de la provincia. Teniendo en cuenta que era una sociedad aislada, pero con una dirigencia elitista, ganadera, rica, que gustaba del entretenimiento cultural, esto determinó, a principios del siglo XIX, que empezara a interesarse por el teatro. Así, surgieron los primeros grupos, que se llamaban filodramáticos, y comenzaron a construirse los primeros teatros. Corrientes es la ciudad más antigua de todo el nordeste y con fuerte concentración de poder, capacidad económica y cultural. La dirigencia era terrateniente, pero preparada, porque hacían sus viajes a Europa. Así, esos teatros, empezaron a capitalizar la atención cultural, empezando por el teatro Vera, que se inauguró en 1861, uno de los más viejos del país. Esta situación se dio gracias a la decisión de un gobernante progresista como fue Juan Pujol. Después empezaron a imitar esta realidad las sociedades más ricas del

interior, se creó el teatro de Mercedes, el de Curuzú Cuatiá, otras salas en Monte Caseros, en Goya, etcétera.

-¿Cuándo aparecen los primeros grupos?

-En el siglo XX, aparecieron los primeros grupos orgánicos. En el año 44, surgió la Compañía Correntina del Arte Escénico, de Víctor Claver y la Asociación Cultural y Artística Curuzucuatense (ACYAC). Luego, se creó, en Corrientes, el grupo dirigido por Romero Maciel (iniciador del Teatro Vocacional Corrientes, que ahora está por cumplir 60 años). Tanto el Vocacional Corrientes, como Candilejas, de Goya, son dos conjuntos que deben ser las dos únicas expresiones de tantos años en el país. Este es el comienzo del teatro, después van a venir los conjuntos con otras características, que aunque en su mayoría no viven de la actividad, tienen una formación. Creo que se inicia este último cambio en los años 80 y se profundiza en los 90, así se fueron dando los procesos culturales aquí.

-¿Cómo ve el panorama actual del teatro correntino?

-Hace un tiempo que no asisto a ver obras, porque estoy en un proceso de investigación, pero estoy al tanto de lo que ocurre por los diarios, por la misma información que me dan los propios protagonistas. Basta leer acerca de las obras que se estrenan, las salas que se inauguran, los trabajos que se presentan, los encuentros, etcétera. Los mismos tienen poca diferencia con las manifestaciones que se producen en los centros mayores, como Buenos Aires. Ahora, hay algunas personas que pueden vivir de la profesión, se está dando un tránsito hacia la profesionalización del actor. Es decir, hay muchos seminarios, talleres, pero falta la sistematización de la profesión.

Nueva edición de las Obras de Carlos Alsina

La editoria INTeatro acaba de dar a conocer *Hacia un teatro esencial*. Dramaturgia de Carlos Alsina, una producción que incluye 20 textos del autor tucumano. La actriz Rosa Avila es la prologuista del libro cuyo texto se transcribe.

ROSA ÁVILA / desde Tucumán

Toda referencia a un *interior* supone la existencia de un *exterior*. Lo externo es lo que se ve, se muestra, se comunica, lo interno es aquello que permanece dando vueltas adentro, lo que existe aun sin ser visto y, muchas veces, lo que sustenta lo externo. Sin embargo, para quienes asumimos el desafío de hacer teatro desde el *interior* de la Argentina, esta relación plantea una lectura diferente: nuestra producción artística está destinada a ubicarse en la periferia del campo de producción que se reconoce —por una lógica que heredamos— como el centro de legitimación y difusión de la producción teatral del país, localizado en el centro *neurálgico* del territorio nacional, en la ciudad de Buenos Aires.

Este pasaje de lo interno a lo periférico, que nos deja a los del interior, paradójicamente, *jugando de afuera* plantea un desafío: o asumimos como centro de creación a la Capital del país y nos atenemos a las leyes que de ella emanan —extrapolando realidades y discursos cuya adaptación a veces resulta patética— o nos reconocemos como *internos-periféricos* y generamos nuestros propios campos de producción y circulación artística. Desafío éste, que de abordar la segunda postura, nos lleva a realizar una mirada crítica sobre la realidad que nos circunda y a accionar en función de esa lectura.

Esto parece haberlo entendido mi comprovinciano, el tucumano Carlos María Alsina, quién se define como un “escritor alegre por escribir de y desde la periferia”. Es desde los márgenes que Alsina construye su dramaturgia, y su mirada bucea el interior, los pliegues de nuestra historia, de nuestra identidad, de nuestros dolores más amargos, de nuestros deseos insatisfechos. Su dramaturgia busca la esencia y construye un camino surcado de metáforas.

Para la crítica europea, Alsina construye un realismo mágico en sus textos. Según el crítico italiano Nicola Pasqualicchio:

La obra de Alsina es la de un autor entre Beckett y Pinter y, en parte, también próximo a Pirandello. Cercano a ciertos modos de Pinter, pero enriquecido por su propio estilo personal, vecino al realismo mágico, Alsina nos deslumbra con sus símbolos y su poesía dejando hasta el último momento un perturbador residuo de misterio. Su trabajo como director, además, es de rigurosa esencialidad que descarta todo elemento decorativo.

Quienes vivimos de cerca ese realismo, sabemos que para volverlo mágico, hace falta un compromiso social crítico y profundamente humano, capaz de conmoverse y convertir en poesía los aspectos más dolorosos de nuestra identidad. Según Alsina, comparada con Tucumán, la mítica Macondo de García Márquez puede verse como una pálida Ginebra. Por esta razón, el autor suele nutrirse del imaginario social de su región para volcar en sus obras, en la que se introducen, tanto personajes de la vida local, como leyendas y referencias históricas de la cultura del Noroeste argentino.

Nacido en 1958, Alsina inicia su carrera teatral como actor en 1976. Desde entonces ha desarrollado una intensa actividad en el país y en el extranjero, como dramaturgo, director y docente. Autor de casi cuarenta textos teatrales de los cuales fueron representados hasta el momento treinta y dos, entre ellos: **Limpieza** (1984), **¡Ay DIU!** (1987), **Esperando el lunes** (1990), **El pañuelo** (1991), **¡Ladran, Che!** (1994), **El sueño inmóvil** (1996), **El pasaje** (1998), **La guerra de la basura** (1999), **Desde el andamio** (2004), **Crónica de la errante e invencible hormiga argentina** (2005), **Por las hendijas del viento** (2005), entre otras, muchas de ellas también representadas en Italia, Brasil, Suiza, Alemania, Cuba, Ecuador, y España.

Como Director ha realizado más de 60 montajes en Argentina, Italia, Brasil y Suiza con títulos como **El avaro** (1985), **Don Juan** (1986), **Tartufo** (1988) de Molière, **Pareja abierta** (1989), **Aquí no paga nadie** (1990), **Muerte accidental de un anarquista**, de Dario Fo, **Aspirina para dos**, de Woody Allen (1990), **Recordando con ira**, de John Osborne (1985), **Ardiente paciencia** de Antonio Skármeta, **Ópera del malandro** de Chico Buarque (1994), **Doña Flor y sus dos maridos** (2001), **La Fiaca**, de Ricardo Talesnik, que recibiera en Italia el premio Sandro Camasio (2005), etcétera.

Como docente se desempeña en Argentina, Italia, Suiza y Brasil.

Se realizaron tesis de Maestría sobre su teatro en La Sorbonne VIII, a cargo de Almendrine Bollard, en la Universidad de Verona por Cristina Lonardoní, en la Universidad de Arizona por Fernando Pezzino, y de Doctorado en la Universidad de Trieste, por Marcela Serli.

En el prólogo a la edición del volumen 1 del *Teatro*, de Alsina, Jorge Dubatti señala:

Alsina es un típico exponente de la nueva dramaturgia argentina. A diferencia de muchos de los nuevos dramaturgos, quienes ya no escriben desde los grandes dogmas sino desde lo autobiográfico, Alsina elabora un teatro de fuerte función política y no exageramos al afirmar que su nombre figura entre los valores más firmes de la escena nacional.

El teatro de Alsina es un teatro esencial, en su forma y en su contenido. Él elabora su dramaturgia a partir de lo irreductible: el actor y el espacio escénico. Por lo general sus obras plantean una escenografía despojada en donde se introducirán los elementos necesarios para llevar adelante la acción. En sus acotaciones, algunas veces propone la transformación de un mismo elemento para distintas utilidades, otras sugiere que los mismos actores, a través de la acción o el relato, construyan con sus palabras al espacio y los objetos.

Cuando en 1996, recibió, el Premio Teatro Casa de las Américas, por su obra **El sueño inmóvil**, el jurado de este premio (conformado por Pilar Romero, de Venezuela; Héctor Quintero, de Cuba; y Nel Diago, de España) concluía: “La obra

de Alsina supone una interesante búsqueda de un lenguaje escénico no convencional, que sabe articular diferentes planos temporales conjugando lo natural con lo sobrenatural, la realidad cotidiana con el mundo mágico”.

Se observa una clara intención de provocar el distanciamiento del público en su dramaturgia. Probablemente influido por Brecht (estudió en el Berliner Ensemble en 1988, becado por el Fondo Nacional de las Artes) y por Dario Fo (de quien fuera su asistente a principios de 1990) Alsina deposita toda su confianza en la capacidad creativa de los actores al proponer que éstos, a partir del relato o la acción, construyan esa articulación de planos espaciales y temporales. Tanto en la incorporación de elementos musicales, mezclado algunas veces con un humor sarcástico, como en la transformación de objetos de descarte en utilería y vestuario, es posible observar esta intención de conmover (en el sentido de mover con) a la reflexión y a la acción a quien presencie sus obras.

En sus personajes, lo esencial se manifiesta a través de sujetos enfrentados a su propia existencia, al resultado de sus acciones y también al resultado de las acciones de los otros sobre sí mismos y sobre los demás. Si hay algo que Alsina parece no querer olvidar, ni que olvidemos, es que somos los humanos los únicos responsables de nuestra destrucción o de nuestra reinención.

En base a la utilización de los recursos antes mencionados, pueden identificarse, en la prolífica producción de Alsina dos grandes líneas estéticas que se han desarrollado paralelamente. Una es la que se vincula a la sátira política, donde predomina el tono farsesco con elementos del grotesco, en la cual abundan las referencias a ciertos *personajes* de la vida política y cotidiana local y nacional. Pueden incluirse aquí elementos musicales con canciones y poemas incorporados a fin de fortalecer la intención distanciadora, que confluyen en una crítica mordaz y sin tapujos a la realidad tucumana y argentina, “mezcla de barro con pelos”, en palabras del autor.

De las veinte obras seleccionadas para la presente edición se incluyen bajo esta línea: **La guerra de la basura**, estrenada en 1999, **Crónica de la errante e invencible hormiga argentina**, estrenada en su versión definitiva en el 2005, **Segunda crónica de la hormiga argentina o con la soja al cuello**, cuyo estreno está previsto para mediados del 2006 —ambas tienen como portagonista a la Linephitema Humile, especie de hormiga de origen argentino cuyas colonias no se enfrentan en territorio extranjero, pero se combaten hasta el exterminio en su tierra— y, además, **La conspiración de los verdaderos dioses** protagonizada por personajes marginales de la vida tucumana que, a modo de metáfora, confabulan para provocar un nuevo Diluvio Universal en el interior de una secta delirante, obra a estrenarse en abril de 2006.

La otra línea abandona la sátira, aunque en muchos textos

la incorpora, y se interna en una mirada más dolorosa. Aquí, sin perder la intención de denunciar y de colaborar en la construcción y defensa de una identidad cultural propia, Alsina busca alertar sobre la peor de las tragedias: la de las repeticiones. Con la misma agudeza que construye las sátiras, el autor profundiza en el comportamiento humano —basándose muchas veces en hechos y personajes verídicos— para demostrar de qué forma el hombre, a través de sus actos, construye su propio destino. Y, dado que la tendencia a repetir la historia parece, más que una herencia un castigo, Alsina alerta sobre la necesidad de construir otras alternativas, otras historias, en definitiva: otros hombres.

Ya desde 1985, con **Limpieza** (texto que recibiera el premio del Fondo Nacional de las Artes en 1987), el autor inaugura esta vertiente a través de esta obra que referencia al episodio ocurrido en 1977, cuando el entonces gobernador de facto general Domingo Bussi, en ocasión de la visita a Tucumán del presidente, general Jorge Rafael Videla, ordenó limpiar la ciudad de mendigos. En dicha oportunidad, todos los mendigos que deambulaban por las calles de la ciudad fueron recogidos y desechados en parajes inhóspitos de la provincia de Catamarca. En el prólogo a la edición de esta pieza Roberto Cossa, señala:

Alsina rehuyó a la anécdota a la que sólo retomó como una excusa para describir una realidad mayor: la que padeció Tucumán y todo el país bajo el régimen militar y la destrucción física y mental a la que fue sometida toda una sociedad. Una metáfora, en definitiva, del hombre arrinconado, amenazado por un siniestro helicóptero que, como los de la película Apocalipsis now sembran la muerte indiscriminada. (...) Alsina es, a no dudar, un teatrista cabal y un hombre con un promisorio futuro.

La capacidad del autor para detectar los momentos de la historia argentina que se articulan con el presente, encontrar sus vínculos y exponer su evolución queda demostrada en **Allá**, pieza escrita en 1991 y aún no estrenada. En esta obra Alsina, pese a la distancia temporal que existe entre sus dos personajes, Severino Di Giovanni y un joven argentino emigrante contemporáneo, logra evidenciar casi hasta el absurdo la forma en que la historia puede volverse cíclica.

Sin bien es cierto que repetir la historia es una tragedia, en las obras de Alsina no intervienen los dioses, ni los héroes, son los hombres y las mujeres quienes tienen el poder del cambio. Así puede apreciarse en **El pañuelo**, de 1991, obra en la que una madre de Plaza de Mayo decide adoptar a todos los desaparecidos como hijos e inscribe en la blancura de su pañuelo treinta mil nombres.

En **Esperando el lunes**, estrenada en 1993, el autor nos brinda la posibilidad de reinventarnos sin movernos del banco de una plaza. Dos personajes que se encuentran los lunes para contarse mentiras es el germen para construir un vínculo pleno de ternura, ingenio y humor. Con esta obra el autor recibió el premio Julio Sánchez Gardel, otorgado por el Fondo Nacional de las Artes en 1990. Y es movimiento lo que consiguen Don Quijote de La Mancha y el Che Guevara en **¡Ladran, Che!**, estrenada 1994, cuando logran escapar de su exilio mitológico, fortalecidos por su lucidez para crear utopías que les permiten poner en marcha a la moto del Che... o al Rocinante del Quijote, según desde dónde se lo mire.

La posibilidad del cambio ya se encuentra obstaculizada en **El sueño inmóvil**, Premio Teatro Casa de las Américas 1996. Cabe destacar que Alsina escribió esta obra cuando el pueblo tucumano eligió como gobernador democrático a Bussi, quien fuera salvaje represor durante la última dictadura militar. En esta obra, la tragedia de las repeticiones es retomada con exquisita profundidad, y sus protagonistas, encarnados en personajes genéricos como El Olvidado, El Marchante, La Joven y La Vieja, construyen su propio destino inmóvil, matando la única posibilidad de cambio.

También en **El último silencio**, historia que se teje a través de la conservación del último árbol, obra escrita en 1996 y aún no estrenada, los obstáculos para la acción y el cambio son construidos por el miedo y la impotencia de sus protagonistas, para quienes hasta el amor constituye un peligro.

Frente a la inmovilidad, quienes instauran el miedo y el ejercicio de la violencia, en todas sus formas, avanzan convalidados por una impunidad que parece no tener límites. En **La guerra de la basura** —que presenta una combinación de las dos líneas mencionadas— Alsina retrata el accionar de los grupos económicos dominantes y la complicidad de los gobernantes que responden a sus intereses. Estrenada en 1999, la obra combina elementos de la sátira política, con recursos musicales y advierte sobre los errores en los que un pueblo sin memoria puede incurrir. Esta obra fue estrenada en Tucumán una semana antes de las elecciones provinciales cuando el hijo de Bussi tenía posibilidades democráticas de asumir el cargo de gobernador. La misma, formó parte de un evento artístico que contó con la presencia de artistas plásticos, bailarines, músicos, escritores, etcétera, unidos por un objetivo común: despertar a un pueblo del letargo que la represión instaló en sus años de barbarie.

Este llamado de alerta que procura persuadir al público a no perder la memoria para no repetir la historia, pasa del plano colectivo al individual en obras como **El pasaje**, de 1998, y **Desde el andamio**, de 2004. Aquí, es la presencia de la muerte la que acompaña a los protagonistas en una mirada retrospectiva que busca, en procura de lo esencial, hilvanar los momentos más representativos de la existencia. Detrás de estas obras, se evidencia la presencia de un autor experimentado y maduro que cada vez apunta con mayor claridad a transmitir su propia tesis que parece decir: sólo la memoria construirá otra humanidad.

En **Fervoroso Borges** estrenada en 1999, Alsina elabora una eficaz dramaturgia al entrelazar fragmentos de cuentos, poesías y ensayos de Jorge Luis Borges con anécdotas y datos sobre su vida, colocándose en un segundo plano a modo de homenaje al gran escritor argentino, ubicándolo escénicamente en un mágico círculo de arena, el más eficaz de los laberintos.

En **La revelación**, de 1999 y aún no estrenada, Alsina toma como punto de partida un capítulo de **El Evangelio según Jesucristo**, de José Saramago, para ofrecernos una exquisita versión teatral de un encuentro entre El Padre, Jesús y el Demonio en el lago de Galilea.

Es un verdadero placer descubrir, a través de la lectura de estas obras, la evolución artística del autor. Esa madurez se refleja en el equilibrio que Alsina ha logrado entre profundidad y síntesis. Esto es lo que se observa en **Por las hendiduras del viento (Pachamama, kusiya, kusiya... una historia nuestra)**, de 2005, obra en la que es posible encontrar, combinados en su dosis justa, buena parte de los recursos antes descriptos. Sin duda la síntesis es lo que se logra luego de un largo camino hecho de pruebas, errores y aciertos y eso mismo es lo que expresa Alsina a través del personaje de esta obra: "Y a una se le pone el pecho como chiquito porque parece que uno no vive lo que vive, que las cosas están en otra parte y no al lao de una. Y no es así. Ahora sé que no es así. ¡Algo he aprendido! ¿No es cierto? (...) ¿Para qué han de traer tantas cosas? Si son tan pocas las necesarias".

Se incluyen también en la presente edición tres versiones teatrales de clásicos de la literatura. Las mismas son tratadas de forma tal que aparecen como teatro dentro del teatro. En las tres piezas, Alsina introduce personajes, por lo general aislados o marginales, que a través de su propia historia teatralizan las obras literarias, guiados por una necesidad absoluta de escapar a los límites de su existencia. Es la imaginación la protagonista en estas obras, el clima lúdico que impera en ellas, apoyado por la transformación de objetos



cotidianos en elementos fantásticos, parece decirnos que aún desde el encierro es posible abrir una puerta para salir a jugar. Así, en **El capitán y Moby Dick**, de 1993 —sobre la novela de Hermann Melville— Alsina sugiere al público adolescente y adulto los mundos sensibles en los que los puede introducir la lectura. Tal vez menos altruista, pero no menos divertida es **¿Adónde está Huckleberry Finn?**, sobre el clásico de Mark Twain, también estrenada en 1993.

En **Los pedidos del Viejo Miseria**, Alsina toma como punto de partida el capítulo XXI de **Don Segundo Sombra**, de Ricardo Güiraldes para construir situaciones hilarantes protagonizadas por tres clowns, pertenecientes a una desvinculada compañía teatral. Los mismos serán los encargados de interpretar a los diferentes personajes de la pieza, contextualizados en el Noroeste argentino.

Detrás de todas estas obras hay un autor que tiene mucho que decir, que no quiere definirse dentro de sólo un estilo porque su búsqueda utiliza los más variados elementos para llegar al lugar donde quiere: conectarse con quien lo lee o presencia sus obras. Alsina escribe desde su verdad y define claramente su posición al hacerlo. Pero, para ello, no se posiciona como un predicador ni como un hombre preclaro, muy por el contrario; asume el lugar periférico y reconoce en el olvido y el descrédito a los mayores protagonistas de estos tiempos. Tal como afirma Nel Diago,

Alsina no habla tampoco desde los grandes dogmas, sino desde su ausencia, desde la conciencia de la derrota. En sus obras Alsina se muestra más tucumano que nunca y es donde cumple con su determinación de practicar un teatro entendido como servicio a la comunidad.

Es una persuasión que va de la risa al grito, buscando conmover, movilizar, agitar desde el reconocimiento de las ausencias, las derrotas, las desapariciones, alentando a la búsqueda de los deseos, a la construcción de nuevas utopías que estimulen la reinención de la historia individual y social del pueblo al que pertenece y al que ha elegido pertenecer.

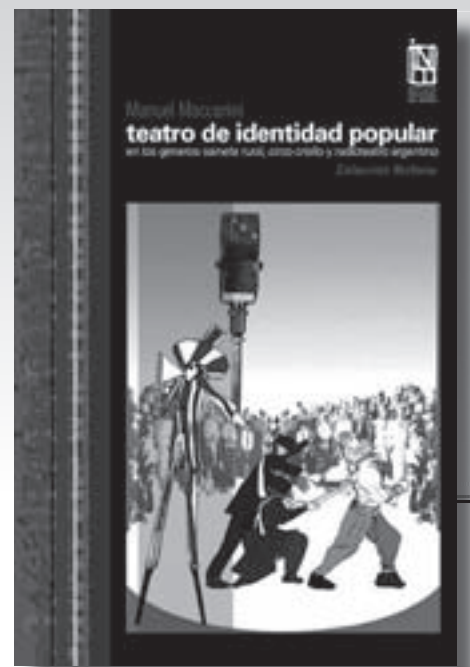
¡Qué placer la tarea de prologar a un compañero de teatro tan querido, con una conducta fusionada indeclinablemente en la verdad y en la dignidad humana. Carente de mezquindades, abrazado a su causa y brindando su hacer, con humildad y amor.

Como dramaturgo, Carlos cava y socava las palabras creando en sus producciones una poética propia a través de múltiples estilos, sin dogmas ni modas pasajeras, donde siempre cabe una fina ironía que deja mascullando al espectador.

Saludo la iniciativa de publicar este libro con sus obras. Saludo a la solvencia moral de Carlos, a su talento y a su culto a la amistad.

En él no hay soledad. Lo acompañan sus amigos y sus personajes.

Investigación & creación un diálogo fructífero



MAURICIO TOSSI / desde Tucumán

Manuel Maccarini no puede despojarse de su pasión por un interrogante fecundo, aquel que se transformará en motor para su producción escénica. Sus actuales ensayos en el Teatro Estable de la Provincia sobre **El mercader de Venecia**, sus búsquedas sobre el folklore pornográfico en el Norte argentino y, principalmente, el libro que aquí anunciamos, son una clara muestra de ello. En el libro, el autor—sin abandonar su cariz de dramaturgo—pone en *diálogo* las diversas voces que habitan en la problemática del teatro argentino como sostén o soporte de discursos identitarios.

- ¿Cómo surge el proyecto de escribir un libro sobre teatro e identidad?

- En primer lugar debo decir que no soy un académico; más aún, ejerzo la docencia pero no me considero un docente, puesto que practico la enseñanza desde la experiencia artística misma, es decir, lo que hago es dictar talleres con el fin de llegar a un hecho espectacular. Aclarado esto, puedo contarte que el proyecto se gestó hace muchos años, como ya dije, no responde a una necesidad académica sino, por el contrario, a una indagación sobre mi propia identidad.

En 1976 ingreso al Conservatorio de Arte Dramático en Buenos Aires, allí comencé a confrontar distintas poéticas—en especial aquellas que se decían de vanguardia— con todo mi bagaje del teatro popular, bagaje que conseguí a través de mi padre, él fue actor de radioteatro junto con Mario Vanadía y Claudio Barrios. Desde mi infancia he visto a mi padre trabajar en el circo criollo Quagliata, vivenciando así todo lo que ese teatro popular ofrecía. En consecuencia, mi llegada a Buenos Aires implicó asumir fuertes contradicciones, puesto que el teatro que había conocido desde muy niño era visto despectivamente y no estaba acorde a las líneas del teatro moderno vigente en ese momento. Todo esto me demandó un análisis, pero como ya señalé, por razones personales, para intentar resolver el choque de poéticas que me atravesaban y la descalificación que recaía sobre lo popular. Finalmente, y luego de estudiar una abundante bibliografía, el libro se termina de escribir en 1988 ó 1989. Ese manuscrito comienza a transitar por diferentes circuitos, por ejemplo, Mendoza, Santiago del Estero, Jujuy y Tucumán. De este modo, y paralelo a los recorridos que la monografía hace, reescribo algunos capítulos, ganando en el año 2000 una Mención de Honor del Fondo Nacional de la Artes. Por todo esto, las diferentes delegaciones comienzan a pedir y a gestionar su publicación. Gracias a su apoyo podremos publicarlo este año.

- Es un largo camino el que contás, son casi 30 años de preguntas, de lecturas y de reescrituras, ¿cómo leés el libro hoy?

- Leyéndolo hoy encuentro dos aspectos que considero interesantes; en primer lugar, el enfoque. Este trabajo no hace historicismo, lo que hace es confrontar pensamientos, tendencias y deja posibilidades de lecturas sin adscribirse a ninguna corriente. Esto sí me gusta del trabajo y sí es algo que me propuse desde el inicio. El segundo aspecto, también relacionado con el primero, es que no relato hechos sino procesos; por ejemplo, los procesos de trabajo del actor, la construcción de espacios, lo referido a la lingüística. Básicamente, es un libro que—me parece— está escrito desde el lugar del director teatral por su pretensión de seducir al lector.

- El eje central del libro es lo identitario popular en relación al teatro argentino, ¿existe un modelo de identidad en nuestro teatro?

- No creo que exista *un* modelo de identidad popular o de identidad regional claramente definido. Existen problemáticas en torno a lo identitario, sería muy ingenuo pensar que nosotros como argentinos tenemos una identidad común. Por ejemplo, el libro aborda desde sus inicios un análisis sobre lo *nacional*, donde la Nación no es una entidad sino un proceso en permanente adquisición de elementos diversos, no es algo estático. Pero, aclarado esto, admito que luego de consultar todo el material me preocupó la posibilidad de construir una identidad, de saber dónde estaba parado yo en medio de todo eso y qué es lo que a mí me hace semejante a otro.

- Para realizar esa construcción de identidad elegís determinadas formas teatrales, puntualmente, el sainete rural, el circo criollo y el radioteatro, ¿por qué? ¿Qué particularidades encontrás en esas formas escénicas?

- Porque considero que, en nuestra historia, hay tres momentos clave en donde lo *propio* se circunscribe, momentos en los que se exaltan valores que reafirman la defensa de algo; por supuesto, aludo a los tres géneros que mencionaste. ¿Por qué? Recordemos que en el momento de la emancipación, cuando comenzamos a ser americanos, hay un género teatral que refuerza este proceso, es el sainete rural. Este es un género que nace desde el anonimato y es colectivo, no es un género de autor. Entonces, lo americano como un modo de pensar lo nacional es claramente definido desde el sainete rural. Esto tiene consecuencias en los estilos de actuación, en los diseños espaciales, etc.

- ¿Algo similar sucede con el circo criollo?

- Exacto, ese es el segundo momento al que me refería anteriormente. Si dijimos que el sainete rural sostiene cierta concepción de pensamiento americano, el circo criollo hará lo suyo con respecto al pensamiento rioplatense. Por

esto, creo que es estéril discutir si el circo criollo es más o menos uruguayo o más o menos porteño, es rioplatense, afirma un pensamiento rioplatense. En consecuencia, reivindicó al circo criollo, pero no por simple formalismo, sino convencido de sus efectos en nuestra historia. Por otra parte, lo maravilloso de todo esto, o por lo menos lo fue para mí al realizar la investigación, es que uno lo descubre simplemente leyendo teatro.

- Entre lo mucho que nos dejó el circo criollo enfatizas un aporte específico, es su escuela de actuación. ¿Creés que ese actor intuitivo se perdió?

- No, ese tipo de actor no se pierde. El actor intuitivo no muere, esa escuela no se termina, por el contrario, esa escuela regresa, vuelve. Sucede que el actor intuitivo trabaja combinando de manera diversa tres centros: el intelecto, el afecto y la motricidad. Son actores que siempre conmueven, que manejan transiciones que otras escuelas no permiten, son actores que hacen síntesis. En cambio, en nuestras escuelas, seguimos detenidos en los procesos y, por ello, no arribamos a la síntesis como lo hace un actor intuitivo. Sin ir más lejos, es lo que hizo Stanislavsky, observar a los grandes actores intuitivos y reestablecer códigos.

- La tercera forma teatral que abordás es el radioteatro y lo hacés desde múltiples perfiles, me interesa preguntarte sobre uno en particular: ¿existe una relación entre el radioteatro y la religiosidad popular?

- Aunque nunca hice una carrera de folklore sí realicé cursos y talleres, entonces conocí a un gran maestro de folklore que es Federico Lucho. Él siempre me dijo que no abandonara mi estudio sobre el radioteatro, sobre la vinculación que yo advertía—por ejemplo—entre ese género y el fogón; es decir, el rito de reunirse y escuchar alrededor de la radio, “poner la oreja” y pegar en el transmisor estampitas de los héroes de la novela como si fueran santos de devoción, allí se reproducen elementos propios de la festividad religiosa popular, recuperando aspectos de la magia y del encuentro. Pero más allá de este aspecto antropológico, también está otro, el social. ¿Qué es la radio? Un medio de comunicación nacional que traspasa todas las barreras y que unifica sobre un pensamiento nacional. Ese es el tercer momento que desarrollo. Por lo tanto, en el libro quedan expuestas tres formas de pensamientos que el teatro sostiene: el americano, el rioplatense y el nacional.

- Antes de finalizar, ¿cómo se inscribe este libro en tus proyectos de creación teatral?

- La puesta en escena **Juan Moreira**, aquella que dirigí en Jujuy hace unos años, es un resultado directo de este libro, por eso me asusta pensar todo lo que debo volver a leer, estudiar y conocer para hacer otra obra.

El director y dramaturgo tucumano Manuel Maccarini dará a conocer su primer libro, **Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino**, un ensayo publicado por el Instituto Nacional del Teatro que indaga sobre los vacíos que aun recaen sobre estas formas teatrales.



“Un artista de los límites”

OSCAR NEMETH/desde Tucumán

Manuel Maccarini sorprende con sus posiciones intelectuales al abordar un tema fundamental para el teatro nacional: la identidad y la memoria. Una memoria selectiva que, a través de su óptica, nos revela su postura como intelectual, dramaturgo y director de teatro en los márgenes del territorio artístico argentino.

Cuando conocí a Manuel Maccarini, los medios masivos de comunicación, las nuevas tecnologías y la dictadura habían herido de muerte a los rituales performáticos presenciales. Leo este ensayo y me emociona ver como el paso del tiempo maduró un fruto jugoso en un terreno que hace 25 años nos parecía árido.

Corría el año 1982 y la dictadura se debatía en la crisis post locura de Malvinas. En Tucumán (como en el resto del país) estaba prohibido circular en grupos, prohibido juntarse en espacios públicos, prohibido todo... y nosotros, empecinados en transgredir los límites impuestos a fuerza de garrote, decidíamos pasar de la metáfora a la acción convirtiéndonos en un grupo de teatro.

Recuerdo que estábamos con los compañeros del Taller Teatro del Tucumán en el patio de la biblioteca popular, que nos daba cobijo en medio de la locura represiva de la dictadura, y me sorprende recuperando en mi memoria aquellas preguntas que Manuel hacía al inicio de la década de 1980.

Releo su trabajo, pienso en la tosca construcción que tenían nuestras respuestas y veo con qué maestría Manuel convirtió el dato en testimonio y al teatro, objeto intangible, en una construcción teórica con perspectiva latinoamericana.

Resulta que el germen de cada uno de los temas de este ensayo fueron propuestos por él para la discusión en el seno del Taller Teatro de Tucumán. Lo efímero de aquel proyecto de grupo no permitió profundizar ninguna discusión pero recuerdo que durante el verano de 1982 – 83, Manuel traía ya una serie de preguntas perturbadoras al patio donde ensayábamos. Preguntas que en ese momento sobrepasaban nuestra capacidad de análisis y a las cuales la antropología teatral les servía de marco teórico. Durante ese verano habíamos trabajado arduamente en distintos proyectos culturales. Todos sentíamos que éramos parte del motor de cambio que ponía fin a la dictadura militar. Entre trabajo, charla y vino, nos desvelábamos intentando saldar la diferencia entre teoría y práctica. Es que nos ponía en un compromiso la distancia y el salto entre el discurso intelectual y la praxis de lo teatral. Sobre todo en un espacio periférico, de una ciudad periférica, de una región marginal, de un país subdesarrollado.

Pero a la vez no cabíamos en nuestro asombro cuando revisábamos los antecedentes de un pasado cultural local del cual todavía se podían encontrar vestigios y testimonios de dramaturgia, sentido crítico y discurso artístico. Éramos una juventud que vivía en la tensión de lo nuevo y lo viejo. Cargábamos, aún sin poderlo manejar muy bien (como producto de la construcción colectiva de nuestra cultura), el sayo de lo que fue el pensamiento juvenil de los 70. Vislumbrábamos y deseábamos el surgimiento de un proyecto de cultura popular que nos lleve al destino que nuestra

teatralidad se merecía, pero sabíamos que formábamos parte de una sociedad destruida en sus valores fundamentales.

EL EJEMPLO DE LOS MAYORES

Manuel provenía de una familia de actores de radioteatro que, como muchas otras, habían actuado en toda la región NOA y aunque recién hacía diez años que había desaparecido no eran recordados ni circunstancialmente. Allí, en esa base se deleitaba nuestra misma y contradictoria existencia, base de sin sentido teatral. Nosotros, que nos veíamos jóvenes y emprendedores, abrazábamos un lenguaje artesanal del siglo 17 que no tendría otro fin distinto al que Manuel se refería. Luego, tomando aquel ejemplo de los mayores, y recuperando el lenguaje militante, actuamos en improvisados escenarios en patios de escuela, clubes desvencijados, pistas de circo... y a pesar de todas las satisfacciones, sabíamos que nos esperaba el mismo final.

En el fondo egoísta queda resonando la pregunta de Maccarini sobre esa experiencia ausente en la historia del teatro argentino. “¿Por qué están excluidas estas auténticas manifestaciones del teatro popular? ¿Desde dónde se investiga? ¿No es acaso el interior del país, con sus incipientes formas y su lenguaje bárbaro una fuente innegable del teatro popular? ¿Acaso no es valedera la historia construida –y/o narrada- desde la misma supervivencia por el oficio?”

Manuel Maccarini es un artista de los límites, de los confines, de los intersticios.

Y no se trata de una metáfora sino de una realidad concreta y también se trata de los universos por los que Manuel hace circular su trabajo.

De La Quiaca a Buenos Aires y desde el oeste hasta el Atlántico, este tucumano viajó incansablemente de la periferia al centro y del centro a la periferia. Por eso, y porque por sus transcurros subjetivos se alimentaron de esos viajes, se arriesga con territorios complejos y limítrofes. Porque en esos límites y con la marca de la generación a la que pertenece, Manuel se deleita con lo que le gusta, se regodea con las preguntas por razones esenciales al ser, a la mismísima existencia en relación con el espacio real o simbólico... a la identidad.

EL TEATRERO INTEGRAL

Su profesión en el teatro pasóSu profesión en el teatro pasó sistemáticamente por todos los roles posibles y giró principalmente por los de director, investigador y dramaturgo. O sea contador de historias. Historias de territorios cuyas imágenes resultan metáforas potentes de sus procesos personales.

Resulta entonces que identidad y memoria son los temas que Manuel convoca recurrentemente en sus trabajos. Trabajos que se nutren del conflicto cultural. Porque es un proceso conflictivo aquel por el cual se establece una hilación entre datos y fragmentaciones de recuerdos emocionados, aquel donde los relatos de generaciones anteriores se hacen propios y dan cuenta de la apropiación

Manuel Maccarini



de un territorio (tangibile o intangible) al que llamamos “lo nacional”. En ese territorio que se constituye como hilo conductor del recuerdo de acontecimientos reales o de un pasado cuyas imágenes son finamente seleccionadas, y del relato de la defensa de ese territorio en oposición a “lo otro”, a lo extraño, se cocina el material de trabajo intelectual de Manuel Maccarini.

Releo su dramaturgia y veo como los procesos identitarios forman parte del conflicto esencial de la obra. Con un agregado, ahora aquello que sostenía como discurso estético se transforma en un conflicto dentro del mismo lenguaje. Es que posmodernizados a la fuerza, globalizados a pesar nuestro, no solo es necesario plantear esos conflictos como un resorte artístico, sino que el lenguaje incluye a las herramientas... y al público, a los hacedores y su técnica como motor fundamental del quehacer teatral en nuestra idiosincrasia. Justamente de eso da fe Manuel Maccarini en estos escritos, de que el teatro fue durante muchísimo tiempo uno de los mecanismos del lenguaje con que se manifestó la identidad de cada nación. Y lo confirma como uno de los dispositivos de la memoria porque el teatro contribuye a organizar los relatos de la identidad y el cuidadoso sentido colectivo en la sociedad.

En definitiva el texto nos hace valorar la acción de una innumerable cantidad de personas, entre dramaturgos, actrices, actores, directores y técnicos, que construyeron una parte sustancial de la historia de nuestro teatro.

Por mi parte, posmoderno y tecnológico al fin, de la mano de este trabajo comprendí como la verdadera historia la viven aquellos que todos los días desarrollan un sinfín de actividades invisibles, ignorados por el resto y contentos de saber que el teatro nacional se construye con el esfuerzo de miles de almas que apagan los televisores por un rato, y ensayan una escena; dejan los DVD en la casa de un/a amigo/a y se comunican con un rito de imágenes propias; se sacan los iPod de la oreja, escuchan, y trabajan para un futuro con teatro propio.

Por último, me tomo la atribución de recomendar el final. El glosario donde desgana explicaciones que justifican su posicionamiento intelectual y que completa con reflexiones como ésta: “...adhiero al registro en la Historia efectuado por el oficiante antes que por un escribiente, con la total certeza de que éste solo interpreta y que, sin embargo, aquel deja un testimonio de vida a conciencia: porque bien aprendió a comprender que historia, folklore, vísceras y hecho teatral son los componentes fundamentales del Arte Dramático.”

Festival Argonáutico

Teatro inquieto, teatro que ruedá

Del 25 al 28 de mayo, en Guaymallén, Mendoza, tuvo lugar la cuarta edición del Festival Argonáutico de Teatro (FAT), impulsado por el grupo La Rueda de los Deseos. Elencos locales, de San Luis y Buenos Aires mostraron lo suyo y discutieron lo de todos: el teatro.



FAUSTO J. ALFONSO / desde Mendoza

Ciertamente, la sigla FAT responde a Festival Argonáutico de Teatro; pero bien podría asociarse a las buenas ideas que lo vienen sosteniendo gordo, nutrido, a lo largo de cuatro ediciones. Como siempre, propiciando el acercamiento de espectáculos en los que pesan la investigación, la experimentación y la autenticidad, palabra esta última, cara al grupo organizador -La Rueda de los Deseos- y de recurrente mención este año.

El foro "¡A por el vellocino!", marca de fábrica del FAT, estuvo dedicado en esta ocasión al tema "¿Qué es el teatro popular, qué es el teatro culto, en el actual paisaje de la globalización?". Tamaño interrogante pareció intimidar a algunos expositores, quienes bajo el argumento de que tal categorización les parecía superada, huyeron por la tangente hacia terrenos más personales, de esos en los que la tierra suele estar más firme. Otros, aceptaron el desafío y echaron a rodar sentidas definiciones de lo popular -algunas espontáneas, otras meditadas- que motivaron al debate y abrieron nuevos interrogantes en el público. Dicho sea de paso, la cantidad de teatristas mendocinos que se acercan a discutir ideas decrece -año a año- de modo alarmante. Quizás entiendan que no haya mucho por discutir o que cualquier debate podría ser perjudicial para la salud del teatro que embanderan.

Lo cierto es que Mariú Carrera, actriz, directora y docente, planteó concretamente que su idea de teatro popular se asocia a "aquel que vive donde el alma se abre". Un teatro "vivo, que aparece donde y como puede, pero que aparece siempre. Abierto, generoso, luchador, comprometido con su momento". Carrera, a quien la dictadura golpeó muy de cerca, lamentó la pérdida de significado de lo *ritual* como elemento esencial en el vínculo teatral; pero reivindicó aquellas manifestaciones parateatrales desde donde se clama por mantener viva esa tradición ritualista. Concretamente aludió a un acto político que tuvo como protagonista a Aldo Rico y durante el cual los asistentes se iban desplomando, uno por uno, en metáfora y abierta alusión a los caídos durante el último gobierno militar.

POPULAR VS. MASIVO

El sentido común debería indicarnos que todo teatro popular es aquel que se ocupa y preocupa por los intereses del pueblo, no como mero reproductor de sus problemas e inquietudes, sino como factor movilizador que genera preguntas, curiosidad e incomodidades, independientemente de si frente al hecho teatral el pueblo está representado por una o por mil personas.

A propósito de lo numérico, la discusión siempre giró en torno de lo popular, aunque bajo la acechanza concreta del fantasma de lo masivo. Todo teatrista quiere que su trabajo sea visto por la mayor cantidad de personas posible. Pero, ¿cuánto está dispuesto a negociar para que así sea?

Para el filósofo Oscar Salazar, el teatro, aún bajo la denominación de popular, pertenece a la esfera de las artes cultas por cuanto el espectador debe dominar ciertas herramientas estéticas, históricas y técnicas para sacarle provecho a la intencionalidad de los creadores. Es decir que, un pacto de



Imagen Principal: Escena de "...Y no se olviden de Toto"
 Izquierda: Escena de "Re-ir o no re-ir" y "La huella de la espuma"
 Derecha: Escenas de "Nave de locos"



mutua confianza es lo que pondría a funcionar esa "rueda de los deseos" que es el acontecimiento escénico. El artista confiando en el bagaje de su espectador, y este en que no será subestimado por aquel. Pero lógicamente, en el actual paisaje de la globalización ocurre todo lo contrario; al menos desde una perspectiva general.

Fabián Castellani, director de La Rueda de los Deseos, retomó a Beatriz Sarlo para contextualizar un sistema creativo agobiado por la serialidad y la competitividad. Y citó factores como: la canibalización de formas culturales previas (como es el caso del costumbrismo); la imposición de un estilo marco, "el show"; la hipercodificación y fuerte estructuración de géneros, que trabajan desde una actitud maniquea; el alto impacto de mensajes por unidad de tiempo, con vistas a crear un "efecto de información"; la narración sin ley, producto del montaje incesante y *clipeado*; y el tratamiento a lo *videogame*, donde se sustituye el signo por el simulacro. Todo ello dando como resultado un flujo frenético y deshumanizado donde las propuestas auténticas tienen cada vez menor cabida.

De allí que Castellani proponga la "búsqueda de la tribu". Esto es: la paciente búsqueda de un público dispuesto a encontrar en el teatro una comunión cercana a los rituales cotidianos perdidos, lejos de "las brillantes publicidades y propuestas masivas". Para lograr tal objetivo, el director adhiere a la *desconexión* de las leyes impuestas por el mercado, como proponen autores como Samir Amin, para transformarse en *agente activo* (de hecho, su grupo trabaja bajo el lema "Teatro inquieto").

MEJORES POLÍTICAS, MEJORES ESCUELAS

Lo que pareciera una batalla perdida de antemano, tiene su réplica, por ejemplo, en los resultados de los cuatro FAT desarrollados hasta acá: todos los espectáculos a sala llena; la tribu como multitud, a su manera. ¿Qué pasaría entonces si proliferaran los centros argonáuticos en cada barrio, cada uno con su propia identidad, sus propios foros, sus propios festivales y su propio *éxito*? ¿Se estaría ante un nuevo fenómeno de masividad atomizada, valga el cruce?

Ese deseo quizás sólo sea posible con la instrumentación de sanas políticas culturales. Punto este donde el debate tomó un nuevo giro para plantear el desinterés del Estado cultural (en este caso el mendocino) por volver popular lo masivo.

Y sobre llovido, mojado. La *academia* tampoco se salvó y desde el público se sumó al preocupante diagnóstico Sarlo y a la frivolidad del Estado, la impericia de las escuelas de teatro (se aludió concretamente a la Facultad de Artes de la UNCuyo), que desatienden la realidad externa a los claustros y no prodigan autenticidad ni crítica, y mucho menos contienen al alumnado. "Es una experiencia de retención, no de contención", sostuvo un ex alumno, visiblemente molesto.

Minutos antes de esta aseveración, la investigadora Graciela González de Díaz Araujo, justamente docente de la Escuela de Teatro de la FA-UNCuyo, abogaba por un teatro popular "liberador, antitotalitario, antipomposo, directo, que toca la tierra y evita la exageración emotiva, con un actor comprometido con el entorno y con su propio oficio". Evidentemente, y retomando los cuestionamientos de los alumnos, estaríamos frente a un pensamiento original, en un territorio fuertemente cuestionado por su uniformidad.

Los foros de discusión integraron además al sociólogo rosarino Daniel Scarfó*, la coreógrafa y bailarina Rhea Volij, el dramaturgo y director Daniel Fermani, el actor Pablo Urruty y el periodista Julio Rudman; más dos falsos panelistas, los *clowns* Víctor Di Nasso y Guillermina Gómez Miró, dispuestos a desestructurar las situaciones.

PARA CHICOS Y GRANDES

A la hora de los espectáculos, el grupo Haravicus Itinerante (Mendoza) tuvo la responsabilidad de abrir la programación en el Parque O'Higgins, un espacio municipal tan atractivo como descuidado. En *...Y no se olviden de Toto*, espectáculo destinado sobre todo al público infantil, el elenco aunó teatro, danza, música (percusión a la cabeza), canto y pantomima, gambeteando estereotipos y valiéndose de lo absurdo para enviar mensajes encubiertos. La hora crepuscular en la que se produjo la función activó la sensación de estar frente a un fogón sin fuego (salvo el de un par de personajes secundarios haciendo *swing*), pero igualmente cálido. Partiendo de *El maravilloso mago de Oz*, versionado según costumbres latinas, el grupo apostó con su discurso a la matemática: la suma de debilidades genera fortaleza. La clave está en creer en algo propio (la autenticidad, otra vez, como lema) y en confiar en que la magia existe, aunque no existan las soluciones mágicas, salvo si se las ayuda desde lo personal. El elenco (Teresa Flores, Maxi Tamborini, Mariano Smovir, Matías González y Martín Montero) se movió con solvencia en el múltiple cruce de disciplinas. Dirigió Martín Montero.

Desde San Luis llegaron Los Pirípulos y su *Re-ir o no re-ir*, humor de base ingenua, recorrido desopilante y proyección política. Destinado a todo público, el trabajo hace eje en el tema del exilio y arranca muy arriba, con dos argentinos en Nueva York. Cada uno de ellos maneja apenas una expresión-lugar común en inglés: ella, *fuck you*; él, *come on, baby*. Lo suficiente como para recorrer todo un arco de tonos e intencionalidades, a los que acompañan con un riguroso entrenamiento de pantomima y *clown* que el espectador no tarda en aceptar y elogiar. Luego de esta introducción, de estética que remite al cómic negro, el espectáculo alterna amor, humor y nostalgia, apoyado en buena parte por una inteligente banda sonora que recrea el colorido de un periplo latinoamericano. Eso sí, sobre el final la propuesta se pincha. Se desvanece frente a una resolución convencional y, atendiendo al todo, de poco impacto. Los Pirípulos son Guillermina Gómez Miró y Fabián Rodríguez (director de la puesta).

LA SOPORTABLE LEVEDAD

La cuota de danza butoh del festival estuvo a cargo de Rhea Volij (Buenos Aires). La artista presentó *La huella de la espuma*, un trabajo desde el que podemos constatar la soportable levedad a la que puede ser sometido un cuerpo. La propuesta de Volij, que nos permite presuponer y especular historias, trabaja en realidad sobre la base de lo emocional y su discurso abierto, aunque bajo los estrictos y codificados parámetros técnicos del butoh. De este modo, su tarea puede conmover a algunos y sorprender a otros; o generar conmoción y sorpresa a una misma persona. Ni bien Volij asoma su cuerpo, este parece como esculpido en el espacio y en el tiempo. La mujer-espuma desanda de allí en más entre quietudes y tempestades. Su modo es milimétrico, tanto en el desplazamiento general, como en el movimiento de cada músculo; si la expresión existiese, estaríamos frente a un microtonalismo corporal, siempre en tensión y en potencia. Rebatible o desplegable según los casos, el cuerpo de Rhea se acompaña de un vestuario sutil, liviano, que hace a la emoción de una mujer inasible; y de un plano sonoro de ecos orientales y expresionistas, entre otros. El resultado, toda una delicadeza.

BARROCA Y POSMO

También desde Buenos Aires llegó El Baldío Teatro, con un

clásico de su

producción: **Apo-**

criña. O, lo que bien podría llamarse, la búsqueda de la mentira para justificar los estereotipos de Dios y el Diablo e igualmente cuestionarlos. Barroca y posmo a un tiempo, la puesta acude a lo ritual desde algunos detalles formales, pero también cuestiona el hecho de la representación, jugando con dos ámbitos bien delimitados. La música (cuyo eclecticismo es abrumador) va también desde la solemnidad litúrgica al sarcasmo puro, con picos de humor bizarro, como cuando los personajes (uno desde su teclado, el otro desde un limbo-columpio) entonan *A mi manera*, muy a sus maneras. Hay hallazgos de atmósfera y situaciones actorales interesantes. Juega en contra la pretensión de un texto que actúa más por acumulación que por concatenación y que se proclama inteligente en cada línea. Pablo Urruty y Guillermo Esborraz son los actores de esta **Apocriña**, dirigida por Antonio Célico.

¡A POR EL LOCO RIESGO!

El cierre del FAT4 fue a cargo del grupo organizador con *Nave de locos*, cuyo subtítulo reza "Si el corazón pudiera pensar, se detendría". Con este trabajo, La Rueda de los Deseos hace su aporte a una debilidad histórica de la ficción: la de retratar la locura. El espectáculo tiene varios aciertos. Uno de ellos es el haber podido eludir la caricatura y la piedad, esas dos tentaciones en las que caen habitualmente el teatro y el cine si de retratar loquitos se trata. Otro tiene que ver con el buen ensamblaje entre la historia que se ve: cuatro locos a la deriva que confían en el mascarón de proa como si fuese un capitán real; y la historia que se siente (por una hipotética Radio Atlántica Internacional): la de un país escindido al que ya no le cabe otra cosa que el naufragio. Un tercer punto radica en la correcta alternancia de los efectos trágicos y cómicos, cuando no en su uso simultáneo por parte de diferentes intérpretes. Las actuaciones parejas y medidas, y los cuidados detalles de utilería (la sombrilla de Paloma Bruna, el caballito de la Caballera de la Rosa Figura o el maletín mágico de Vincent) ponen calidez en medio de la tempestad. El trabajo es una creación colectiva sobre textos de numerosos autores. Actúan Verónica Scerra, Valeria Rivas, Gabriela Psenda y Guillermo Bragoni, bajo la dirección de Fabián Castellani. En definitiva, *Nave de locos* elogia el espíritu de riesgo y de aventura de esa *troupe* de locos frente a un país de *no cuerdos*. Elogia la no especulación y la espontaneidad. Es decir, el hecho de la autenticidad, hoy por hoy, la figurita difícil.



* En el marco del FAT4, Scarfó brindó la conferencia *Violencia, identidad y melodrama. Asesinando papers: la sonata Kreutzer, de Beethoven a Tolstoi*. Por otra parte, Rhea Volij y la gente de El Baldío Teatro brindaron seminarios sobre Butoh y Entrenamiento y Dramaturgia del Actor.

Rafaela, una ciudad festivalera

LEONEL GIACOMETTO / desde Santa Fe

El éxito de la **XIX Fiesta Nacional del Teatro** realizada en la ciudad santafesina de Rafaela en abril de 2004 (10 días de fiesta, 24 provincias participantes, 35 obras de teatro, 53 funciones, 300 artistas, 5 salas a pleno y 22.000 espectadores), dio el puntapié para que desde el Departamento Ejecutivo Municipal de Rafaela se impulsara la realización de un festival propio. Es por eso que del 29 de junio al 3 de julio de 2005 se desarrolló en dicha ciudad el primer Festival de Teatro, Rafaela 2005, organizado por la Municipalidad de Rafaela, a través de su Subsecretaría de Cultura, con la colaboración del Centro Ciudad de Rafaela, el Centro Cultural La Máscara y el Instituto Nacional del Teatro. Pero Rafaela va por más. Y, entre el 19 y el 23 de julio de este año se realizó, a todas luces, el Festival de Teatro, Rafaela 2006.

Desarrollado en las cuatro salas existentes en esa ciudad: Centro Cultural La Máscara, Centro Cultural Municipal, Cine Teatro Belgrano y el Teatro Lasserre del Centro Ciudad de Rafaela, el encuentro contó con la presencia de 18 producciones teatrales, en las que se dieron cita directores, dramaturgos, técnicos y actores de Buenos Aires, Rosario y La Pampa. El resultado: la suma de casi 10.000 espectadores que asistieron desbordando, como el año anterior, los cálculos de los organizadores, de los medios locales e invitados, y de las mismas compañías teatrales.

El intendente de Rafaela, el Contador Público Nacional Omar Perotti, declaró que "Rafaela merece y espera este Festival porque el teatro se ha hecho parte de la ciudad y de la gente. La realización de este evento y su consolidación como espectáculo artístico contribuyen al desarrollo de Rafaela como centro cultural regional". El director de teatro, bailarín y actor rafaelino Marcelo Allasino, responsable de la programación y *factotum* del Centro Cultural La Máscara (uno de los espacios teatrales más interesantes del país), comentó que "estos espectáculos transitan diversos géneros con un mismo denominador común: la calidad, reconocida en festivales o destacada por la crítica especializada".

LAS JOYITAS DEL FESTIVAL

Cabe destacar, ante todo, una supremacía de espectáculos venidos de Buenos Aires. Quizás no hace falta preguntarse el porqué sino, más bien, mirar la calidad de los espectáculos, convocados por selección o invitación y no por

convocatoria. Una apuesta *jugada* desde su génesis que implicó la necesidad y el trabajo por parte de Allasino (y por consiguiente del Festival todo) de ver espectáculos para posteriormente elegir aquellos que resultaran indicados para el perfil del Festival. La programación fue variada y la multiplicidad de géneros ofreció propuestas que fueron desde el naturalismo hasta la danza teatro, las experiencias para público infantil y los eventos callejeros. Pero, más allá de una que otra sorpresa, digamos, *¿desalentadora?* que surgió de algunos espectáculos que venían cargados de una fama que luego fue diluyéndose, perdiéndose como hoja al viento, tres fueron, quizás, los trabajos que, de una manera u otra, reafirmaron la supremacía sensitiva de ese lugar de circulación deseante llamado escenario.

Antígona, de Sófocles, en una versión libre de José Watanabe, dirigida por Carlos Ianni con la actuación de Ana Yovino, fue una de las propuestas que se presentaron la primera noche del Festival. En Tebas, pasada una cruenta guerra, Antígona quiere dar sepultura al cadáver de su hermano Polinices, general muerto en combate. Pero el tirano Creonte considera a Polinices un traidor por haber vuelto las armas contra sus hermanos; le niega, pues, las honras fúnebres. Pero Antígona viola la prohibición, es capturada y Creonte la condena a morir de hambre y sed encerrada en la cueva en una montaña. Revalorizando el mito de la heroína griega, en un escenario totalmente despojado (sólo tres cuerdas colgando) Ana Yovino, bajo la dirección de Ianni, interpreta a una Antígona tan feroz y virulenta como descarada y conmovedora; resignifica el mito y pone en palabras y acciones la historia negra de los argentinos. Frases como "un cadáver que respira nos gobierna", o "soy cuando me palpo", entre otras, apuntan directamente a todo aquello de lo cual pareciera no querer, no poder, no atreverse a hablar o representar todavía en el teatro argentino; o que tíbiamente algunos casos aïlados comienzan a hacerlo: los desaparecidos; los desaparecidos y la forma, el cómo de su representación escénica sin caer en lo panfletario o lo testimonial.

Fotos de infancias, de Jorge Goldenberg, dirigida por Berta Goldenberg y Juan Parodi, con las actuaciones de Claudio Benítez, Catherine Biquard, Cecilia Miserere, Gustavo Monje, Ignacio Oliveros y Clara Virasoro se presentó en la

segunda jornada del Festival y fue uno de los más emotivos espectáculos. A través del artificio teatral, a través de un lugar tan falso como placentero, tan fraudulento como veraz, tan fugaz como intenso, y con el recurso de una reescritura en escena (con el imprescindible aporte de un dramaturgo como Jorge Goldenberg) de siete fotografías aportadas por los actores en las que aparecen niños de diferentes edades, registrados en diferentes situaciones, **Fotos de infancias** posee la particular y potente cualidad de ser un espectáculo que, si bien podría decirse va a lugares comunes, transforma ese momento (la niñez) en una obra teatral que posee, y valga la redundancia, una teatralidad tan impactante desde la aparición de la primera fotografía hasta el apagón o la salida final, cuando los actores se van, se alejan de ese mundo que por una hora los cobijó. **Fotos de infancias** tiene una reminiscencia, un pequeño olor a Charles Dickens; sobre todo eso: un olor, un aroma, uno que otro *deja vu* al escritor: "Era la mejor de las épocas, era la peor de las épocas; era la época de la sabiduría, era la edad de la locura; era la época de crecer, era la época de la incredulidad; era la estación de la luz, era la estación de las tinieblas; era la primavera de la esperanza, era el invierno de la desesperanza. Lo teníamos todo ante nosotros y no teníamos nada...".

4.48 Psicosis. "Pero tenés amigos. Tenés un montón de amigos. ¿Qué les ofrecés a tus amigos para que te apoyen tanto? ¿Qué les ofrecés a tus amigos para que te apoyen tanto? ¿Qué ofrecés? Tuve una noche en la que todo me fue revelado. ¿Cómo puedo volver a hablar? Estoy triste. Siento que el futuro no tiene esperanza y que las cosas no pueden mejorar. Me aburre todo y nada me satisface. Como persona soy un rotundo fracaso. Soy culpable, se me está castigando. Me gustaría matarme. Antes podía llorar pero ahora estoy más allá de las lágrimas. He perdido el interés en los demás. No puedo tomar decisiones. No puedo comer. No puedo dormir. No puedo pensar. No puedo sobrellevar mi soledad, mi miedo, mi asco. Estoy gorda. No puedo escribir. No puedo amar. Mi hermano se muere, mi amante se muere, los estoy matando a ambos. Voy como una tromba hacia mi muerte. Me aterra la medicación. No puedo hacer el amor. No puedo coger. No puedo estar sola. No puedo estar con otros. Mis caderas son demasiado grandes. No me gustan mis genitales. A las 4:48 cuando la desesperación visita ha-



PROGRAMACIÓN DEL FESTIVAL

- » *Patagonia y olvido*, de Pablo Felitti. *Versión teatral de La patagonia rebelde*, de Osvaldo Bayer (Rosario).
- » *Antígona*, de José Watanabe. Versión libre de la tragedia de Sófocles (Buenos Aires).
- » *Mi propio niño Dios*, de Julio Chávez (Buenos Aires).
- » *Fotos de infancias*, de Jorge Goldenberg (Buenos Aires).
- » *Emma Bovary*, de Ana María Bovo. Versión teatral de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (Buenos Aires).
- » *Guaranía mía*, de Carlos Casella, Rodolfo Prante, Leticia Mazur y Mabel Salerno (Buenos Aires).
- » *Aquí y ahora*, de Paz Cogorno y Mariela Herlein (Buenos Aires).
- » *Un tigre en el gallinero*, de Marina Trajtenberg (Buenos Aires).
- » *Paraísos olvidados*, de Rodolfo Roca (Buenos Aires).
- » *El 52 (drama en un acto)*, de Acido Carmín (Buenos Aires).
- » *De nuevo la furia*, de Claudia Cantero (Rosario).
- » *No me dejes así*, de Enrique Federman, Mauricio Kartún, Néstor Caniglia, Eugenia Guerty, Cesar Bordón, Claudio Martínez Bel (Buenos Aires).
- » *Open house*, de Daniel Veronese (Buenos Aires).
- » *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*, de Marcelo Xicarts, Javier Rama, Jorge Maronna, Los Macocos (Buenos Aires).
- » *Doble concierto*, de Norman Brisky (Buenos Aires).
- » *4.48 Psicosis*, de Sarah Kane (Buenos Aires).
- » *El deseo de la Petra Polanco*, de Juan José Sena (La Pampa).

FESTIVALES



Arriba-Izq.: Omar Perotti
 Abajo-Izq.: Escenas de "Antígona"
 Derecha: Escenas de "Infancias"

bré de colgarme al compás de la respiración de mi amante. No quiero morir. Mi mortalidad me deprimió tanto que he decidido cometer suicidio. No quiero vivir. Tengo celos de mi amante que duerme y codicio su inducida inconciencia. Cuando se despierte envidiaré mi noche insomne de reflexión y discurso que la medicación no logra trabar. Me he resignado a la muerte este año. Algunos llamarán a esto autoindulgencia (tienen suerte de no conocer su veracidad). Algunos conocerán el simple hecho del dolor. Esto se está volviendo mi normalidad". Así comienza **4.48 Psicosis**, la obra póstuma de Sarah Kane, con dirección de Luciano Cáceres, la actuación de Leonor Manso y el destacable e impresionante diseño de iluminación de Eli Sirlin. Fue uno de los espectáculos más intensos y fuertes del Festival de Teatro, Rafaela 2006 a pesar de haberse realizado en una sala de dimensiones demasiado grandes para esta propuesta, que, desde el título hace alusión a la hora en que se cometen más suicidios ya que, según estadísticas de Inglaterra, a esa hora aproximada acaba el efecto de los fármacos psiquiátricos tomados la noche anterior. **4.48 Psicosis** posee un texto sólido, perturbador que se hace carne en Leonor Manso de una forma tan convincente como aterradora. A veces, la magia (¿?) del teatro produce emociones tan fuertes y *shokeantes* que pueden cambiar la vida. **4.48 Psicosis** es uno de esos casos teatrales que pueden cambiar la vida (al menos por la hora que dura el espectáculo).

El Festival de Teatro, Rafaela 2006 fue realizado con convicción, voluntad y decisión tanto política como artística y, sin lugar a dudas, se suma a otro importante festival que se realiza en la provincia: El Argentino de Teatro, organizado por la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y, entre los dos, posicionan a la provincia de Santa Fe como un lugar potencialmente seductor para la producción y la creación teatral de la zona y de todo el país.



CAFÉ CON CRITEA

En el marco del Festival, el Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina (CRITEA), propuso un espacio abierto a artistas y público en general en el que, cada mañana de 11 a 12, en un importante bar de la ciudad, periodistas de diferentes puntos del país abrieron el diálogo en relación con las propuestas que fueron presentándose en el Festival. Las preguntas del público, las referencias y aportes de los creadores y la mirada de los periodistas se cruzaron en un diálogo acerca de los espectáculos y obras que se habían visto en la jornada anterior; del mismo modo que, día a día, se adelantaban los de la que transcurría.

Teatro 2006

12 al 19 de Agosto de 2006 - Eldorado Misiones

Organización: Unión Internacional

Objetivo: Teatro del Pueblo y espacios a dialogar

Temática: Teatro en todos los idiomas

Objetivos: Promover a Eldorado Misiones en la Provincia de Misiones y en el continente internacional. El Comendador Juan Manuel Bértola es una herramienta invaluable para el desarrollo cultural y artístico de los habitantes.

El teatro es una actividad que permite a Eldorado y la Región, recuperar el terreno cultural, sentir a través del espectáculo, generar conciencia, desarrollar competencias, promover el teatro y el arte en general, promover la participación y la comunicación, el teatro es un espacio para generar una cultura y oportunidades a los habitantes para mejorar sus condiciones.

Organización:

Club de Teatro Eldorado

www.clubteatroeldorado.org.ar y www.eldoradomisiones.gov.ar

Alto Paraná

En 1995, el actor y director Marcelo Calier, y su esposa, la actriz Liliana Rizzo, se radicaron en Eldorado, Misiones, convencidos de que, con esfuerzo, es posible implantar nuevos epicentros teatrales en el país.

Allí había sólo dos teatros: el del Pueblo y el salón cultural EIBL, en los que esporádicamente, participaba algún elenco vocacional. Para ver obras porteñas en gira, en las que trabaja alguna que otra figura, había que trasladarse a Posadas.

Pero en 1996 pudieron cumplir el primer paso de su anhelo: la realización del **Primer Encuentro del Arte y la Cultura del Mercosur**, un plan que aspiraba a convertir a Eldorado en un núcleo teatral internacional. Y bueno, lo están consiguiendo paso a paso y con el esfuerzo que requiere modificar o incorporar nuevas propuestas a los hábitos culturales de toda una población.

"Estoy convencido que no todo tiene que pasar por las grandes capitales. Cuando creamos El Club de Teatro de Eldorado, asociación civil, pusimos una serie de objetivos: entre ellos, el Encuentro, la reapertura del Teatro del Pueblo, en 2002, y educar a la población con una cultura teatral", afirma Marcelo Calier hoy, además, representante provincial del Instituto Nacional del Teatro.

El público no acude masivamente a las salas, pero se percibe el entusiasmo con sólo entrar a un bar de la ciudad. "Pensamos que si se había perdido al público adulto, había que apuntar a los jóvenes. Desde hace 15 años se está formando un nuevo público de niños y adolescentes, y el trabajo parte de la concientización a los docentes sobre el valor del teatro como herramienta cultural. Pero es un Encuentro que necesita mayor compromiso de la comunidad y más recursos económicos para lograr eso, lógicamente", agrega Liliana Rizzo, directora del Encuentro.

Luego del balance que se hace al final de un festival o un encuentro de estas características, los organizadores realizan una convocatoria mundial a través de Internet. Así es como llegan carpetas llenas de antecedentes y propuestas, y videos de cientos de grupos de países hispanos. Entre Liliana Rizzo y otros dos seleccionadores ajenos a El Club del Teatro, eligen entre 15 y 16 compañías, de acuerdo al presupuesto con el que se cuenta. "Como artistas, tenemos que recuperar valores perdidos y encontrarnos. La sociedad tiene que volver a reencontrarse. Generalmente no hay una mirada hacia el compañero en los festivales, donde se vive separado. Este es un encuentro en serio. Se trata de ver qué podemos aportarnos mutuamente, a través de un intercambio de estéticas, visiones y combinación de saberes. En un mundo tan globalizado en egoísmo y soledades profundas, es necesario plantearse banderas opuestas", comenta orgulloso Calier.

Encuentro mercosurero en Misiones

Entre el 12 y el 19 de agosto se concretó la séptima edición del **Encuentro del Arte y la Cultura del Mercosur** en Eldorado, Misiones, que reunió a cuatro grupos argentinos (de Misiones, Chaco y Buenos Aires) y 12 compañías provenientes de Uruguay, Paraguay, Brasil, España, Cuba, Colombia y Ecuador, en las que participaron más de 90 artistas.

PABLO GORLERO / desde Misiones

Y no es sólo discurso. Los artistas se alojan en una colonia acogedora en la que conviven durante todo el día, entre debates, talleres, seminarios, conferencias y vida cotidiana.

EL ENCUENTRO

Apenas comenzado el festival, aquel sábado, se le infló el pecho a la ciudad no sólo por haber recibido a tantos artistas extranjeros, sino por la asistencia de dos próceres del teatro argentino, como Agustín Alezzo y Ricardo Halac. El respetado director y profesor de actores tuvo un homenaje emocionante y brindó una clase magistral para los teatristas y los alumnos de actuación de Eldorado. Por su parte, Halac tuvo también su gran homenaje, en paralelo con el aniversario de Teatro Abierto (del que fue pieza clave), además de presentar un libro brillante en el que trabajó durante años: **Técnicas del drama** (Editorial Corregidor).

Entre las demás personalidades del teatro que concurrieron para brindar sus talleres, se cuentan Néstor Sabatini y el doctor Héctor Jatzkevich (que tantas voces de actores ha formado), además del misionero Rulo Fernández y el investigador teatral Daniel Luppo.

La concurrencia de público fue aceptable y colmó las salas, junto con los teatristas.

El arranque del encuentro fue de los locales. Liliana Rizzo dirigió **La cucharita**, de Ivana Roth, una propuesta en la que los objetos cotidianos llevan al personaje a una situación límite, desencadenando en un sorpresivo final. El mismo día, despertaron una ovación los titiriteros del Kossa Nostra (de Posadas), que hicieron morir de risa a los espectadores con **Kruvikas**, de Marcelo Reynoso, Federico Ugalde y Silvia Boveda.

La española Pepa Cases, de Castellón, interpretó una performance visceral de danza teatro, con **Bailame... hasta cerrar los ojos al caer**, antes de viajar al Perú para hacer su espectáculo para víctimas de la violencia y de la indigencia, y las trabajadoras sexuales, en Puno y Lima.

Otra propuesta interesantísima fue la puesta en escena de **Otelo**, para dos actores (Luis Orione y Leticia Abadía), del Teatro do Inconsciente, de Brasilia, dirigidos por Marcius Barbieri y Marcelo Alvez, con la dirección técnica de José Bessa. Vistieron el escenario y la utilería con diversas texturas de telas y burbujas plásticas, para un montaje cuya acción transcurre durante la fiesta de casamiento de Otelo y Desdémona. Los personajes se desplazan y cuentan su historia a los invitados a la fiesta (el público). Este grupo de graduados la Universidad de Brasilia, viene estudiando los textos clásicos, con la finalidad de transmitirlos y hacerlos asequibles a todo tipo de público. "Nuestro Teatro do Inconsciente parte de investigaciones sobre la psicología de

los personajes. En este caso, trabajamos mucho los celos. Son motivaciones un poco stanislavskianas y otro poco freudianas. Buscamos técnicas de mapas mentales que puedan modificar la visión del espectador. No hacemos lo mismo en todas nuestras funciones. El director nos induce a no seguir siempre los mismos movimientos y a modificarnos permanentemente", explica Luis Orione, actor y adaptador.

La paraguaya Ivanova Villagra fue una de las grandes sorpresas con **Con el alma en la piel**, dirigido por Galia Jiménez, el relato de cuatro poemas y tres cuentos breves de autores paraguayos. "Está pensado para descubrir la sanidad del juego sexual. Para recuperar la sanidad de lo sensual y lo lúdico, en un lenguaje sublime", así se describe este trabajo que les llevó dos años, y con el que ya recorrieron varios festivales.

El año anterior, José María Muscarí descolocó a los eldoradenses con la temática gay de **Shan-gay**, esta vez, los organizadores seleccionaron **La diva del frenesí**, una coproducción cubano-colombiana escrita y dirigida por Miguel García Ordaz, con un muy talentoso actor: Juan Ernesto Alfonso Morales. Es la historia de un actor homosexual negro y sus avatares por acceder a su profesión bajo esas condiciones. "Personalmente pasé por muchas cosas similares a las del personaje por ser negro. Eso de estar relegado a papeles de siervo o criado. En Cuba ahora soy conocido, pero la creación de este personaje femenino me ha lanzado a otros caminos que me interesan. Hicimos un trabajo arduo de investigación con el cuerpo para encontrar la femineidad del personaje sin que sea agresivo o grotesco", explica Alfonso Morales.

Las experiencias fueron variadas por sus géneros, propuestas y orígenes. **El humildísimo, pero respetable circo de Abelardo**, de Hugo Avilés, fue la performance circense del joven *clown* argentino Nicolás Maruca; el Celcit de España, dirigido por Mario Vedoya, presentó **Lluvia en el Raval**, de Pau Miró; el grupo Cronopio, de Ecuador, **El circo de los haraganes y Punto de fuga**; el uruguayo Franklin Rodríguez presentó **Las cosas que nunca me contaron**, dirigido por Hugo Baldemuro; los catalanes del Carro de Baco, interpretaron **El celacanto azul**, de Germán Madrid, dirigido por Antonio Castillo; el grupo de teatro callejero Alas de Xuhe Piedecuesta, de Colombia, **Espíritus del tiempo**. Entre los locales: Andrea Juliá, por Buenos Aires, presentó **Abanico de soltera**, dirigida por Horacio Medrano; las chicas de La Máscara Teatro, de Resistencia (Chaco) hicieron **Síntesis argumental: Saravá**, de Sacha Barrera Oro, dirigidas por Rubén Leyes; mientras que los misioneros de El Antifaz, ofrecieron **No hay que llorar**, de Roberto Cossa, dirigida por Azucena Fontán.



PARA LA INTEGRACIÓN Y EL RECONOCIMIENTO

Festival Internacional de Formosa

Del 17 al 21 de agosto se concretó en Formosa el 2º Festival Internacional de Teatro que lleva como slogan Integración y Reconocimiento.

Además de las provincias del Litoral argentino participaron elencos de Brasil, Uruguay, España, Paraguay, Cuba, Colombia y Chile.



MARCELO PADELÍN / desde Formosa

Lo más importante y destacable de este Festival fue el entusiasmo del público. De un verdadero público. Una de las patas que hará posible la permanencia del evento en el listado de Festivales en Latinoamérica.

Además del Teatro de la Ciudad que se encuentra frente a la plaza central, la capital formoseña cuenta con dos salas independientes subsidiadas por el Instituto Nacional del Teatro: Utopía 2000 y Los Gregorianos.

Los tres espacios fueron los lugares utilizados para los 24 espectáculos programados provenientes de diversas latitudes.

Según las taquillas, más de 10.000 espectadores acompañaron a las propuestas durante los cinco días, que por cierto ofrecieron un amplio abanico de temáticas y estéticas.

Un hecho sorprendente pero habitual en Formosa, ver largas colas en los teatros. No solamente en este Festival Internacional sino también en las Fiestas Regionales.

“La afección por el teatro en Formosa, es clara; por eso estamos trabajando”, manifestó el representante regional del Instituto Nacional del Teatro, Carlos Leyes, quien apuesta a insertar fuertemente a la región en este evento.

El grueso de los países arribaron con unipersonales, tales como Brasil con la Auto Escuela de Arte Dramática Gregorio de Mario Santana e Roberto Mallet con **Tempo y Abismo**. Chile con **Miradas lastimeras no quiero**, de la Compañía de Teatro Colectivo Pelo Negro. Paraguay con **Bordes, silencio y penas urbanas**. Colombia con **Loba vieja**, del grupo Tacita e Plata. España con **Casting y Agua de lluvia**, del grupo Acciones imaginarias; y Cuba con **La diva del frenesí**, de la compañía Vive Teatro.

Los trabajos grupales provinieron de Uruguay, con las obras **Tiempos terribles** y **Amor de invierno**, de la compañía Mboraihu. Un grupo, Carro de Baco, de Barcelona con **El celacanto azul**. La compañía Azul Crisálida, de la Universidad Pontificia Bolivariana del Departamento de Antioquia, de Colombia, con **La asamblea de las mujeres**. El Grupo Teatral Risco, de Matto Grosso do Sul, con **Dos perdidos una noche**; y el Bochín Teatro-Clown de Asunción

del Paraguay, con **Clownerías** y **Al este de la bahía**.

Los espectáculos argentinos marcaron una notable presencia artística –en cuanto a calidad–, pues **Barranca abajo**, la obra interpretada por actores formoseños –coproducción del Teatro Nacional Cervantes y la Subsecretaría de Cultura de Formosa– hizo poner de pie a los espectadores locales y visitantes, llevándose los mejores aplausos del Festival.

Otro de los espectáculos formoseños fue el del grupo Los Gregorianos, con **Lobo estás?..**

Por Santa Fe estuvo el grupo de Danza Teatro Seisenpunto, de Rosario, con **El jardín que rugie**. Entre Ríos con **Mañana veremos** por el grupo Urtheater. Corrientes con **Señor Tompkins** por el grupo Raíces, de Monte Caseros. Misiones llevó dos propuestas, una del grupo Tempo con **Aeroplanos**, y la otra del grupo Hadas de Medialuna, con **El silencio** un espectáculo de objetos. Chaco con la obra de títeres del grupo La Valija, **Aventura en barrilete**, y un espectáculo de Danza Teatro de la compañía de Marilyn Granada, **La bendecida**.

MESAS DE IDEAS

Con la idea de seguir generando un espacio para la reflexión y el intercambio entre creadores, este Festival sumó a la grilla de espectáculos pequeños rincones, a manera de mesas redondas, donde se plantearon desde las perspectivas de los distintos países, metodologías de producción y de gestión teatral.

También tuvo un lugar importante la mesa de Festivales Internacionales con intervenciones de referentes programadores del Conosur, cuya intención fue la de “gestar un vínculo constante en comunicación que posibilite sostener fuertemente una red por donde puedan circular elencos consolidados y espectáculos de excelencia con el objetivo de mejorar la calidad artística de los eventos”. Así lo señaló el director del Centro de Experimentación Artística Utopía 2000, Daniel Luppó, una de las personalidades fuertes que tiene el Comité Organizador del Festival de Formosa.

FESTIVALES



UN SER de carne y hueso en un mundo de actores de TRAPO

SEBASTIAN BUSADER / desde Río Negro

La noticia que expulsa el teléfono suena a alarma. La voz desgastada por la preocupación pide disculpas cuando en realidad, bien lo haría cualquiera, no tendría por qué hacerlo. Pero su madre se fracturó el fémur, y así y todo, Jorge Onofri no pierde la amabilidad.

El artista está en uno de los sanatorios de la ciudad de Cipolletti. Lidiando con enfermeros, médicos y papeleos que poco entienden de humanidad. Como la lluvia, que ese día (un miércoles 26 de julio) azota a una localidad rionegrina que deja al desnudo, y como nunca, su patético esqueleto tercermundista.

“Decenas de evacuados”, dicen las radios, “los ríos aumentarán su caudal”, alertan los diarios. Onofri finalmente no acude a la cita ese miércoles, lo de su madre lo desvela. Lo hará 24 horas más tarde. Ya repuesto de esa pesada carga de tener un ser querido sumergido en un mal trance, y de una madrugada de cumpleaños regada por una descarga de tequilla. Ironías húmedas.

El clima le da tregua a Cipolletti. A los vecinos que levantaron (y vieron caer) sus casas a los pies del río y a las autoridades locales, por esos momentos cuestionadas hasta el hartazgo. Que muchos tengan el agua hasta el cuello provoca cierta culpa, sobre todo por el hecho de estar hablando de arte, en esos momentos una manifestación trivial entre las necesidades del hombre. Pero el arte se genera y regenera en la alegría y la desesperación, la buenaventura y la desgracia. Posiblemente el arte sea el pulsor de cada

fibra que se mueve dentro del ser humano, de cada impulso que carga y descarga en el cerebro.

Una buena teoría para justificar este encuentro, esta nota, aunque las palabras que más se escuchan por esas horas sean “evacuados”, “emergencia”, “estamos hartos”, todo aderezado con un buen rosario de insultos con destino al cielo, y parada previa en las oficinas gubernamentales. Llega cargado como una mula, aunque sus hombros apenas soporten un bolso de un par de kilos. La ansiedad le pesa, rompe el dique y le desborda el rostro a la hora de hablar del trance de su madre, la mamarracha de su hijita Nina, las aptitudes teatrales de su mujer y cada uno de los proyectos de J.O. Producciones, una empresa virtual que no fue creada en la realidad pero que vive y camina desde las entrañas de Onofri.

Para los desprevenidos, Jorge Onofri es autor, director y actor, pero en el ámbito teatral es reconocido como uno de los mejores titiriteros del medio. Se formó durante mucho tiempo en Europa, fue galardonado con infinidad de premios y, hace varios años, se convirtió en tapa del *New York Times*, algo que suena a utopía aún sabiendo que dejó de serlo.

Para un artista posar para la portada de esta revista es como caminar sobre la luna, pero habiendo llegado a ella por medios propios. Onofri pateó el tablero. Se cansó de los puestos institucionales porque se dio cuenta, 30 años después, que los 70 se archivaron y sus valores se pudrieron.

El arte también es un negocio, y sobre todo un negocio político. “Me cansé de todo. Fui director artístico de la

Escuela de Títeres de Neuquén durante 13 años, y un par de años trabajé en la Dirección de Cultura de Cipolletti. Con las instituciones me involucré porque siempre estuve marcado por una cultura muy setentista, que indicaba que los artistas debían tener una suerte de compromiso social, político”.

-¿Fue un decisión muy difícil, muchos años en este trabajo gubernamental?

-La verdad que sí, pero siento que participé, que hice mucho por las condiciones de la Escuela, pero me di cuenta de que los últimos tres años fueron más de lo mismo. Y eso a mí, como persona y profesional, me aburre. Soy un tipo que se aburre fácilmente, necesito desafíos permanentes, si no, entro en el agobio.

-¿Un paso al costado que significó romper un estilo de vida?

-No es fácil romper con las estructuras, con un espacio en el que se te reconoce socialmente. Lo hice y me encantó haber sido capaz de tomar esa decisión, romper con el vínculo de la seguridad de un sueldo, por malo que fuere. Con la gestión cultural una vez más comprobé que de lo que se proyecta a lo que se concreta hay un salto enorme, y que el proyecto político está constantemente atravesado por las circunstancias del momento y que, verdaderamente, lo que planificaba para el área de teatro siempre era trabado, condicionado por el presente, y las urgencias políticas del momento. Ahí terminé de comprender que no es lo que quiero para mi forma de vida.

Cuando me di cuenta de que iba a tener que poner en mar-

cha mis contactos personales, generar mis fondos (porque no tenía el apoyo completo), me dije "esto es una locura"; si por un sueldito municipal tengo que salir a buscar plata para desarrollar proyectos dentro de la municipalidad, pongo una productora que se llame J.O. Producciones y me dejo de joder. Ahora hago cosas sin ese condicionamiento político, que además tiene algo muy feo: inmediatamente te pone en la vereda de enfrente de tus pares, de esos que dejan de llamarte Jorgito para llamarte "señor Onofri" y te entregan una nota. Es una cuestión paranoica de los demás, que me tomaron como enemigo público frente a las necesidades del sector, y ahí me di cuenta de que no era lo que quería.

Jorge Onofri está en una etapa de su vida en la que bucea en su interior para encontrar su mejor faceta, la esencia de aquello que quiere comunicar, lejos de las palabras y ceñido "a la acción".

"Por todo eso tomé la sabia decisión de hacerme a un costado de todo lo oficial, y dedicarme de lleno a mi compañía, Atacados por el arte, y sobre todo a producir mi último espectáculo que me dio mucha felicidad, **La niña invisible**.

Atacados por el arte fue parida en circunstancias muy particulares, allá por 1999. Fue el producto de otro (des)engaño, pero esta vez desde la provincia vecina, Neuquén. En aquella oportunidad por viajar a un festival con la obra **El niño y la estrella** ("de las más maravillosas que hice"), declarada de interés general por el gobierno provincial, fueron "sancionados" y debieron trabajar un mes gratis. "Yo me encargué de conseguir los pasajes a Francia, de que nos pagaran los gastos... Pero cinco meses después de que volvimos nos recortaron un mes de sueldos a todos. Ahí me cansé, esa experiencia fue demoledora, me di cuenta de que debía tener mi compañía independiente; si mi carrera como artista la iba hacer sólo dentro de esta institución me iba a morir ahogado".

Se reunió con los titiriteros (a los que llena de generosos adjetivos) Dardo Sánchez, Silvina Vega y Liliana Godoy y formaron la compañía, con la entrañable necesidad de sanar las heridas y comenzar a transitar el camino de la independencia, a paso firme, lejos de los piquetes gubernamentales (que los hay).

"**Podés silbar** fue nuestro primer espectáculo, muy exitoso, el que nos abrió las puertas. Recorrió todo el país (lo sigue haciendo), México, Brasil y siete veces España".

- **Desde ese momento llegaron muchos éxitos, y la apertura de un teatro.**

-En 2004 produce un espectáculo de carácter teatral que se llamó **Café Patagonia**, en Neuquén, con Fernando Aragón. Armamos lo que se llamó La Curtiembre Campo Cultural. Desde **Café...** me di cuenta de que estaba bien encaminado, porque nos corríamos de la etiqueta del elenco de titiriteros para hacer una compañía con una proyección diferente, con capacidad para hacer otro tipo de espectáculo, abordar otra temática, correnos del teatro infantil exclusivamente.

LA NIÑA INVISIBLE

Jorge Onofri estuvo sumergido en una honda crisis en el 2002. Había creado una profunda y bella historia que lo desbordaba desde la dramaturgia y la poesía, pero lo vaciaba por completo en el abordaje final. Atrapado en una camisa de fuerza que tironeaban en diferentes sentidos, decidió archivar **La niña...** que tantas satisfacciones le generan hoy.

Fue un momento de lucidez, de esos que aparecen como una estrella fugaz y se disipan como tal. Entonces comprendió la matriz de **La niña invisible**, supo leer su lado oscuro y finalmente clarificarlo.

La pequeña sufre los cuidados de una anciana que la maltrata y humilla. Ese resquebrajamiento de su ser interior la va haciendo imperceptible a la vista, hasta que se hace invisible. La anciana (rostro que se proyecta sobre el fondo del escenario, en una pared) le cuelga una campana para vigilarla y finalmente la echa. La trama lleva a la niña a la casa de un matrimonio, ambos con síndrome de down. Aquí reside el secreto de la obra.

"Lo maravilloso de que ellos (el matrimonio), por la sim-

pleza de su mentes, son capaces de ver a la niña invisible, de comprender que detrás de esa campana hay una niña. Lo que me pasaba es que si esos dos padres eran normales hubiesen llevado al psicólogo a la niña, porque las personas normales tenemos el problema de que no sabemos tratar la diferencia... Entonces la idea fue poner a dos personas diferentes para poder tratar a un diferente, y así volver a la normalidad. Eso fue lo que le dio a la obra una dimensión maravillosa". Porque esos padres diferentes no le ofrecieron un psicólogo a la pequeña, sino una cama caliente. Es mágico ver cómo, a medida que se acuesta esa muñeca con pinta de nena "sus piernitas van asomando por debajo de la frazada". "Es una historia realmente conmovedora. Está echa en una técnica de teatro negro, con lo cual todos los objetos adquieren una gran importancia visual en la escena".

-**¿Por qué siempre sujeta al mundo de los títeres?**

- Soy conocido por mi trabajo de titiritero pero he hecho de todo en teatro, desde teatro de actores a ópera, producción, dirección... El de los títeres es un teatro que a diferencia del teatro de actores tiene poesía en sí mismo como arte, es un arte poético. Yo tengo una carga poética muy importante, un condimento que me acompaña siempre. Por ser objetos que se animan tienen esa carga poética intrínseca, y a mí me permite contar historias con esa carga poética.

-**¿Siempre lejos del teatro político?**

-Es que a mí nunca me interesó ese teatro. Eso ya lo cuenta el diario, la tevé. En la escena me gusta hablar de otras cosas, aunque siempre hay un posicionamiento. Que me ponga a hablar de las diferencias es un posicionamiento, que una persona down tiene derechos a tener la vida de cualquiera... Yo visité a muchos de ellos, y todos coinciden en que desean casarse, tener hijos, una casa, un auto.

-**Es que todas las problemáticas son políticas, la vida lo es...**

-Eso es notable. Y el teatro de títeres es una herramienta bárbara. Además son tus actores fabricados a tu gusto y medida, hay algo como de sentirte un poco Dios, un control del todo que es muy atractivo para el artista. Acá no tenés mayores obstáculos más allá de tu testarudez.

-**Y por lo que decías, Atacados por el arte comprendió el sentido de tu estética.**

-Es que los chicos confían en el lenguaje que les planteo desarrollar, y es lo interesante que pasa con Atacados..., que va logrando tener un lenguaje propio. Hay una estética que nos pertenece, hay un sentido de lo poético y del uso del realismo en la escena muy particular, que hace que los espectáculos tengan una factura ciertamente distinta. Porque no tenemos un concepto de divertimento, sino de estar hablando desde lo más profundo de nuestras almas. Es una necesidad muy individual.

-**¿Estás pensando mucho en vos?**

-Siempre estoy pensado en mí, nunca pienso mucho en los demás. Mi trabajo más importante es sobre mí mismo y en consecuencia sobre el mundo. No es un concepto egocéntrico, al contrario, me parece que ocuparse de sí mismo sería de gran ayuda para el mundo. Si cada uno lo hiciese se encontrarían muchas soluciones, tenemos puesta la mirada en hacer cosas para los demás, ese sentido judeo-cristiano del mundo bastante equivocado de creernos buenos porque hacemos cosas para los demás. Yo busco en el arte un conocimiento de mí mismo, en realidad extraigo de mi conocimiento algo que aparece poetizado, se materializa en la escena. Ahí aparezo yo, eso es lo magnífico, la actividad artística es la fuente de sabiduría más importante que encontré.

-**Por eso tardás tanto tiempo en crear, en generar**

-Claro, por eso no me sale eso de parir obras constantemente. Mis obras son producto de un largo producto interior. No hago una obra de títeres, sino que recorro mi lado interior para encontrar la mejor forma de decir lo que siento, y no me sale en dos meses. Sí he trabajado con directores con los que hemos montado obras en 35 días. Lo hicimos en Nueva York, también en Estocolmo con la **Sonata de espectros**, una obra sensacional. Fueron cinco años maravillosos en el Viejo Continente. De capacitación, fama, mucho profesionalismo y buena vida.



ENTRE SUECIA, ESTADOS UNIDOS Y NEUQUÉN

Mientras en la Argentina atacaba la hiperinflación con furia, Jorge Onofri pasaba sus mejores momentos en Suecia. Claro, sufriendo la ausencia de su hijo Juan.

La cinta comienza a recorrer sus últimos tramos, y el artista habla de todos sus proyectos. "El año que viene voy a abrir, en Cipolletti, una escuela de artes escénicas (en el ex galpón Flor del Prado), donde funcionarán, por ahora, los talleres La caja mágica y un espacio de enseñanza del arte del títere", al que bautizará Michael Meshke, como su maestro sueco.

-**¿Quiénes tendrán espacio allí?**

-Todas las producciones de Atacados... y eventualmente algún que otro espectáculo por el que valga la pena hacer difusión, que me resulte exquisito y que me genere mucho deseo. Esa es nuestra marca registrada, el ámbito de la creación. Y el proyecto final será poner en escena **Wonderland**, una obra absolutamente disparatada, perfecta de **Alicia en el país de las maravillas**, de Carlos Oroza. Lo abordaremos en un formato nuevo, un tamaño de producción que no hice hasta el momento en la Argentina: un espectáculo con actores y títeres de gran tamaño, que se presente en grandes teatros, como mínimo para 500 personas. La estrenaremos entre mayo y junio del año próximo.

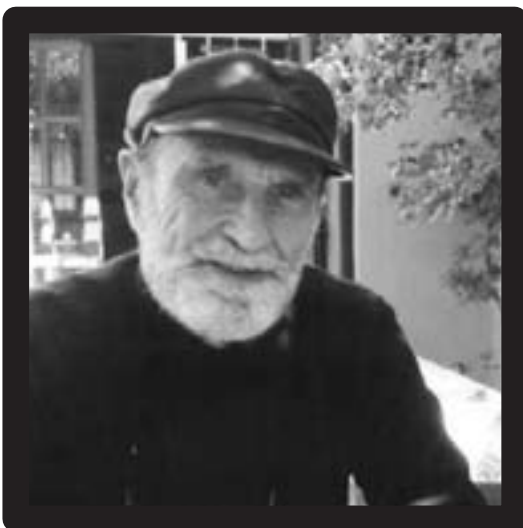


-**Para finalizar, ¿cómo fue lo de New York Times?**

-Vivía en Estocolmo y trabajaba en el Marionetteatern. Resulta que con **Sonata de espectros** fuimos un suceso en Europa, ganamos muchos premios y prestigio. Eso fue durante el año 92. Al final nos invitaron a participar de un festival internacional de títeres en Nueva York y cuando llegamos al aeropuerto nos percatamos de que nos esperaba mucha gente. A medida que nos íbamos acercando a ellos, levantaban una revista en el aire. Fue como todo en cámara lenta, los organizadores mostrando la revista, yo mirándola, viendo que yo era la portada de **New York Times**. Fue una emoción muy grande, imagínate el ego... Una emoción que duró poco, porque cuando terminé la función me monté en el subte y lloré de tristeza. Ninguno de mis seres queridos estaba para felicitarme, para festejar. Iba con la revista en la mano, pero nadie me conocía.

HÉCTOR DI MAURO

Maestro del teatro de muñecos



BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

Héctor va a contar algo. Fija la mirada en los interlocutores y la memoria lo lleva a la década del 60, cuando viajó a Rumania a un festival competitivo y se trajo un premio en mérito a la manipulación y creatividad en la obra **Pantomimas musicales**.

“En aquella primera etapa, lo importante era conocer el planeta y ver qué podíamos hacer. Cuando jugábamos con Eduardo —su hermano—, el planeta era Sudamérica”, explica una tarde en su casa de avenida Los Fundadores, en Barrio Juniors, cerca del río Suquía y del lugar donde don Jerónimo Luis de Cabrera decidió fundar la ciudad de Córdoba.

Héctor Di Mauro ha sido el fundador de una tradición titiritera que en la actualidad se multiplica en retablos de varias generaciones y tendencias. Su casa, rodeada de plantas y enredaderas, es la casa de los títeres, los libros. Hay una descomunal colección de inventarios y registros de cada función realizada: 30 años en el retablo, por el continente americano y Europa; proyectos de docencia, creación de escuelas en distintas provincias, talleres, asistencias y capacitación a los grupos que, de una u otra manera, lo heredan.

Del viaje por Rumania le quedan impresiones imborrables y las certezas que lo acompañan hasta hoy. “Lo más impresionante fue el viaje... ¡es tan fuerte el océano! Viajamos en un barco con 2.000 personas. En Rumania participaron del festival 700 titiriteros; hablaban en sus idiomas. Nosotros no queríamos competir pero nos dieron el tercer premio. Claro, habíamos pensado en la dificultad del idioma y por eso hicimos **Pantomimas...**”, recuerda. Bucarest, Varsovia, Lodz fueron puntos donde realizaron funciones, hasta llegar al encuentro mágico con el maestro Sergio Obratzov, en Moscú. “Él no quería participar de ningún festival competitivo, y claro, es que no se puede poner a competir a los jóvenes con la gente con experiencia. Para Obratzov, una de

las enfermedades más grandes era la competencia”, explica Héctor.

POR LOS CHICOS

La otra comprobación que lo maravilló entonces y deja un gusto amargo incluso en el recuerdo, es la inversión fabulosa que esos países destinaban a la cultura. “Los rusos invertían mucho. Cuando pasamos a París, paramos en la casa de Ricardo Miravet (el organista). Trabajamos en una casona que se llamaba Los cuatro vientos”. Cinco meses anduvo Héctor por los escenarios europeos. Volvió convencido de que debía hacer funciones para chicos: muchas, todas las posibles; las que figuran, una por una, manuscritas, en los carpetones y libretas de tapas duras que tapizan su estudio.

“Ahora hay muchos titiriteros. Entonces, cuando éramos jóvenes, nos planteamos varias cosas. Decíamos: ‘Es importante ser útil a la comunidad’. Ya habíamos viajado. Diez años después consideré importante trabajar en mi taller y formar titiriteros. Por un lado, ayudaba a los jóvenes colegas, por el otro, el teatro era el lugar donde los chicos pintaban, modelaban”.

Héctor Di Mauro pertenece a una generación que tuvo el privilegio de conocer a pedagogos y maestros que le dieron impulso a la educación en Córdoba. Héctor se refiere a ellos cuando habla, como al pasar, de “los tipos que nos hicieron”.

Él es uno de los emergentes de la acción educadora del llamado Proyecto de la Escuela Normal Superior Agustín Garzón Agulla. En el período 1942-1947 tuvo allí la iniciación artística y aprendió a luchar por aquello que consideraba justo. En 1947 la escuela pasó a manos conservadoras y el ideario se interrumpió, pero el campo ya había sido sembrado.

“Yo era una chica”, dice Raquel Venturini, la esposa y compañera de Héctor, cuando cuenta el clima de esos

días. Se conocieron durante la huelga, cuando Héctor estaba en sexto año del Garzón Agulla. Los alumnos resistían al cambio de conducción y se pronunciaron en defensa de los profesores. “Yo era del grupo de los primeros alumnos, de los fundadores. Nos corrieron y nos fuimos a Villa María con el Dr. Sobral”. Por entonces había florecido la generación sucesora de Javier Villafaña. Los alumnos conocieron a Vittorio Podrecca, que visitó la escuela y tuvieron contacto con la mítica compañía de Los Piccoli de Podrecca. Los hermanos Di Mauro ¡tenían 14 años! y ya discutían sobre el dilema siempre vigente entre técnica y emoción. El retablo era pequeño para tantas manos pero se las ingeniaban.

UN CITRÖEN Y PRELORÁN

En la época en que Di Mauro se dedicó a trabajar en el interior del país, cargaba el Citröen y allá iba, adonde lo recibieran. Puso en práctica esa misión destinada a los chicos. “Llegaba a un lugar, a veces perdido en el mapa, y cuando empezaba la función, veía que quedaban chicos afuera, apoyados contra la ventana del club, escuela o lo que fuera. Entonces pensé que eso no podía ser. Entraban los que pagaban (que no era mucho) y los otros niños, no. Al principio buscaba participación de las cooperadoras. Después decidí plantear el asunto al intendente: todos ven la función, o me voy a otro pueblo, donde puedan pagarla. Así fue como empecé a trabajar con las direcciones de Cultura”. Lo que Héctor no dice es que él encontró en el país interior, el modo de resistencia a las adversidades. Si en la primera juventud fue la amenaza a una forma de educación más libre, después fue la dictadura, o, ya en la democracia, algunos proyectos de funcionarios trasnochados que confundían ruido con cultura, anuncios con realidades. “Prefiero no hablar. Cuando algo no me gustó, me fui. He hecho mis obras con libertad, como se me dio la gana. Sobrevivir así es hermoso”.

Visitar la casa de Héctor Di Mauro obliga a mantener una charla a puro recuerdo con el artista que formó a tres generaciones de titiriteros. Héctor contribuyó a la educación de miles de niños a los que les habló a través de su teatro, *La Pareja*, por territorio nacional y otros tantos escenarios internacionales. Aún hoy continúa prestando servicio “sin cobrar un mango”.



En uno de los tantos caminos, ya en la década del 90, Héctor se encontró con Jorge Prelorán. “Antes, tengo que contar lo de Puerto Rico, en Misiones”. Raquel aclara el panorama. Héctor fundó escuelas de títeres en varias provincias. Tiene pudor de contar todo. Héctor creó una escuela en Puerto Rico, donde el intendente promovió la actividad. Después creó instituciones y conciencia en Tucumán, Neuquén, La Pampa. “En Villa María (Córdoba), la Escuela de Títeres de la Universidad Popular se llama Héctor Di Mauro”, explica Raquel. En Puerto Rico, la cosa comenzó en la Biblioteca Horacio Quiroga. “Un lugar como este —dice Héctor señalando el estudio de su casa—. Di un curso. Me interesa que los docentes tomen a los títeres como una herramienta. Esto es un camino. Tampoco me interesa que dependan de mí. Yo voy a ver cómo están y ellos siempre me llaman”.

Un día, en La Pampa, donde daba un curso, Héctor se encontró con el cineasta Jorge Prelorán. El director estaba filmando un documental sobre un hachero. “Estábamos en el mismo hotel, los dos contratados por la Dirección de Cultura. Se le ocurrió hacer una película conmigo. Le gustó la idea del Citröen (él tenía uno) y las valijas de titiritero. Quedó un documental de 55 minutos que mostramos cada tanto. Los titiriteros lo han visto”. Prelorán además armó unos libros, bellamente diseñados e ilustrados, con material que le dio Héctor sobre el arte titiritero. Los muestra sonriente. Se adivina en él, algo de orgullo profesional y mucho afecto por el amigo que le rindió tributo a través de la película y los libros.

JAVIER-ARBOLÉ-MEDIO SIGLO

La última parte de la charla con Héctor Di Mauro nos lleva otra vez a España, al territorio del Teatro de Títeres de Arbolé, de Zaragoza, y a Bilbao. “Hubo cosas colaterales”, dice Héctor y crea bastante suspenso al bajar la voz. Se refiere a la iniciativa del Teatro Arbolé

de rendir homenaje a Javier Villafañe (falleció el 1º de abril de 1996). “A un año de la muerte de Javier, nos propusieron, a partir de una mesa de debate con doce compañeros titiriteros, escribir una monografía con el título ‘Cómo he visto a Javier’. Quedamos en el proyecto cuatro compañeros de España, Venezuela y la Argentina. Cuando estuvieran los testimonios, editaríamos un libro. Lamentablemente solamente yo seguí adelante con el tema. Pero de esa experiencia con Arbolé y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, surgió otro libro”. El suspenso crece cuando Héctor se levanta y camina hacia la biblioteca. De un golpe de vista ubica el libro editado en España: **Héctor Di Mauro. Medio siglo de profesión titiritero (1950/2000)**.

En esta etapa de la entrevista el titiritero destaca su respeto por Javier, de quien tiene recuerdos únicos, como el encuentro en abril de 1940 cuando Villafañe visitó la Escuela Terminal de Varones, F. A. Ortiz de Ocampo, en Córdoba. “He contratado el sol”, cuenta en el libro que les dijo Javier antes de la función. Después de eso, se podía suponer que Javier era inmortal.

Va anocheciendo en Córdoba, en el invierno de 2006. La voz ronca de Héctor, que puede ser potente, deja otras pistas que descubren el corazón del titiritero. “Cuando hacés algo que te nutre, eso es lo más importante de tu vida. Además tuvimos la lucidez de vivir de esto. Yo nunca gané dos mangos haciendo otra cosa. Lo que ves: esta casa, todo, salió de los títeres. Nosotros pusimos amor frente a este trabajo tan noble. Esto es a sangre”, baja la voz y nos despide en la puerta de su retablo.

¿Qué son los títeres?

Verano de 1940. Héctor relata en el libro el primer encuentro que tuvieron él y su hermano mellizo, Eduardo, con los títeres. Fue en la Colonia de Vacaciones para Niños Escolares, que el Consejo de Educación de la Provincia tenía en Pampa de Achala. Estábamos entre gente que jamás habíamos visto. La situación *era dura*. En la cena se fue atenuando mientras comíamos un apetitoso guiso de cordero (hay que tener en cuenta que doña Isolina* era naturista, y esos *manjares* no eran comunes en nuestra mesa). Nos fuimos a la cama. Una al lado de la otra, como siempre. Eduardo mirándome a mí, y yo mirándolo a él. Ante tanta novedad, tanta cara extraña, éramos lo único conocido que teníamos delante. Amaneció. Desayunamos... y nuestros compañeros volvieron a tratar el tema que desde la noche anterior los tenía excitados, y que monopolizaba toda atención, toda conversación, todo juego: ¡los títeres! Nosotros no teníamos la menor idea de lo que eran los títeres. Jamás habíamos escuchado esa palabra tan sonora y extraña. Luego, en el patio, dramatizaban en grupos, espontáneamente. Uno hacía de Juancito, otro de María, de Fantasma Tío o de Fantasma Sobrino... Los más audaces hacían de Diablo, sin muñecos, personalmente. El que hacía de Diablo había sacado del comedor un mantel rojo y se lo ponía de Capa”.

Fragmento del libro *Héctor Di Mauro. Medio siglo de profesión titiritero (1950/2000)*. Colección Librititeros. España, 2001.

* Doña Isolina, madre de Héctor.



/PICADERO

EL TEATRO DEL MUNDO en Argentina 7 Festivales Internacionales

Salta 10 al 16 de octubre

Jujuy 8 y 9 de octubre

Corrientes 12 al 15 de octubre

Santiago del Estero 5 de octubre

Rosario 11 al 15 de octubre

Buenos Aires

Ushuaia 20 al 24 de octubre

Río Gallegos 19 al 23 de octubre

Córdoba 4 al 8 de octubre

Mendoza 29 de septiembre al 7 de octubre

Catamarca 7 y 8 de octubre

29 de septiembre al 24 de octubre de 2006

Elencos de Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Ecuador, España, Francia, Italia y México.

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

www.intpresenta.gov.ar

Invita:

TEATRO FESTEJA

CONVENIO AMERICANO