

p / *PICADERO*

18



Los circuitos del teatro

**Carlos Rottemberg - Kive Staiff
Felisa Yeni - Berta Goldenberg**

INTERNACIONALES

Renzo Cassali, Eugenio Barba, Jesusa Rodriguez, Santiago García

EDITORIAL INTEATRO

Beatriz Seibel, María Rosa Finchelman

DIRECTORES

Agustín Alezzo

sumario

- 03 EDITORIAL
- 04 CARLOS ROTTEMBERG
En el teatro comercial "no hay fórmulas" desmitifico esta profesión
- 06 KIVE STAIFF
"Como gestor soy un buen crítico de teatro"
- 10 MIRADAS SOBRE EL TEATRO INDEPENDIENTE
La ausencia de épica
- 11 BERTA GOLDENBERG
"Ser independiente es un desafío"
- 12 JAVIER FARONI
El señor de las grandes marquesinas
- 13 **CIRCUITOS. ¿QUÉ CIRCUITOS?**
- 14 RED CULTURAL DEL MERCOSUR
Caminos que abren nuevos horizontes
- 15 PROGRAMA FEDERAL
El Teatro Cervantes en las provincias
- 16 **ESPECTÁCULOS INTERNACIONALES RECORRIERON EL PAÍS**
- 18 UN PROGRAMA DESTINADO A CONSOLIDAR EL TEATRO Y LA DANZA DE IBEROAMÉRICA
IBERESCENA
- 20 NUEVA COLECCIÓN, COMPILADA POR BEATRIZ SEIBEL
ANTOLOGÍA DE OBRAS DE TEATRO ARGENTINO
- 22 ARISTIDES VARGAS
Fuertes metáforas sobre el exilio
- 23 **EL TEATRO DE LOS DOCENTES Y LOS NIÑOS**
- 24 NUEVA DRAMATURGIA EUROPEA
LOS MIL ROSTROS DE LA VIOLENCIA
- 27 NUEVA DRAMATURGIA CARIOCA
POLITICAS CULTURALES QUE ABREN CAMINO A LA CREACIÓN
- 29 **ENCUENTRO CON DRAMATURGOS DEL TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES**
- 33 RENZO CASSALI - NORBERTO PRESTA
LOS POETAS QUE ESCRIBEN CON EL CUERPO
- 36 EUGENIO BARBA
En busca de un actor integral
- 38 JESUSA RODRÍGUEZ
La poética de la resistencia
- 40 SANTIAGO GARCÍA
"PARA EL ARTE LAS PEORES ÉPOCAS SON LAS MÁS INTERESANTES"
- 45 AGUSTIN ALEZZO
UN DIRECTOR PARA BUENOS ACTORES Y BUENAS PERSONAS

Nos proponemos ensayar una definición dinámica del teatro independiente lo cual implicaría una definición de "los tiempos". Recorrer su historia supone la idea de reconocer sus particularidades, las que se diluyen y transforman a partir de las circunstancias por las que atraviesa. En ese camino, el N° 17 de la revista Picadero indagó sobre algunos aspectos referidos a la "no actuación", entendiendo que esa es una de las formas "de hacer" que se posicionan fuertemente en estos tiempos.

Una definición clásica del teatro independiente lo caracteriza como contestatario, de resistencia, crítico tanto de la política como de la estética dominante en la época.

En estos tiempos visualizamos tres teatros conviviendo en nuestro país: el oficial, el comercial y el independiente. Fortalecería una definición de este último, resaltar su carácter de opositor de los dos anteriores. En su oposición podría volverse prejuicioso con sus *hermanos*, pero por ser parte de una gran familia, es también nutriente de los otros *teatros*. A su vez el teatro independiente sueña con ser teatro comercial, producir un suceso que lo eleve a su cuna, o bien ser teatro oficial, lograr una aceptación social de lo que antes fue marginal.

¿Cómo definir en esta dialéctica al teatro independiente? Quizás el error sea pensarlo como un río con caudal propio, ya que en poco tiempo se ramifica en un delta. Sin embargo el teatro independiente existe como movimiento, su presencia es real, no desaparece. Como un río, se vuelve más ancho o más angosto dependiendo de su paso por la geografía y los tiempos. Pero no es esta la razón de su permanencia y su existencia.

Continuando con la idea de ensayar definiciones, el teatro comercial trabajaría con dos vertientes: por un lado el *star sistem* y por el otro la característica del producto.

El pequeño *star sistem* argentino convocaría a un público que pretende ver figuras. Basado en un cierto grado de frivolidad, la atracción es carnal: apreciar en directo a aquellos que han sido enaltecidos por los medios de comunicación. El *star sistem* argentino es pequeño, pues no mucho más de una treintena de figuras tiene el poder de convocatoria que produzca la atracción del público.

La segunda vertiente es la característica del trabajo. En general se trata de propuestas livianas. Su analogía son, en el cine, las películas de acción. Sus productos se basan en la distracción y el entretenimiento.

A su vez el teatro oficial propondría la estética de lo aceptado, la atracción de un público que no quiere sobresaltos. Recorre aquellas obras o autores que ya han sido probados. Se apoya en un teatro de repertorio. Se debe a una política cultural estatal. Garantiza a los creadores, un espacio estético y simbólico de fuerte adecuación con la propuesta artística.

¿El teatro independiente es su caudal o son sus afluentes? ¿Es lo que existe o lo que pugna por existir? ¿Es lo que va hacia o lo que se consolida en? ¿Es una realidad o lo que busca ser real?

Todo lo planteado en este número sólo constituye una porción del gran fenómeno que es el teatro de nuestros tiempos. La meta es desentrañar el secreto de su existencia y permanencia en el marco del movimiento cultural de nuestro país.

Así son estos tiempos y este es un aporte al ensayo de definición dinámica de teatro independiente argentino en los principios del siglo XXI.

Consejo Editorial

staff



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

CULTURANACION

Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACIÓN

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° 18
SEPTIEMBRE/OCTUBRE/
NOVIEMBRE/DICIEMBRE 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

Dibujos
Oscar Grillo Ortiz

Colaboran en este número
Alberto Catena, Gabriel Cabrejas, Isabel Croce, Alejandro Cruz, Patricia Espinosa, María Inés Falconi, Juan Carlos Fontana, Susana Freire, Aída Giacani, Gabriela Halac, Federico Irázabal, Carlos Marín, Ana Seoane, Graciela Rodríguez, Edith Scher, Gustavo Schraier.

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

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.

EL GOBIERNO DEL INSTITUTO

En el prólogo a la edición de la Ley 24800, se afirma que el Instituto es “*un organismo estatal pero no gubernamental*”, dada la conformación de su estructura y su calidad de autárquico; considerando que de los doce —o eventualmente catorce— miembros del Consejo de Dirección, sólo dos son nombrados por el Poder Ejecutivo, en el mismo prólogo se asevera que: “*Es fácil advertir que doce miembros de los cuales sólo dos son nombrados por el gobierno, integran un consejo directivo lejos de los avatares del gobierno, aunque el órgano en sí sea estatal.*”

Efectivamente, el Instituto Nacional del Teatro es un ente estatal, aunque su conformación orgánica —pautada por la Ley 24800, en principio y por el Decreto Reglamentario 991/97 después— sea muy particular y resulte imprescindible analizarla para establecer con claridad las jurisdicciones correspondientes, tanto en lo que respecta a su estructura como lo que respecta al concepto de autarquía.

Respecto a su estructura: en distintos casos, que ameritaron la solicitud de dictámenes y opiniones de los organismos pertinentes, quedó aclarado que tanto los miembros del Consejo como los Representantes Provinciales, son funcionarios públicos. Dado que laboran en la órbita nacional, son funcionarios públicos nacionales. Representan entonces, a la Nación, a través del INT, en sus respectivas jurisdicciones geográficas.

En ese sentido, y ahora enfocando particularmente al Consejo de Dirección, podría interpretarse que, como no son elegidos por el Poder Ejecutivo, pueden no coincidir particularmente con éste, excepto los dos miembros elegidos por ese Gobierno, tal como son el Director Ejecutivo y el Representante de la Secretaría de Cultura y como esta entidad autárquica está en jurisdicción de la Secretaría de Cultura, es lógico pensar —y así sucede en la realidad— que el interlocutor cotidiano sea el Secretario de Cultura y que estos funcionarios respondan a esas jurisdicciones. Así como son designados, pueden ser removidos por las razones que el Presidente o el Secretario consideren pertinentes.

La conformación del Consejo de Dirección, entonces, es también de características particulares.

Ahora bien, aún autárquico, su plan de acción y presupuesto, requiere la aprobación pertinente del Poder Ejecutivo y de este modo se procura que se pueda articular una política autárquica sostenida por ambas partes con una mirada amplia, solidaria, tolerante y fundamentalmente democrática.

Pero el Consejo de Dirección, ¿a quién debe responder por sus políticas? De acuerdo a esta aseveración, como ente autárquico, debe darse su propia política y es responsable de los éxitos y los fracasos de sus propios programas y responde ante el soberano: el pueblo, su destinatario natural.

Respecto a la autarquía: “Las entidades autárquicas son personas jurídicas estatales exclusivamente administrativas, es decir, entes descentralizados con funciones administrativas o de gestión de servicios públicos” (PTN, Dictámenes, 4:18; 114:366).

La Procuración del Tesoro también se pronunció afirmando que “la autarquía es la forma más clásica de descentralización administrativa que implica el desprendimiento de una actividad del Estado del tronco común, y para atenderla, se constituye una entidad separada, con ley, autoridades, poderes y responsabilidades propias. En ella, desaparece la relación de dependencia jerárquica con el órgano central, la que es reemplazada por el control estatal, un control de tutela” (Dict. No. 254/03, 28/4/03), Expte. No. S01-0219124/02, Ministerio de Economía, PTN, Dictámenes, 245:174.”

Es decir que el INT, como ente autárquico, “no depende jerárquicamente del PEN, por lo que el control que éste tiene sobre ella es un **control administrativo o de tutela** —por oposición a control jerárquico— (PTN, 1/3/99, Expte. 31/99, “Préstamo Especial de Ajuste Estructural BIRF No. 4405-AR”, Dictamen No. 20).

Según la Procuración, sin embargo, “el concepto de autarquía no encierra la noción de independencia absoluta del ente frente

al poder administrador central. El vínculo de subordinación se mantiene por cuanto las entidades autárquicas integran la Administración Pública, de manera tal que están obligadas a respetar los lineamientos y principios de conducta y política administrativa generales que se fijan para la administración en su conjunto.”

Por cierto que el ente debe ser controlado; para ello, la Constitución Nacional ha establecido un sistema de controles, que desde el punto de vista de la actividad administrativa se manifiesta institucionalmente a través de la Auditoría General de la Nación. En el plano legal, la norma básica es la ley 24.156, de Administración Financiera y de los Sistemas de Control del sector público nacional. ¿Cuál es el alcance de este control? Siguiendo siempre a la Procuración: “*Dada la naturaleza de los entes, el control de la Administración es sólo de legitimidad, verificando si se han observado los límites del quehacer regulado o los límites impuestos al ejercicio de facultades discrecionales. La acción controladora se restringe a verificar la conformidad o disconformidad de los actos con las exigencias del sistema normativo. Técnicamente, no es admisible el control de mérito, conveniencia u oportunidad, pues en ello el ente autárquico tiene ilimitados poderes discrecionales. Es decir, el control de oportunidad sólo es admisible por excepción cuando un texto de derecho positivo expresamente lo autoriza*” (PTN, Dictámenes, 116:170; 119:110).”

Hay, por cierto, un *control extraordinario*, que es la intervención administrativa. Mediante esta, se puede sustituir a los integrantes de los órganos directivos del ente descentralizado, si se observara que el ente ha dejado de prestar el servicio para el que fue creado, injustificadamente, si se observaran continuas y/o graves irregularidades administrativas o si existiera un conflicto institucional dentro del ente.

El status jurídico de una entidad autárquica puede ser modificado. Tal cambio de situación jurídica no puede disponerlo por sí la propia entidad autárquica, sino que debe hacerlo **única y exclusivamente** la misma autoridad que la creó.

En un organismo institucionalmente tan joven como el INT, las preguntas del sector teatral acerca de la constitución y alcances de la entidad que rige la actividad son constantes. De ahí la necesidad de aportar un editorial que fuera fundamentalmente de difusión, que ayudara a comprender el espíritu de alguna terminología que a veces se invoca sin el necesario conocimiento.

El INT no es una institución independiente, sino que como tal, debe prestar especial atención a la actividad teatral independiente, pero debe regirse por todas las leyes y disposiciones que atañen a un organismo estatal.

Como lo hemos aseverado ya varias veces, a una primera etapa fundacional, sobrevino un período de incipiente maduración, en el que los teatristas argentinos —los que ocasionalmente integramos el INT y los que se acogen a sus beneficios— debemos visualizar a la institución como un ente público, encuadrado en determinados parámetros, que debe brindar un servicio cultural.

Es francamente esperanzador el panorama para el futuro del teatro argentino, con el apoyo del INT. Por ello, para que ese panorama se haga efectivo, para que la realidad crezca día a día, es necesario asentar al INT en las más sólidas bases jurídico-administrativas, para que pueda abarcar la demanda del futuro.

Trabajar hacia fuera, discutiendo, explicando, comunicando; trabajar hacia adentro, ordenando y profundizando, política y técnicamente. Ese fue y es el desafío al que nos enfrentamos día a día, con la esperanza de escribir unas pocas páginas en el futuro libro de los teatristas argentinos.

En un futuro editorial, abordaremos la relación autarquía/financiamiento, a los fines de aportar mayor claridad conceptual a un tema urticante.

Raúl Brambilla
Director Ejecutivo
Instituto Nacional del Teatro



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

En el teatro comercial “no hay fórmulas”. Desmitifico esta profesión.

¿Cómo es la producción en el circuito del teatro comercial? Carlos Rottemberg es productor desde hace treinta y un años. Acerca de este recorrido, de aquello que, según cree, incide en el gusto del público y, por ende, en las elecciones a la hora de ver teatro, sobre qué cosas cambian a lo largo del tiempo a la hora de producir y cuáles no, respecto de lo que considera debe ser el destino de los fondos del Estado, entre otros temas, habla en esta nota, al tiempo que afirma, contundentemente, que su profesión es algo bastante más simple de lo que se cree.

EDITH SCHER / desde Buenos Aires

-¿Cómo se produce hoy en el circuito comercial? ¿Es lo mismo elegir una obra en este momento que hace algunos años? ¿Cuáles son hoy los parámetros para armar un proyecto? ¿El protagonista? ¿La obra?

-Lo que va cambiando son las circunstancias sociales, culturales y económicas del país, que van modificando el gusto del público. Pero los parámetros (hace treinta y un años que me dedico a esto) no han cambiado. Los títulos son los mismos: las figuras, por su convocatoria, las obras, por buenas o malas, el momento, (¡tantas veces hemos visto éxitos y fracasos con la misma obra por haber sido esta estrenada o no en el momento justo!) y, en menor escala, la situación económica. Siempre hubo una larga discusión sobre si el precio de la entrada era un factor determinante y yo, a esta altura, estoy convencido de que no, porque los espectáculos en el circuito profesional, o comercial (como nos guste llamarlo) más exitosos, siempre fueron los más caros. Ni hablemos de los espectáculos que llevan en pocas funciones más gente que todo un año de teatro o de los espectadores que pagan diez, quince o veinte veces lo que pagan una entrada de teatro. Con esto quiero decir que, para mí, los parámetros son los mismos. Luego, si hay un deterioro cultural en la población, este se nota en cómo se perfila el público. Si en la Argentina van al teatro dos millones de personas y, de esa cantidad, un millón doscientas mil va a ver espectáculos del circuito profesional, hace treinta años había un treinta o cuarenta por ciento para espectáculos más frívolos y una porción más grande que eso, para los teatros en los que había textos importantes, actores de renombre que no estaban tan cerrados a lo que es el teatro profesional. Si miramos un diario de aquella época, podremos ver que un actor como Alfredo Alcón estaba en el teatro Astral, que Nuria Espert estaba en una sala enorme en la calle Corrientes, al mismo tiempo que Norma Aleandro actuaba en alguna otra sala, así como también Ernesto Bianco. Actores todos,

que después quedaron más circunscriptos al circuito público del teatro. En cambio, durante la década pasada comenzó a darse un porción más grande de la torta para el espectáculo frívolo, es decir, dentro del millón doscientos del teatro profesional, un setenta por ciento iba al espectáculo frívolo y un treinta, a propuestas más elaboradas o que tuvieran algo más para dejar, que la risa fácil del momento. Esa sí creo que es una radiografía bastante importante de lo que la gente consume y, especialmente, de lo que a la gente se la va acostumbrando a través de los medios masivos de comunicación, que, a la larga o a la corta, queda claro que hacen efecto.

-O sea que para ser productor hay que tener buen olfato para advertir qué circunstancias está viviendo el país, tener una buena lectura de lo que está pasando...

-Creo que influye, pero hay que tener en cuenta, también, los otros parámetros. Cualquier encuesta revela que el primer gancho para que el público concurra a ver un espectáculo en este tipo de teatro, sigue siendo la cartelera. Es decir: por arriba de las obras, el factor de convocatoria es el actor. Lo demuestra la práctica. Es más usual un éxito con un actor taquillero y una obra que no gusta tanto, que un éxito a partir de una obra excelente, sin actores *tractoritos* a la hora de llevar gente a la boletería.

-¿Y esto cómo se determina? ¿Por la buena lectura del productor?, ¿por estadísticas?, ¿por estudios que se hacen?

-De lo que me doy cuenta después de treinta y un años haciendo lo mismo, es que cada vez sé menos. Sí existe, como en todos los rubros, el oficio. Pero yo, con la misma receta he hecho éxitos fenomenales, como **Brujas**, por ejemplo, por hablar de la comedia más exitosa de la historia argentina, ¡y me he comido cada fracaso de comedia!, como si fuesen otras personas las que hicieron una y las que hicieron otra. Creo que hay una porción importante de oficio y otra parte

que tiene que ver con seguir apostando, con no quedarse demasiado tiempo (al menos eso hago yo), explicándose las causas del fracaso.

- ¿Cómo se trabaja en el circuito de teatro comercial? ¿Cuáles son las etapas en el circuito comercial del teatro? ¿Vos proponés? ¿Te proponen obras? ¿Existe preproducción?

- No hay una fórmula para trabajar en esto. Puedo contarte cómo dividí mi empresa en dos etapas. Una hasta 1997 y otra de ahí en adelante. Del 75 al 97 yo producía prácticamente todos los espectáculos y no entraban a mis salas productores independientes. En el 97, cuando sentí palpable la crisis que ya estaba y seguía viniendo, opté por agrandar el circuito de salas y dejar la producción en manos de terceros. Un poco lo que hizo la televisión con las productoras independientes. Así fue como me reuní con gente joven que hoy está produciendo mucho y se armó un grupo que trae los productores al teatro. Construí el Multiteatro y también la sala más grande de Mar del Plata. Tomé un perfil. La fórmula de aquellas producciones mías hasta 1997 y la de estos productores de hoy, sigue siendo la misma. Hubo proyectos que llegaron de la mano del actor, como sucedió en el ochenta y pico con Oscar Martínez, que quería hacer **El protagonista**, con Luis Agustoni, y me lo propuso a mí y otros, en los que vino la obra primero y el productor llamó al artista. Yo, particularmente, como siempre quise hacer un circuito de salas, opté por copiarlos de lo que hacen con los sellos los que se dedican al cine. El que trabaja con Paramount, por ejemplo, no elige la buena de Paramount, sino que pasa las buenas y las malas de Paramount. Y el que trabaja con Warner o con Argentina Sono Film, lo mismo. Yo elegí ciertas marcas, a partir de las figuras: todo lo que hacían Luis Brandoni, Thelma Biral, China Zorrilla. Es una manera de abreviar tiempos. Es contradictorio lo que voy a decir: por un lado, este es un trabajo netamente intelectual, desde el momento que nos movemos en la intelectualidad teatral, pero, por otro lado, no le encargo a Tito Cossa qué obra tiene que escribir, sino que le digo "cuando tengas una, traela". Y así es como me trae **Yepeto y Pingüinos**, (por nombrar dos que produce) un éxito y un fracaso. Soy poco selectivo a la hora de explicar los porqués de los éxitos o los fracasos. Soy un tipo cuya fórmula fue siempre hacer más que pensar. No digo que sea lo mejor, pero es lo que hago yo.

- Eso en cuanto a la elección. Pero una vez decidida la obra, ¿cuáles son los pasos que seguís?

- Lo que sigue es elegir un productor ejecutivo que la lleve a cabo. Pero, más allá de los pasos que doy, fundamentalmente, quiero la profesión y me dedico todo el día a ella. Este verano estoy más en Mar del Plata que acá, porque allí hay ocho espectáculos en cartel y en Buenos Aires seis. Con catorce obras, digamos que el escritorio está bastante limpio. Este símbolo tiene que ver con ser ordenado. A lo mejor, con esta reflexión, me escapo un poco de lo netamente teatral. Soy un apasionado de esta actividad y este apasionamiento tiene que estar acompañado por ciertas responsabilidades como las contractuales, como el hecho de darle valor a la palabra, la ética en la profesión, el respeto por el talento, no metiéndome en lo artístico, cuando para eso, justamente, uno trata de rodearse de los mejores. Desmitifico esta profesión. Incluso desde la ropa. Es un oficio maravilloso para mí, no haría otro, pero es bastante más simple de lo que se cree. Ejemplo de eso es el modo en que establezco los contratos. Tengo una hojita pequeñísima —saca un pequeño taco de papeles diminutos— en la que escribo lo elemental

y necesario, es decir la palabra contrato y mis iniciales, C.R. Yo arreglo —pongámosle con China Zorrilla— algo y le digo: "Tomá esto, por si yo tengo amnesia. Llévatelo". Y aquí escribo, solamente, con quién hago el contrato, cuándo son las funciones y el porcentaje que cobrará esa persona. Desde hace 25 años no figuro en ninguna obra de teatro, ni en los programas de mano, ni en la marquesina. Eso me da más tranquilidad, porque no siempre acompañaría con mi nombre espectáculos que, a lo mejor, no me gustan y produzco, o participo de ellos. Es una visión bastante particular, pero es aquella con la que comencé a los 18 años y sigo hoy, con 49. Hago siempre lo mismo. Tengo el mismo escritorio desde que estaba en el Ateneo. Me preocupó por los jóvenes que se interesan por esta profesión. Voy no menos de dos veces por año a dar charlas a la facultad, y siempre reafirmo la idea de que se trata de un oficio bastante simple.

- ¿Un productor se forma en la práctica? ¿Das charlas en la facultad? ¿Para quiénes? ¿Cuál es la formación de un productor?

- Siempre digo que hice mi propia facultad. Sobre esto hablo en un librito que escribí en 1997, el año en que ya se veía la crisis. Yo dividí mi vida profesional hasta esa fecha y después de esa fecha. Por eso, en aquel año cambié la empresa. No esperé al 2000. En el 97 dije: "Esto está hundido". En ese momento, como me sobraba tiempo, porque decidí parar la pelota, le hice caso a mi hijo y me puse a usar la computadora. ¿Y qué mejor ejercicio para usarla, que escribir mi biografía? Mi libro se llamó *No hay más localidades*. Allí conté anécdotas de la infancia y llegué a la conclusión de que yo hice mi facultad, cuando a los cinco o seis años, en lugar de tratar de entender por qué volaba Dumbo, juntaba los programas de cine y buscaba entender por qué la gente elegía ver **Dumbo**. Ese era mi problema neurótico de chico. Mientras transcurrieron mi primaria y mi secundaria, hice mi universidad. No me interesaba la educación física, ni la geografía o la historia. Estudiaba para sacarme la nota necesaria, pero lo que hacía era una facultad propia, para saber qué película iba a funcionar o no cuando se estrenaba, anotarme al acierto o el error los lunes, registrar si los filmes cambiaban de sala o no. ¿Cuál es la manera de estudiar? No sé explicar una fórmula exacta. Puedo dar fe de la mía. Empecé de muy joven. En realidad, toda mi vida me dediqué a esto. Siempre digo, en broma, que mi primera palabra, a pesar de que no vengo de una familia proveniente del espectáculo (mi padre era industrial y mi madre comerciante) en lugar de "mamá" fue "borderó". Por eso me llevaron a un siquiatra.

Las empresas y el Estado

Cuando se formó el Instituto Nacional del Teatro, acompañé todos los movimientos que en ese momento hubo para que saliera la ley, pero mientras lo hacía (antes y después), siempre dije que los teatros privados y todo lo que tenga que ver con el circuito comercial no debemos, aunque la ley lo permita, pedir créditos ni nada que tenga que ver con usar partidas oficiales que estén destinadas para otra cosa. Me parece importante remarcarlo porque, además de no haberlo pedido nunca, no estoy de acuerdo cuando el circuito de teatro comercial utiliza, por más honesto y loable que sea su fin, fondos que tienen que estar dirigidos a otro tipo de teatro. Nosotros tenemos que nutrirnos de nuestra boletería. Hago proselitismo con eso. Como presidente de la Asociación

Argentina de Empresarios Teatrales siempre digo lo mismo: "No cuenten conmigo a la hora de mezclar fondos que están destinados para otra cosa y que además son semilleros para nosotros mismos". Seríamos mentirosos si dijéramos que le damos la oportunidad a un actor, un director o un autor que están empezando. Nosotros buscamos a los consagrados, porque los necesitamos como empresa. Tenemos estos monstruitos (las salas) caros de mantener, con muchas butacas, que se fagocitarían el primer fracaso de alguien. De la misma manera que digo esto, también afirmo que necesitamos institutos, fundaciones que fomenten todo eso que, en definitiva, termina siendo un rédito para nosotros, cuando esos artistas se vuelven consagrados, exitosos y talentosos.



- ¿Por qué estás recuperando muchas salas? ¿Es un buen momento para eso?

- En el 97 me senté con la gente con la que trabajaba y me planteé emitir más que producir y, entonces, poner todo el capital de las producciones en la defensa de las salas. Creo que las salas teatrales son el puntapié para la actividad. Por más que me quieran convencer de que se puede hacer teatro hasta en un colectivo, no concibo el teatro sin los edificios teatrales. Me pongo un poquito antiguo en eso. Entonces, en el 97, encontré un hueco que no estaba explotado. Cada día había más teatros convertidos en otra cosa. Se había demolido el Odeón, el Politeama, me cansaba de leer notas que decían: "Se caen los teatros, los teatros se dedican a otra cosa". Me dije: "Algo pasa con esto" y me propuse hacer lo contrario. Pregunté: "¿Dónde hay un estacionamiento en Mar del Plata? Lo voy a convertir en un teatro". De hecho, hice a nuevo el Atlas de Mar del Plata y estoy por inaugurar el América como sala de esa ciudad. Si el cine se salvó dividiendo en varias salas un cine grande, yo voy a tirar abajo un teatro y voy a hacer cuatro. Cumpló así con cualquier precepto teatral, creo más fuentes de trabajo, bajo el costo fijo, al tener todo en un solo edificio, tengo más boleterías y cuatro escenarios con el costo de una vez y media de un teatro. Tiene que ver con eso.

- ¿Cuál dirías vos que es tu sello?

- No sé cuál es, pero te puedo decir lo que yo quiero escuchar. Mi sello es la palabra. Prefiero ser distinguido en primer lugar por tener palabra y después por el borderó. Primero por la palabra y después por la estética de lo que se da en los escenarios. Prefiero trabajar con los mejores actores como personas y después con los más talentosos. Elijo trabajar con gente buena. La gente mala, que me invite para el estreno y la tenga el teatro de enfrente. Quiero, como te decía antes, tener el escritorio vacío.

“Como gestor soy un buen crítico de teatro”

Director general y artístico desde 2000 del Complejo Teatral de Buenos Aires y antes de eso titular del San Martín en tres períodos diferentes, Kive Staiff es hace ya muchos años una figura central en el panorama cultural y escénico de la Ciudad Autónoma. La gestión de Staiff al frente del ya histórico edificio de Corrientes 1.530 reconoce tres etapas definidas: la inicial va de fines de 1971 a mediados de 1973, la siguiente de abril de 1976 a 1989 (comienzos del segundo semestre) y la última de 1998 a estos días, con la particularidad de que a partir del nuevo siglo pasó a conducir el CTBA, una organización que incluye al San Martín y cuatro teatros más: Presidente Alvear, Regio, Sarmiento y de la Ribera.

ALBERTO CATENA / desde Buenos Aires

La permanencia lograda en ese espacio oficial, tal vez el más prolongado si se suman todos los años que ha protagonizado una sola persona en la historia más reciente, ha dado a Kive Staiff una experiencia como gestor cultural que pocos pueden equiparar en el país. Hay coincidencia general por otra parte en que sus hojas de ruta en los distintos períodos de conducción han testimoniado una irreprochable eficiencia artística y administrativa. De hecho, la ratificación que le brindó como director del San Martín el presidente Raúl Alfonsín al retornar la democracia, ha sido interpretada como un reconocimiento a esa eficacia, lograda aún en los años que le tocó conducir el teatro durante la dictadura, tal vez su período de actuación más polémico en opinión de algunos de sus críticos.

La experiencia de una gestión localizada en un solo lugar y sin otros lazos que los de la rutina diaria pueden ofrecer una mejor gimnasia para el desempeño profesional, pero no aseguran necesariamente la creatividad ni el rigor. En el caso de Kive Staiff es claro que su sólida formación estética —demostrada en una labor previa como crítico teatral ya desde fines de los cincuenta— y su vasta y actualizada información de lo que sucede en el panorama teatral del mundo —afianzada por los distintos viajes al extranjero y las múltiples vinculaciones que le ha otorgado su función— contribuyeron a que algunos tramos de su gestión, sobre todo en el Teatro San Martín y en épocas de una mayor bonanza

económica, alcanzara picos de brillo muy recordables, como fueron los de la visita de varias y deslumbrantes compañías dramáticas del exterior. Con el propósito de que evaluara algunos rasgos de esa labor en las últimas décadas, **Picadero** entrevistó a Staiff en sus oficinas del quinto piso del TMGSM hace varias semanas. Lo que sigue es un resumen de esa conversación.

-¿El hecho de tener que dirigir desde el 2000 varias salas qué efecto produjo en su labor?

-Un aumento considerable del trabajo y una cierta pérdida del contacto con lo que llamaría la cocina del teatro, la relación con las secciones técnicas, etc. Ese es el precio que estoy pagando, una consecuencia natural de tener que concentrar la atención en varios lugares a la vez. Por otra parte, esta nueva realidad impone otros desafíos, como es el de pensar distintos repertorios.

-¿De quién fue la idea de crear el Complejo Teatral de Buenos Aires y con qué propósito se impulsó ese emprendimiento?

-La iniciativa fue del actual jefe de Gobierno de la ciudad, Jorge Telerman, cuando era hace unos años secretario de Cultura. Debo decir que el proyecto incluía también al teatro Colón, propuesta que de movida rechacé porque esta institución es un coloso que requiere un tratamiento totalmente autónomo, diferenciado. Me parece que se buscó

organizar todas las salas dependientes de la ciudad con un criterio que permitiera perfilar para ellas un repertorio específico, relacionado con el lugar donde estaban ubicadas. Pensemos que estas salas están en barrios tan distintos y a veces contradictorios como el Centro, la Boca, Palermo o Chacarita-Colegiales-Villa Crespo, como es el caso del Regio. Haber repensado los repertorios para lograr que una programación especial penetrara en cada una de esas zonas produjo resultados muy interesantes. El teatro Sarmiento, por ejemplo, lo hemos dedicado a las expresiones de vanguardia y del trabajo teatral no convencional.

-¿Esa idea no se superpone con la que sirvió de base para concebir la sala Cunill Cabanellas?

-Puede ser, pero hay que hacer notar que ambas salas operan en zonas distintas. El Sarmiento está enclavado en un lugar próximo a Palermo, de gran dinamismo cultural y teatral. Es un área de la ciudad que ha sufrido transformaciones muy grandes y tiene mucha avidez de estas expresiones. Por otra parte, al público del Centro también le interesa la vanguardia, el teatro alternativo. De ahí que durante mi primera gestión en el San Martín logré que la antigua confitería del teatro se convirtiera en la Cunill Cabanellas. Era una búsqueda no convencional para que cada proyecto que allí se llevara a cabo creara el espacio adecuado a sus fines estéticos. Ya no era ni la sala Martín Coronado ni el auditorio de la sala Casacuberta. De cualquier

Escena de "Rey Lear"



manera, sigo creyendo que las divisiones entre lo que se considera la vanguardia y lo clásico son siempre relativas. Un gran dramaturgo clásico bien hecho por un director de estos días sigue siendo un autor de vanguardia.

-¿A quién citaría entre los directores que pueden hacer esa tarea?

-Para dar un ejemplo próximo hablaría de Jorge Lavelli y su puesta de **Rey Lear**, que es una obra extraordinaria y se escapa de lo que podríamos definir como estructura clásica. Es un fenómeno único, muy difícil de ser atrapado. Y creo que Lavelli entendió muy bien eso desde el punto de vista estético.

-Tolstoi afirmaba que *Rey Lear* era una obra fallida.

-Cuando se leen por primera vez sus parlamentos parecería serlo, pero no es así y sus potencialidades son enormes.

-La puesta de Lavelli no fue recibida por toda la crítica y el público de la misma forma. Algunos la elogiaron mucho, y otros le dieron palos.

-Desde luego. Y me parece bien. Son distintas maneras de ver un fenómeno. Y en cierto sentido es bueno que peleemos con el director, que planteemos nuestro desacuerdo. Nosotros en la platea y el director en el escenario. Que no sólo dialoguemos, que podamos también disenter. Y que lo hagamos además tomando como eje a Shakespeare.

-¿Por qué?

-Porque Shakespeare está en el principio de todo. Es un autor peligroso, que nos reta permanentemente y al cual siempre volvemos. Cada obra suya plantea distintas lecturas, múltiples caminos. Si se toma uno solo de ellos y se declinan las otras posibles variables, a mí me parece que se lo empobrece. Lo que se puede hacer con él es darle preeminencia a un determinado aspecto de una de sus obras sin perder de vista las otras perspectivas. Me acuerdo del **Hamlet** que hicimos en 1980 protagonizado por Alfredo Alcón y dirigido por Omar Grasso. Se montó en la sala Casacuberta en la desnudez más total, estaban los actores y la luz. Hay un aspecto de la pieza que tiene que ver con la libertad y con la lucha contra la dictadura. El dictador es el rey Claudio, el asesino del padre de Hamlet, luego marido de su madre. Y en esa puesta, recuerdo que lo conversábamos con Omar, la idea fue remarcar esa línea y poner en un segundo plano las otras variables, pero sin que desaparecieran, desde el incesto hasta la duda existencial, el desgarramiento psicológico. Y el público lo entendió maravillosamente. Afortunadamente, se logró en ese momento un enorme equilibrio.

UNA GESTIÓN HISTÓRICA

-¿Si tuviera que hacer un balance de sus tres gestiones, que diferencia encontraría entre ellas como rasgos más destacados?

-Fueron períodos distintos. Cuando llegué por primera vez en 1971 sentí un enorme desafío. Y me dije: ¿cómo hago con este monstruo para realizar lo que sostenía se debía hacer desde el periodismo? Mi intención era dinamizar ideológicamente esos escenarios del San Martín. No porque fuera un teatro oficial debíamos hacernos los tontos, privarnos de una reflexión sobre lo que pasaba en el mundo y hasta de una interpretación política. Y fue en esa gestión que elegí para la Martín Coronado **Un enemigo del pueblo**, de Ibsen, un texto potente que denuncia, para decirlo de un modo muy grueso, un fenomenal negociado en torno a un municipio. Hay que tener en cuenta que estábamos por entonces bajo un gobierno militar, el del general Agustín Lanusse. Y en la Casacuberta estrenamos por primera vez una obra de Griselda Gambaro, **Nada que ver con otra historia**, que para los usos y costumbres de un teatro oficial era una apuesta audaz, porque salvo el antecedente de **El rinoceronte** de Ionesco no se había montado aún una obra de esas características en este ámbito. Y provocó una conmoción institucional hacerlo, una ruptura con esa filosofía de hacer un repertorio inspirado en ese término medio virtuoso que aconsejaba Calderón, aunque sea aburrido. Y luego, en 1972, incorporé **El círculo de tiza caucasiano** de Brecht. De manera que, aunque breve, esa temporada y media que duró mi primera gestión tuvo experiencias muy rescatables.

-¿No hubo intentos de censura por ese tiempo?

-Los hubo, sobre todo con **Un enemigo del pueblo**, pero no voy a decir de parte de quién. Hubo incluso intentos de evitar el estreno de esa obra, pero lo he dicho muchas veces, la decisión del intendente de ese entonces, Saturnino Montero Ruiz, me permitió llevar adelante ese proyecto sin tocarlo.

-¿Cómo fue la experiencia a partir de 1976?

-Las circunstancias cuando llegué en 1976 eran otras. No sabía que ese gobierno militar se iba a convertir rápidamente en la dictadura terrible que fue. Y también lo he dicho varias veces: el primero que me convocó fue mi amigo Ricardo Freixas, secretario de Cultura de entonces en el gobierno municipal. Y tuve la fortuna de que, tal vez por la influencia de Freixas, el intendente de ese momento, el aeronáutico Osvaldo Cacciatori, no sólo me designara sin conocerme sino que luego se transformara en un defensor a ultranza de todo lo que hacía. Pero tuvimos que esmerarnos enormemente porque sabíamos que era imposible hacer a ciertos autores. Brecht por ejemplo. Pude retomar una pieza de ese dramaturgo recién en 1984, ya con el gobierno democrático de Raúl Alfonsín. Fue **Galileo Galilei**.

-Hacia dónde estuvo dirigido el esfuerzo en ese período?

-Bueno, todo parecía indicar que ese período tendría varios

años por delante. No fue como en la gestión anterior que tenía un límite casi cantado porque venían las elecciones de febrero de 1973 y se sabía que iba a ganar el peronismo. Y así fue. Ganó Héctor Cámpora y al asumir, a mediados de ese año, debí dejar la dirección y volver a mi trabajo de periodista en el diario *La Opinión*. En cambio, en 1976 todo pintaba para largo. De modo que nos dedicamos mucho a consolidar la institución como tal, pensando que se trataba no sólo de una institución con capacidad para generar una actividad continua de espectáculos teatrales, sino que además tenía otras responsabilidades que superaban el espacio teatral propiamente dicho. Y ahí surgió la idea de crear un elenco estable de teatro, una compañía de danza contemporánea, que cumple ahora 30 años, y una compañía de títeres, más las dos escuelas para estas dos últimas disciplinas que todavía siguen funcionando. También fue en ese momento que se imaginó la edición de una revista y de distintos libros. Y luego, teniendo en cuenta la situación política que vivíamos, es la etapa en que se comenzó a pensar a la institución como un lugar de convocatoria. Empezamos a hacer los recitales en el hall. Era un prodigio, en plena dictadura, llegar a juntar a 3.000 ó 3.500 personas escuchando un concierto. Había como un entendimiento profundo entre la institución y el público, que hacía que ese lugar se defendiese porque nunca hubo un incidente, ni una rotura, absolutamente ningún problema. Fue también por esos años que fundamos el área de acción externa con el fin de generar programas de funciones para estudiantes secundarios. Por eso digo, fue un período de consolidación de la institución.

-Usted es consciente de que su gestión, por el hecho de haberse realizado durante la dictadura, recibió críticas de algunos sectores de la cultura. ¿Cree a pesar de eso que valió la pena haber realizado esa experiencia?

-Valió la pena, no tengo ninguna duda. Y aún a sabiendas de que esa gestión tuvo restricciones reales, de que no podíamos hacer una obra de Roberto Cossa. O de Brecht, como dije. Y debo decir que el hecho de que el doctor Raúl Alfonsín me llamara para pedirme que continuara al frente del teatro en los años del retorno a la democracia fue para mí una ratificación de esa convicción.

-¿Cómo sería el balance en el tercer período, el que comienza en 1998?

-El regreso en este tercer período se produce bajo otra realidad. La democracia tiene a la fecha más de veinte años de instalada, los disonamientos revisten otro carácter. Las peleas son otras. Y nosotros nos planteamos más claramente no sólo los problemas de índole ideológica y política, sino también los de naturaleza estética. O sea, cómo salir a la búsqueda de nuevas visiones, de nuevas interpretaciones,



Escena de "El pan de la Locura"



dentro de un repertorio de títulos que con frecuencia sólo podemos hacer nosotros o el Cervantes y si no se hacen. Porque programamos para salas cuyas propias dimensiones imponen ciertas condiciones. El tamaño de un escenario como el de la Martín Coronado lleva, consciente o inconscientemente, a pensar en grande. Uno se lo puede permitir. Este **Rey Lear**, por ejemplo. Es cierto, se pueden hacer de otra manera. De hecho, el año que viene haremos una versión de **La celestina** con tres personajes, la protagonista y los dos enamorados. Se puede, todo se puede, pero insisto: hay un problema de dimensiones.

LOS ESPACIOS DEL COMPLEJO

-Ahora, pensando en el teatro San Martín, que es reconocidamente dentro de las instituciones del complejo la de mayor poder simbólico, ¿a qué atribuye que haya generado una corriente tan regular de público? ¿Influye la calidad, lo módico del precio de las entradas o el hecho de que existe un repertorio que no se puede ver en otro lado?

-Supongo que es una mezcla de todas esas cosas. Acabamos de hacer una encuesta entre el público sobre una muestra de mil personas. Y la mayor parte de la gente contesta que asistir al San Martín, con independencia de que un espectáculo pueda gustar más o menos, produce siempre una experiencia satisfactoria. Hay como una confianza en la programación del teatro. Yo he oído a espectadores llegar a la boletería y preguntar: "¿Qué están dando? A ver, no, esa ya la vi. Entonces, deme una o dos entradas para esa otra". Y entran al teatro, confiados.

-El teatro tiene también una ubicación privilegiada.

-Eso también es verdad. Pero fijémonos en lo que sucede en el Regio. Es muy curioso. Yo tengo un entusiasmo desbordante por esa sala, que estaba hasta hace poco cerrada e inactiva debido a su lejanía del Centro. Pero de a poco, comenzaron a llegar personas de los barrios que rodean al teatro. La mayoría de ellas lo hacían caminando. Y frente a un esquema así, obviamente hay que pensar muy bien en el repertorio que se ofrece. Hicimos allí **El zoo de cristal**, **El pan de la locura** y **Lisandro**, que tiene un sesgo político muy fuerte, y la gente de Chacarita, Colegiales y Villa

Crespo —también está cerca la de Palermo— respondió, porque considera que el Regio es su teatro. Y poder dar un servicio público así a la gente, gastar ese dinero que se nos da —aunque nunca sea suficiente— en hacer un teatro que sea representativo de las fantasías de la sociedad, es un privilegio. Y a la vez un logro conseguir que la gente venga.

-Sobre todo en esta época donde el predominio de la frivolidad en los medios opera como un factor en contra tan fuerte.

-Es cierto, la competencia de algunos medios masivos es muy grande. En la encuesta mencionada, curiosamente se demuestra que existe una mayoría de espectadores mujeres. Mujeres que vienen solas o con dos o tres amigas a ver teatro. Parecería como que el hombre está más atrapado por la cultura de la televisión.

-¿Y qué pasa con el Teatro de la Ribera?

-La Boca no es el barrio que era. Los nietos y bisnietos de aquellos habitantes que venían de la inmigración más tradicional se han ido del lugar. Ese núcleo, que era como un 18% de la población, se fue. Y ha quedado mucha casa vacía u ocupada por los nuevos inmigrantes, que vienen de Bolivia, Paraguay o Perú. Y nos cuesta mucho movilizar a la gente, salvo cuando hay algún espectáculo infantil los sábados o domingos a la tarde que convoca a algunas mamás con sus chiquitos. Hicimos acuerdos con los clubes Boca Juniors, Independiente y Racing, pero sin demasiada repercusión. Pero lo vamos a seguir intentando. Vamos a abrir la temporada del año que viene con un **Arlequín servidor de dos patrones**, de Goldoni, que tendrá ciertos rostros funcionales de la televisión. Hay que aplicar esos recursos sin pudor. Tal vez treinta años atrás no me lo hubiera permitido. Me acuerdo que Jean Vilar contaba que estuvo durante años tratando de convencer a Gerard Philippe de que se sumara al Teatro Popular, al que finalmente se incorporó. Y ese teatro pegó un salto hacia arriba. Cuando teníamos el elenco estable perseguí durante años a Alfredo Alcón para que se sumara a sus filas pero no lo logré. De todos modos trabajó en muchas ocasiones en sus obras. Son estrategias para tratar de comunicarnos mejor con la gente. De todas maneras, cuando elegimos una figura

de la televisión tenemos en el teatro el hábito de hacer audiciones. No da una idea completa de las calidades de un actor o una actriz, pero ayuda a imaginar hasta dónde puede llegar una persona que por ahí uno conoce sólo de verla en la pantalla televisiva.

-¿Cómo es hoy la formación de un elenco para una obra? ¿presenta muchas dificultades?

-El mercado actoral se alteró muchísimo por la presencia de la programación de ficción que tienen los canales. Es cierto que el actor tiene una posibilidad de ingresos económicos que no tiene acá. Ni qué hablar que la tiene mucho menos en los teatros del *underground*. De manera que armar un elenco es complicado, porque hay que estar preocupándose de los horarios disponibles para los actores, que llegan exhaustos de grabar diez horas en un canal de televisión a hacer una función o un ensayo. Antes si un actor tenía problemas de horario se buscaba otro.

-Habla de los tiempos del elenco estable. ¿Volvería a repetir esa experiencia?

-Para mí fue una experiencia maravillosa y en la que creí mucho. Pero hoy es mucho más difícil imaginar su existencia. En parte por esto que dije de los cambios en el mercado actoral y en parte porque no tendría el presupuesto necesario, aunque no sería mucho más caro. En el elenco estable había figuras como Elena Tasisto, Alicia Berdaxagar y tantos otros. Pudimos crear un repertorio, hacer giras al exterior y el interior. Había obras que duraban en el repertorio cinco y seis años. Los actores llegaban a ensayar una obra nueva a las dos de la tarde y a la noche tenían función con otra pieza. La compañía estable fue disuelta por Emilio Alfaro en 1989. Por suerte no hizo lo mismo con la de danza y títeres. Claro, era una época más próspera. Fue el período en que vinieron compañías como las de Tadeusz Kantor, Pina Bausch o la del Rustavelli, que cambiaron los criterios estéticos e ideológicos del teatro argentino.

-¿Cómo se hace hoy para traer a una compañía extranjera?

-Hay que lograr que los países de origen de esas compañías paguen la mayor parte de los gastos. Hace algunos años vino la Comédie Française y Francia pagó todo. Creo que lo único que pagamos fue el ómnibus del aeropuerto al hotel y



Escena de "Rey Lear"

Teatro, públicos y presupuestos

-¿Cómo ve al teatro en general de Buenos Aires?

-Me parece que atraviesa, en cierto sentido, un momento brillante. Es un fenómeno diría de resistencia porque con subsidios tan pequeños —que por suerte igual existen y cumplen su función— y salas tan mínimas que impiden grandes recaudaciones, que se siga haciendo teatro es un hecho admirable, conmovedor. Y tal vez lo más revolucionario de todo esto que está pasando se produce en el público. Porque es la gente que acude a esos teatros la que sostiene la continuidad de esas aventuras, de algunos talentos. Porque hay gente muy talentosa y espectáculos magníficos, por su concepción y realización. Es interesante ver este fenómeno en el contexto general de la sociedad. Es otra forma de resistencia. Ya no es la guerrilla, es la resistencia cultural, la defensa de la cultura como un valor. Y como factor de educación. La cultura es la prolongación de la educación. Pensar la cultura sólo como un entretenimiento, por más elegante y profundo que sea, es minimizarla.

-¿No piensa que un teatro así no se hubiera logrado sin una tradición detrás?

-Desde luego. Esa tradición existe. Basta pensar en el teatro que se genera a partir del treinta en adelante, con el movimiento del teatro independiente incluido. Creo que hay una continuidad aunque no les guste a muchos creadores actuales que se consideran fundadores de un nuevo teatro argentino.

-¿Cómo fueron sus experiencias en el Banco Patricios y en el Colón?

-La del Patricios fue muy buena porque tuve que buscarle a la Fundación de ese banco, dedicada exclusivamente a las artes plásticas, un costado que se relacionara con el espectáculo. Fue una gestión innovadora, que llevamos a cabo en un espacio no convencional. El Colón, se sabe, es un paquete con el que es difícil lidiar. Estuve poco tiempo al frente del teatro, menos de dos años. Fue apasionante, pero considero que hubiera hecho falta una gestión de varios años para poder ver resultados distintos. De hecho, las gestiones más renombradas, las del arquitecto Montero, y luego la de Pedro Valenti Ferro fueron largas. El Colón va a cambiar si se modifican algunas reglas de juego y de trabajo. Y tiene como base para hacerlo un personal muy idóneo. Es un teatro que requiere un financiamiento importante, lo que no es fácil de lograr. Pero al mismo tiempo posee un valor simbólico muy grande. Por otra parte, mi opinión es que debería atreverse a una mayor audacia estética e incluso a la posibilidad del fracaso.

-Su público ha sido históricamente bastante conservador.

-Demasiado, diría. Un público que cree que la música terminó con Brahms o Stravinsky a lo sumo. Y ya han pasado cien años del estreno de las obras más famosas de este último músico.

viceversa. Cuando el año pasado vino la Compañía de Teatro Clásico de España, este país asumió todos los costos, salvo el de alojamiento, que estuvo a nuestro cargo.

-¿Cuando se invita a un director como Lavelli la elección del elenco la impone el teatro o se charla?

-Se charla, porque se generan situaciones en que el director tiene una visión especial sobre el actor que necesita y hay que privilegiar esta visión. En tiempos del teatro estable era de otra manera. La distribución de los roles, a fin de mantener el equilibrio dentro del elenco, la hacía yo. Hoy Berdaxagar hacía **Danza macabra** y en la próxima por ahí le tocaba la vecina de un conventillo en un sainete. Pero luego me democratiqué y comencé a dialogar con los directores sobre el tema. Con excepción de los casos en que un proyecto viene muy armado y un director está muy habituado a trabajar con un grupo.

-¿Como director artístico cuál es su expectativa sobre los resultados de un espectáculo?

-Aspiro a lograr en el escenario un 75 ó un 80 por ciento de lo imaginado. Claro que a veces se da menos de ese porcentaje. Y a veces me digo: te equivocaste en la elección de este texto, porque no siempre es responsabilidad de un director que no haya salido bien un espectáculo, a veces el texto es mucho menor de lo que me pareció al leerlo. Me ha ocurrido.

-¿Qué virtudes se asignaría a la hora de hacer un balance de su gestión?

-Diría que soy un buen crítico de teatro. Siempre sentí que debía ser, al frente del teatro, mejor crítico de lo que había sido escribiendo en los medios. Y a esta altura siento que soy un buen crítico. Me equivoco también, qué duda cabe. Una virtud complementaria que señalaría es que me relaciono bien con la gente que trabaja en el teatro, no sólo con los artistas, también con los operarios, con los técnicos. Logramos con ellos cierta mística en común. Lo mismo con la administración. En este momento, en el complejo hay mil personas trabajando y en el San Martín ochocientas. Lo que ocurre es que en este lugar están los talleres que trabajan para todos los teatros.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Es un público que se aburre si le ofrece una obra musical de Philipp Glass o Berio.

-A menudo repudia las puestas de los clásicos que se salen de lo convencional.

-Eso cuando en Europa el repertorio clásico de la ópera se está poniendo patas para arriba. Hay creadores que vuelven locos a todos, como Calixto Bieito, que rompe con cualquier regla. Es de una gran audacia en todos los terrenos, aún en el del sexo. Pero allí hay otra actitud. En Europa se ven espectáculos muy innovadores, sobre todo en el comienzo de algunos festivales internacionales. Es como si el público de los festivales fuera más permisivo y que todo lo que se puede hacer en ese marco vale. Pero, acá, si salimos del terreno de la ópera donde las viejas convenciones aún pesan mucho, hay también muchos creadores talentosos, muy originales. Lo que pasa es que trabajar en una sociedad desarrollada no es lo mismo que hacerlo en una sociedad como la nuestra, que ha sido golpeada en tantos sentidos. La vida del teatrista en este país se ha tornado dura. Y a pesar de todo eso, hay, como dijimos, una pasión por el teatro que asombra.

-¿Dónde diría usted que hoy encuentra las mayores dificultades para su gestión?

-En el presupuesto, sin duda. Hay que subir los presupuestos culturales en la Argentina, que están cada vez más bajos. Año a año la cultura pierde presupuesto en el área del Estado. Y esto no es bueno.

La ausencia de épica

Felisa Yeni es una de las pioneras del teatro independiente. Fundadora con su compañero de vida Jaime Kogan y un grupo de soñadores del Teatro Payró, cooperativa teatral de notable trayectoria en la Argentina, conversó con Picadero sobre su visión del teatro independiente en la actualidad, el cambio de la actitud del público y de lo que ella llama: la pérdida de la épica.



Felisa Yeni

ISABEL CROCE / desde Buenos Aires

Cuando se presencian espectáculos en los llamados teatros independientes, asombra la cantidad de grupos teatrales que desarrollan su actividad en los más variados espacios. Desde sótanos y terrazas, clubes y casas particulares, hasta locutorios en actividad o depósitos en desuso. Se reflexiona entonces sobre el legendario término "teatro independiente", denominación que nos acompaña todavía en un ejemplar ejercicio de permanencia.

¿A qué llamamos teatro independiente? ¿Mantiene este término hoy el mismo sentido que tuvo en otras décadas? ¿Está en estado de extinción o subsiste modificado por el espíritu de la época?

Para la mayoría un teatro es independiente cuando va más allá de lo comercial, generalmente se da en espacios no tradicionales reducidos y con actores no siempre conocidos que tratan de iniciarse en la aventura de una obra o repertorio atípico.

El investigador Luis Ordaz distinguía los llamados cuadros filodramáticos por un lado y los independientes por otro. El primero imitaba al teatro tradicional y el segundo aspiraba a una programación importante, sin divos ni empresarios y con poca atención a la taquilla.

Pensamos que era interesante pedir la opinión sobre la situación del teatro independiente actual comparado con el anterior, a una actriz y directora vinculada simbióticamente con este fenómeno, Felisa Yeni, al frente, junto con su hijo, el director Diego Kogan, del Payró, uno de los teatros independientes líder en la historia teatral argentina.

DE VILLA LYNCH A ALMAGRO

Felisa, con su talento y su enorme experiencia pasó, precisamente, por uno de esos cuadros filodramáticos de los que hablaba Ordaz. Estaba en Villa Lynch, su patria chica. Era un club judío, donde una de las actividades pasaba por lo teatral. Una vez por año se montaba una

obra para entretener y pensar. ¿No había un artista en la familia? No.... Había padres obreros y el permanente deseo de incorporar cultura, especialmente en los hijos.

Según lo que nos cuenta la actriz, el director Manuel Ledvadni la invitó a formar parte de la escuela del teatro IFT, Instituto de Formación Teatral (Asociación Israelita Argentina Pro Arte), verdadera vanguardia del teatro independiente, donde se quedó por tres años. "Recuerdo con afecto el ambiente formativo, las obras en idish, algunas personas, D'Aversa, especialmente Nachman y su formación integral", comenta la actriz y directora.

Pero ante la pregunta de si los estudiantes se integraban luego al elenco del teatro responde brevemente: "No siempre. Los jóvenes no éramos bienvenidos".

Considerando que por lo menos hasta los 70 ó más el Conservatorio Nacional de Arte Dramático impedía que sus alumnos, durante el estudio de la carrera, trabajasen en los medios, la actualidad plantea diferencias. Desde los primeros años el aspirante a actor o director tiene la libertad de trabajar en la actividad artística y en el caso de las escuelas de actuación, no sólo pueden integrarse al espectáculo, sino realizar pasantías y actuaciones mínimamente rentadas en la misma escuela, que suele montar obras durante el año y no solamente en el final del curso, como se acostumbraba en otras décadas.

La realidad económica marca las pautas con dureza y hoy el caudal de estudiantes es fuente de recursos y es muy bien recibido en los elencos ya formados.

TEATRO COMERCIAL VERSUS TEATRO INDEPENDIENTE

El concepto de hacer teatro "por amor al arte", no era una frase sino una realidad.

-¿De dónde viene esa aversión al teatro comercial de los teatristas en una determinada época?

-El teatro que se criticaba en esos momentos —comenta Felisa Yeni—, el de la calle Corrientes, no era buen teatro: Pasaba por el vaudeville, la mala revista. La aparición de un teatro de calidad en esos teatros fue posterior".

Similares eran los conceptos sobre el tema del recordado investigador Luis Ordaz, el actor Onofre Lovero y otros artistas de la época, que coinciden en fijar el fin de los 60 y principio de los 70 como un período en el que el teatro comercial da un giro. La actitud de los empresarios eminentemente comerciales, parece inclinarse levemente hacia lo que proponen los teatros independientes en cuanto a calidad de repertorio. También implica un cambio generacional. "En cuanto a la televisión, siendo el medio más reciente, no era aceptado como elección de trabajo del artista. Era mal vista".

Hoy los parámetros son totalmente diferentes, la televisión es una fuente laboral para actores no sólo estudiantes sino consagrados por razones eminentemente económicas y el plus de la fama que lo acompaña.

El concepto de teatro independiente "alejado de la taquilla" da un vuelco a fines de los 60, cuando el grupo que lideraba Jaime Kogan con Felisa Yeni y otros audaces intenta vivir del teatro independiente. Ellos, como la gente de Las Máscara o Fray Mocho, creyeron que lo artístico y lo empresarial podían convivir sanamente.

Hoy en día la actriz considera, en base a su experiencia, que el tipo de sala independiente, esa de menos de 350 localidades no permite superávit. Implica una reinversión constante y a pesar de algún subsidio, la capacidad de resistencia debe retroalimentarse ante los constantes cimbronazos de la realidad socio-económica.

¿PÉRDIDA DE LA ÉPICA?

Consultada sobre la cantidad de grupos que con la etiqueta de "independientes" rebosan Buenos Aires (sin contar los

Berta Goldenberg

“Ser independiente es un desafío”

del interior) a pesar de todo, Felisa Yeni considera que “las actitudes en aquellos años respecto de éstos son diferentes. Había una épica que ahora no percibo. Una gran épica y si ahora existe es diferente. Entonces uno apostaba todo a lo que uno quería, incluso la propia casa como garantía de un espacio para representar (la actriz lo hizo cuando los inicios del Payró, el gran actor Onofre Lovero pasó una situación similar). No me estoy alabando. Existían unas ganas, una fe en seguir adelante. No había subsidios. No era tan fácil llegar a los festivales.

Los grupos teatrales independientes de hoy en día, muchas veces son eventuales. Es casi imposible constituir un grupo donde no hay un sustrato profundo que lo sostenga. Una ideología firme. Hay mucha fragmentación.

Mi deseo sería que existieran grupos estables, con un buen repertorio que persistiera en el tiempo”.

En la conversación surgen nombres como los de Rubén Szuchmacher y su teatro, el Kafka, Berta Goldenberg y Anfitrión, de la calle Venezuela, Andamio, en Paraná y Viamonte, como representativos de conductas. Uno evoca entonces la imagen de otra mujer, como esta, pequeña, fuerte, contundente, que también mantuvo en alto la bandera de la resistencia y que presidió los destinos de un teatro que se mantiene en el tiempo, Alejandra Boero.

EL PÚBLICO DEL TEATRO

Al reparar en como pensaban los grupos independientes respecto del público: la función primordial del teatro es educar al pueblo, también aparecen cambios que realidades paradójicas mantuvieron. El público de teatro, salvo en la protohistoria de bibliotecas anarquistas o espacios partidario no fue el obrero como la utopía lo marcaba. Siempre el público de teatro independiente o comercial estuvo formado por una clase media y alta.

“El Payró tenía su público. Siempre se reconocía en la ventanilla. Era especial”, afirma Felisa Yeni.

La eterna acomodadora del Payró (más de 28 años en el teatro) ratifica esa actitud del público seguidor, informado y familiar con el equipo.

“Hoy la gente mira mucho la televisión, no lee, no va al teatro como en otros tiempos. Las ambiciones han bajado a nivel mundial. La realidad hizo que la gente se volviera más escéptica”, continúa la directora y actriz.

Y los apoyos estatales o privados no son una excepción, por eso Yeni expresa su deseo de los comienzos: “Que las autoridades sean más solidarias al servicio de los esforzados hacedores del teatro”.

Felisa Yeni, activista de la vida, compañera de jornadas épicas del teatro argentino junto con Jaime Kogan y Diego, heredero de la dinastía, finaliza su charla con una reflexión que le pedimos, ante todo ese camino difícil por el que va sin bajar los brazos.

La sonrisa es leve, no es mujer de mucha sonrisa. La mirada está fijada en ese camino que transita con pisada firme. La rodean los muros de su casa teatral. El escenario enfrente, las butacas detrás, un Payró elegante que se reconoce en las imágenes fotográficas de la escalera que evocan más de 50 años de vida teatral, como se evocan los nombres de Gregorio Nachman, su primer y querido maestro, Víctor Laplace, Leonardo Sbaraglia...

-¿Qué se siente después de tantas tristezas y alegrías?

—Estoy contenta. Orgullosa —contesta Felisa Yeni—. Uno ya sintió al entrar, la magia de esa sala ahora vacía en este verano caluroso. Vacía para los vanos ojos y oídos humanos, incapaces de ver realidades paralelas o voces pasadas, la destemplada de Jorge Petraglia en **Julio César**, la presencia de Aldo Braga en **Visita** o la voz de Jaime Kogan dirigiendo **Rayuela**. Todas, voces y figuras, permanecen en ese ámbito mágico recorriendo los nuevos y los viejos recovecos del teatro.

Nuestra entrevistada parece visualizar internamente lo que nosotros presentimos. “Todo lo haría igual —finaliza firme y como para ella misma sigue— sólo que no pondría en juego mi casa por ninguna razón”.

DAVID JACOBS / desde Buenos Aires

Entre las salas del circuito independiente porteño la actividad de Anfitrión se ha venido destacando con fuerza en las últimas temporadas. La directora del espacio es Berta Goldenberg, reconocida actriz, directora y docente, quien desde hace varios años ocupa un lugar de importancia dentro del circuito alternativo local.

Picadero la consultó con el fin de conocer su opinión acerca de las cualidades actuales de este circuito independiente.

- **¿Qué significa hoy ser independiente?**

- Doy por obvio que designar -y a la vez calificar- de “independiente” a una parte del circuito teatral es una decisión deliberada...y, a sabiendas, compleja.

Ni “off”, ni “alternativo”: *independiente*. ¿Qué significa serlo hoy?

Inevitablemente, la calificación remite al nacimiento del ya legendario Movimiento del Teatro Independiente, allá por el...

Y lo que se me ocurre hoy es que sus fundamentos no han cambiado tanto desde entonces, a pesar de la infinidad de nuevas corrientes, modificaciones tecnológicas, aportes teóricos, vaivenes de la historia...

Ser independiente es, posiblemente, hoy como entonces, más un proyecto, un desafío, y -pido perdón por la palabra tan desprestigiada- un ideal. Llamémoslo “deseo”, entonces.

El grupo y/o espacio que se define como “independiente” intenta - resistiendo en lo posible a los condicionamientos de la “realidad”:

- hacer teatro sin las presiones del “mercado”;

-elegir el repertorio, el procedimiento, el estilo, de acuerdo a la propia convicción sobre el valor artístico, e incluso ético, de lo que se producirá;

-no permitir que consideraciones sobre “taquilla”, “lo que está de moda”, “lo que vende”, definan la línea estética ni la ideológica del grupo y/o espacio

-luchar por la continuidad de los grupos de trabajo, en espacios propios, como condición para un desarrollo artístico y profesional autónomo

-difundir su concepción del teatro como un bien cultural, como una expresión artística en que el público identifique sus propias necesidades de concentración y búsqueda, más allá del “pasatiempo” y el “zapping”.

- **¿Cuáles son los principales condicionamientos, si es que los hay, que tiene la escena independiente?**

- Los condicionamientos se derivan, lógicamente, de los objetivos que acabo de enumerar. No permitir que “la rentabilidad” defina de antemano el proyecto tiene, paradójicamente, un precio: los participantes difícilmente cubran aunque sea en parte sus necesidades económicas más elementales. Se ven condicionados, entonces, a solucionar su problema dentro o fuera del circuito. En el primer caso, aceptando participar en varias producciones a la vez- con el consiguiente desbarajuste en la planificación, y por ende en la intensidad de ensayos y funciones. En el segundo, tratando de integrarse a los únicos espacios que garanticen un ingreso económico al menos razonable: el

teatro oficial, el comercial, y la TV. No es necesario subrayar que, en muchos casos, tal simultaneidad no es posible, (pese a los esfuerzos desesperados de muchos artistas), y el proyecto “independiente” se resiente...o cae.

(También es habitual el recurso a la docencia teatral. Sólo que no fatalmente ambas vocaciones coinciden.)

Otro grave condicionamiento que ha introducido la época: la imprescindible difusión de nuestra actividad por parte de los “medios” se ha visto gravemente restringida por la decisión evidentemente comercial, guiada por criterios “de rentabilidad” de varios de dichos medios.

- **¿Pensás que el teatro independiente, asociado a la idea de búsqueda, de variante crítica o estética, está condicionado por la disponibilidad de recursos?**

- Algunos de los espectáculos más innovadores, ricos en inventiva y estimulantes que me ha sido dado presenciar demuestran, por si hiciera falta, que no es la abundancia de recursos lo que garantiza una búsqueda auténtica, ni que la ausencia de los mismos redunde en pobreza de ideas y talento. Pero: insisto en el hecho obvio de que, no pudiendo recibir una remuneración digna, la continuidad en la aventura grupal emprendida con tanta pasión se hace al menos problemática.

- **¿Qué rol juegan los organismos estatales que apoyan la actividad en el proceso de producción de una obra?**

- Dada mi experiencia en tanto directora de un espacio y de varios espectáculos, compruebo que, de no existir el apoyo - arduamente conquistado gracias a la lucha de tantos teatristas - de organismos estatales (el INT, PRO-TEATRO, Fondo Nacional de las Artes), la supervivencia de espacios como Anfitrión y la continuidad del grupo que lo sostiene se harían altamente improbables.

Creando, como ya lo afirmé, que las producciones del teatro independiente constituyen un bien cultural indispensable y no un “lujo” para la sociedad, pienso que dichos organismos- asumiendo todas las críticas que tiendan a mejorar su funcionamiento- cumplen un rol imprescindible.

- **¿Pensás que el espíritu independiente en la actualidad sigue siendo un espacio de exploración, de ruptura de ciertas convenciones formales y de contenido?**

- Creo que todo auténtico abordaje de un proyecto, sea el de poner en escena a Shakespeare, a Beckett o a Discépolo, sea el de partir provisto sólo de hipótesis de trabajo y de una apuesta al proceso, implica — insisto: cuando la búsqueda es genuina- una exploración, una mirada nueva, una apuesta al posible develamiento de nuevas respuestas a quizás muy viejas preguntas. Y las convenciones son siempre derrotadas cuando lo que se emprende es una aventura verdadera.

Es evidente y lo demuestra el panorama teatral: la autonomía en la búsqueda y el trabajo colectivo- condiciones indispensables para correr los riesgos de dicha aventura- encuentran un espacio privilegiado en el teatro independiente, que las garantiza por definición.

LOS CIRCUITOS...

JAVIER FARONI

el señor de las grandes marquesinas

Hace unos años, cubriendo temporada en Mar del Plata, tenía que ver una obra suya. Me dicen en el teatro que me comuniqué con el productor, un tal Javier Faroni, a quien no conocía. Lo llamo, le explico y le pido una entrada. "No pibe. No es una obra para vos. Si vas, le vas a poner dos estrellas y me arruinás el negocio". Ese era Faroni, el señor que más espectáculos genera en todo el país.

ALEJANDRO CRUZ / desde Buenos Aires

En el panorama del teatro comercial, si Carlos Rottemberg es el señor que hace teatros, Faroni es el que produce obras. "El único mérito importante que me arrego es el de tener la única oficina de producción independiente abierta durante todo el año, trabajando", dice con cierto orgullo y con una forma directa y campechana de hablar que lo caracteriza. Tras cartón, enumera una serie de puntos que definen a su actividad: "Acá hay 17 ó 18 personas durante 12 meses haciendo teatro, algo que no creo que suceda en otro lugar. No tenemos teatro propio y producimos para todas las salas que hay en el país, a partir de eso nace el deseo de estrenar 10 a 15 espectáculos a lo largo de un año. Y ni siquiera nos tomamos un mes de vacaciones. Terminan las giras el 10 de diciembre y ahí mismo estamos estrenando en Mar del Plata. Acá todos estamos pensando en teatro, no se hace televisión o radio, no hay ningún negocio paralelo. El que entra en esta oficina, habla de teatro, no queda otra. A partir de ahí se arma toda una rueda que funciona. Y mi función en esta rueda es estar al tanto de todo y darme mis tiempos para generar".

Y cuando dice "estar al tanto de todo", hay que creerle. "Por ejemplo, hoy sé que a las siete de la mañana se llevó una escenografía al depósito. Sé que las escenografías de **Doña Flor y sus dos maridos** y de **Mamá** salen hoy para Mar del Plata. Que Jorge Ferrari está yendo a comprar telas para **La jaula de las locas** y que anoche, en Bariloche, **El alma de papá** metió 289 personas. O que la marquesina de un espectáculo en Carlos Paz ya está lista y que la de Mar del Plata la cambié porque no me gustaba. ¿Entendés?"

Se entiende. Como sucede con Rottemberg, uno puede llamar a Javier Faroni cualquier día del año para chequear una cifra de espectadores y él, sin repetir y sin soplar, puede enumerar la cantidad de espectadores que fueron a ver cada una de sus obras la noche anterior, sin necesidad de apelar a una *compu* portátil ni hacer un llamado. Lo sabe, sencillamente. Es lo que aprendió desde chico, recorriendo las salas de Mar del Plata en plena temporada de verano. La cosa fue más o menos así. Cuando tenía 11 años vivía con sus padres en La Feliz. Una vez, caminando por la puerta del Provincial, se topó con Silvia Montanari que estaba haciendo una obra junto a Carlos Calvo y Alberto de Mendoza. "Yo la saludo y le pido que me invite al teatro pero le aclaro que quería ver la obra desde atrás del escenario —contó en el primer reportaje que le hicieron hace escasos dos años—. A la semana me tomaron como mascota del elenco y Carlín pasó a ser una especie de padre. Mi trabajo era controlar las personas que entraban al teatro y, cuando terminaba, me mandaban a las otras salas a ver los tableros con la venta. Al verano siguiente, hice la asistencia de dirección de todas las obras de Carlín hasta que tuve 16 años".

Así aprendió. La primera vez que apostó con dineros propios fue con **El zorro**, con Diego Torres y Pablo Rago. "Tenía un elencazo pero el show de las Tortugas Ninjas nos reventó", recuerda y se ríe de su propia desgracia. Más acá en el tiempo, los éxitos son muchos: **Porteñas**, **Taxi**, **Filomena Marturano**, **Made in Lanús**, **Boeing boeing**, **Las mosqueteras**, **El show de las divorciadas**, **Money money** y siguen los nombres.

DE MAR DEL PLATA A TANDIL

Volvamos a su oficina que está cerca del Obelisco. Por si faltara algo a la enumeración que define a su actividad, agrega: "Acá producimos con ganas y eso se ha transformado en un acto reflejo. Las cosas siempre aparecen, se hacen". En eso de los actos reflejos, parece ser que sus obras tienen una vida útil bastante clara. Veamos. En general, Faroni estrena en Mar del Plata. Terminada la temporada allí, sus obras se trasladan a Buenos Aires. Y cuando la curva de cantidad de espectadores comienza a descender, salen al interior. Algunos espectáculos son de largo aliento y pueden repetir el esquema al año siguiente con algunas variantes, como la de hacer Mar del Plata y ciudades de la costa en una misma semana. ¿Es tan así? "Sí —responde— aunque depende de muchos motivos y cada caso puntual cambia. También la cosa depende de cómo anduvo de público o de las mismas ganas de los actores. En mi caso, cuando produzco un espectáculo no lo pienso para una determinada zona. A mí me tiene que servir para 300 teatros de todo el país. Quiero decir: podría haber hecho **Filomena Marturano** con dos actores menos populares, más tirando al teatro que se hace en el San Martín; pero me jugué con dos intérpretes como Betiana Blum y Hugo Arana que son dos tipos más populares y queridos, porque sabía que

de esa forma iba a lograr una vida útil más larga. Esa fórmula anduvo muy bien en Mar del Plata pero cuando pasó a Buenos Aires al principio anduvo bien y luego se estancó. Es que Buenos Aires es una cápsula muy distinta del resto del país. Julio Chávez acá va muy bien pero en el interior pasa desapercibido. **Filomena...** terminó acá sin muchas luces pero reventó en Rosario, en Santa Fe. Yo diría que cada montaje tiene la vida útil que quiere tener. Mirá a China Zorrilla con **Camino a La Meca** que lo estrenó hace 7 años. Pero todos mis espectáculos, sean luego un éxito o no, deben servir para todos los teatros del país. Eso es lo fundamental".

-Me da la sensación de que cuando sale una obra al interior el costo de la entrada es igual a la de Buenos Aires, cuando el poder adquisitivo allá es menor. Entonces, termina viendo la obra la misma gente que viene a Buenos Aires.

-No. En el Interior ve teatro la gente que no viene a Buenos Aires. En una época era impensable que hubiera 10 a 15 espectáculos girando por las provincias. Carlos Calvo retomó el interior con **Taxi** y hacía 15 años que no hacía una gira. Entonces, mucha gente que vio **Filomena...** en Mar del Plata seguro que no volvió al Astengo, de Rosario. Pero ese tipo les habló a sus amigos y sus amigos pagaron la entrada. Ninguno le saca público a nadie. A veces, en el interior, la entrada es un poco más barata que acá, contrariamente a lo que debería, ya que los costos son más elevados. Pensé que tenés que pagar hotel, micro, comida... Pero como el poder adquisitivo del interior no da para que vos pongas las entradas a 40 ó 45 mangos, el riesgo es mayor. En mi caso, entre marzo y diciembre, tengo muchísimas obras dando vueltas por el interior, tengo contacto con todas las plazas, tengo los micros y se ha generado un circuito que, desde hace un tiempo, goza de muy buena salud. Desde 1975 a fines de los 90, el circuito de giras estaba abandonado. A partir del 97 se reiniciaron las giras, la gente se acostumbró a ver un Carlín, a Betiana Blum, a Leyrado o al **Puma** Goity cenando en el restaurante de su ciudad. Claro que después de cinco o seis años, la gente comienza a saturarse. Si agarrás una ciudad como Tandil y le programás una obra todas las semanas, la saturás. Pero si le proponés una obra por mes, la cosa funciona. Por eso, desde la Asociación de Empresarios Teatrales, estamos tratando de profesionalizar la cosa como para que esté todo más preparado, más ordenado. Por suerte, a donde vayas, siempre te encontrás con un teatro, eso es maravilloso. Podrá estar hecho mierda, pero el edificio está y no lo transformaron en una cochera o en un supermercado chino.

Fuera del alternativo

Según el imaginario popular, un productor teatral es un tipo de plata rodeado de chicas que le encienden su habano. Faroni no pinta ir por ese carril. Está casado, acaba de tener una hija por la cual se le van los ojos y decididamente es un laborante. Es más, no le va la noche y se levanta bien temprano para trabajar. Tampoco tiene un perfil mediático aunque todos los días charle con los actores más mediáticos.

-Cuándo el San Martín tiene un estreno, ¿te invitan?

-No (se ríe). No me invitan pero no me preocupa. No me invitan ahí y tampoco a ver obras del circuito alternativo, lo cual es lógico. Pero tampoco me invitan a la entrega de los Premios ACE, y creo que tampoco iría. Voy al Premio Clarín porque soy jurado. A los Estrella de Mar los banqué hasta a desgano cuando gané y cuando perdí. Pero cuando me di cuenta de que habían hecho cosas mal, dije basta. Una cosa es ayudar y otra cosa es ser cómplice. Pero no me invitan del oficial ni del off, lo cual es bastante natural porque no sé nada de ellos. De todos modos, sí es cierto que cada vez más gente del off se está acercando a la cosa popular. Si hasta Daniel Veronese, que me parece que nació en ese circuito, me trajo una obra que no pudimos hacer y que era un producto bárbaro. Algo similar pasó con José María Muscari que me trajo una obra que me encantó.

Así es Faroni. A Veronese no se le ocurriría llamar a un texto suyo "producto". A Faroni, sí. Y cualquier teatrista alternativo, que tuviera un grabador prendido frente a él, hablaría maravillas de Veronese aunque no haya visto nada suyo. A Faroni esa pose no le cierra. No tiene empacho en decir públicamente que no sabe nada del teatro que está afuera de la avenida Corrientes. "Eso sí —aclara—, sé hacer un teatro equilibrado, no me puedo zafar con grandes costos. Como dice Rottemberg: "Soy un judío encubierto".





CIRCUITOS.

¿Qué circuitos?

GUSTAVO SCHRAIER / desde Buenos Aires

La multiplicidad y la diversidad de propuestas escénicas que se presentan anualmente en la Ciudad de Buenos Aires, la han convertido, según los entendidos, en la 4ta. plaza teatral del mundo: "(...) antecedida por Londres, Nueva York y Madrid. El cálculo responde a la ecuación entre la cantidad de público asistente, los espectáculos estrenados y la disponibilidad de butacas. Buenos Aires tiene más teatros que Nueva York, pero menos butacas, es decir, menos público asistente (...)"¹. Nada de esto podría, ni es intención de este autor, discutirse. Sin embargo, y atendiendo a las características actuales de producción, gestión, promoción y exhibición de las piezas que componen esa múltiple y diversa oferta teatral porteña, considero posible —y necesario— discutir las categorías mediante las que seguimos clasificando a los denominados circuitos teatrales, categorías —y definiciones— que remiten a modos del hacer teatral de décadas y épocas pasadas, que no resultan ya pertinentes con los cambios que se han producido —y se producen— en la escena teatral porteña.

LO QUE EN TEORÍA SUENA BIEN...

La palabra circuito remite a circulación, a ruta, a entrada y salida, a enlace, a energía. Circuitos hay muchos: circuitos eléctricos, magnéticos, integrados, circuitos cinematográficos, de televisión, de radio, también hay circuitos turísticos, de carrera, electorales y, claro, los cortocircuitos. Pero, ¿a qué denominamos circuitos teatrales?

Para responder teóricamente a esta pregunta considero pertinente diferenciar, primero y aunque de manera muy sintética, dos características inherentes al hecho teatral: la **producción** y la **exhibición**.

Básicamente, la **producción** refiere aquí a la segunda fase de un proceso complejo y colectivo, la *producción teatral*, en donde un conjunto de personas reunidas en un modelo de organización teatral determinado intentará materializar un proyecto en un espectáculo. Los modos de constitución, de gestión y de administración de cada organización serán diferentes, así como también lo serán los procedimientos utilizados para producir, promover y exhibir espectáculos, las fuentes de financiación en las que abren, las legislaciones que las regulen, sus objetivos específicos y distintivos y, entre otras cosas, el *cómo* conciben el hecho teatral. Esta diversidad de aspectos son los que definen y caracterizan a cada uno de los llamados *sistemas de producción teatral*. En Argentina, se conoce a los principales sistemas como: oficial, comercial e independiente, aunque yo prefiero clasificarlos técnicamente (por sus modos de gestión y producción) como: **público**, **empresarial** y **alternativo**.² Hasta aquí, sucinta y teóricamente, la producción.

En cambio, la **exhibición** no es una fase en sí, sino un rasgo característico de la *explotación*, última fase de la *producción teatral*, en la que se intentará alcanzar la rentabilidad artística y/o económica. La *exhibición* remite al momento exacto en que la organización teatral presenta en público su espectáculo materializado, durante un tiempo y sobre todo, en un lugar determinado.³ Cuando hablamos del lugar, mejor dicho, de los lugares en donde "un espectáculo" comúnmente se exhibe, nos referimos a las salas, a los teatros. Hasta aquí, breve y teóricamente, la exhibición.

Retomando la pregunta original: *¿a qué denominamos circuitos teatrales?*—, y considerando los dos aspectos señalados —*producción* y *exhibición*—, podemos entender como **circuitos teatrales** al conjunto de salas por las que transitan pero, sobre todo, en las que *exhiben* sus propuestas escénicas las distintas organizaciones teatrales que conforman cada uno de los diferentes *sistemas de producción* señalados. De ahí que también podamos hablar de *circuitos de exhibición teatral*.

No obstante, cabe aclarar que dentro del conjunto de teatros que constituyen un circuito existirán teatros que no forman parte de ningún sistema de producción, simplemente porque no producen espectáculos sino sólo los exhiben.

...EN LA PRÁCTICA HACE DEMASIADO RUIDO.

Desde hace muchísimo tiempo he observado que se tiende a relacionar de manera directa a cada uno de los circuitos teatrales y/o a las salas que los conforman con su ubicación geográfica —sobre la avenida Corrientes, los teatros "comerciales"; principalmente en el Abasto, las salas "alternativas"—; del mismo modo se vincula a circuitos y salas con los modos de gestión, producción y promoción que cada organización teatral utiliza para materializar y comunicar sus proyectos, y con el tipo de teatro o los géneros teatrales que suponen caracterizan a cada uno de estos circuitos —en el centro las "comedias" y "musicales", en las salas alternativas las propuestas de "vanguardia"—. Cuando me propusieron escribir este artículo sobre los circuitos teatrales de la Ciudad de Buenos Aires, no pensé en todo esto, pero al sentarme frente a la computadora, una catarata de preguntas me invadió de repente con sólo pronunciar el término circuitos:

¿Qué circuitos? ¿Cómo entender un circuito? ¿Existen en realidad los circuitos? ¿Quiénes los determinan? ¿Quiénes los recorren, por qué, para qué? ¿A dónde nos llevan? ¿Un circuito es un mapa, nos guía? ¿Cuáles son los contornos de un circuito? ¿Cuál sería el centro y cuál la periferia?

¿Importa? ¿Qué hacen el Centro Cultural de la Cooperación, Liberarte o el Teatro San Martín, por ejemplo, invadiendo la Avenida Corrientes? ¿La Avenida "que nunca duerme", no demarcaba el circuito "comercial"? ¿Si Corrientes es el centro, entonces los teatros Avenida o Coliseo pertenecen al "off"? ¿Cuáles son las salas del "on"? ¿Importa? ¿Por qué llamar circuito a un conjunto de teatros? ¿Qué sentido tiene seguir clasificando al teatro en circuitos? ¿Cuánto se "relacionan" entre sí los teatros que los constituyen? ¿Cuál es la conexión entre géneros y circuitos? ¿Qué lazos unen a un sistema de producción con un circuito de exhibición? ¿Por qué hay teatros en los circuitos de exhibición que no producen teatro? ¿Existen circuitos de producción? ¿Importa? ¿A qué denominamos circuitos "oficial", "comercial" o "alternativo"? ¿Quiénes lo apodaron así? ¿Cuán "oficial" es un espectáculo del "circuito oficial"? ¿El teatro "comercial" implica que hay otro teatro que no lo es? ¿Si el circuito es "alternativo", por qué a los teatros que lo conforman se los llama "independientes"? ¿Importa?...

A esta altura de la redacción, me pregunto qué cara pondrá el editor de **Picadero** cuando lea esta nota tan plagada de interrogantes. Debo confesar con pudor que no tengo respuestas para toda esta catarata de preguntas. Pero como al comienzo del artículo, considero posible —y necesario— revisar las categorías, los "motes", las simplificaciones que usamos para dar cuenta de tantos y tan diversos aspectos del hacer teatral. Las categorías bajo las que nos regimos son lábiles, tanto como las épocas y los hombres que las diseñan y las aplican: ¿Qué queremos decir hoy, por ejemplo, con que tal teatro es "independiente" o aquel otro "comercial"? Atendiendo a esta fragilidad de las denominaciones y a los cambios que la escena misma muestra a diario —¿cómo explicar si no la apertura de salas en espacios no tradicionales, como una casa particular en el barrio de Boedo o una fábrica recuperada en Almagro?—, pienso en la posibilidad de desplegar una nueva cartografía teatral de la ciudad, una cartografía no estanca sino atenta a los cambios que se producen en la creación, exhibición y recepción del teatro local.

NOTAS

1 Rottemberg, Carlos, Teatros en Buenos Aires, www.bue.gov.ar/especiales.

2 Schraier, Gustavo. *Laboratorio de producción teatral I. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*, Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2006, Buenos Aires.

3 *Ibid.*

Colaboración literaria Marisa Rojas

Caminos que abren nuevos horizontes

Red Cultural del Mercosur

Formar a públicos nuevos y brindarles la posibilidad de acceder a espectáculos que, de otro modo, sería prácticamente impensable en distintas localidades de la Mesopotamia y la región Centro es el objetivo de un proyecto que, desde Paraná, gestiona Teatro del Bardo y es articulado a través de la Red Cultural del Mercosur. La idea se propone también ser una plataforma para que los teatreros muestren su trabajo a públicos diversos.

CARLOS MARÍN / desde Entre Ríos

La presencia de elencos de Brasil, Uruguay, Argentina y Chile en un corredor geográfico-cultural mesopotámico, permite vincular a comunidades diversas de esta región y acercarse a expresiones artísticas a las que les sería prácticamente imposible acceder si no fuese a través de un proyecto de corredores teatrales organizado por Teatro del Bardo –grupo teatral radicado en Paraná– y articulado a través de la Red Cultural del Mercosur. Un paso central en la estrategia planteada por este grupo como gestor cultural –con la intención de permitir a públicos de las ciudades enlazadas en el circuito– es el Festival de Otoño que tuvo su primera edición hace seis años. Este encuentro comenzó como un espacio de celebración en la capital de Entre Ríos, para aquellas manifestaciones artísticas que –sea por su hondo compromiso con el riesgo creativo, o simplemente, por no habitar las grandes ciudades– en raras ocasiones consiguen encontrar los cauces a través de los cuales llegar a públicos más amplios.

Desde la IV edición –es decir la de 2004– se inició la construcción de un circuito cultural conformado por diversas ciudades de la región dispuestas a abrir sus puertas al intercambio.

CIRCUITOS Y COGESTIÓN

Aparece así el Corredor Geográfico-cultural Mesopotámico, proyecto compartido con la Red Cultural del Mercosur.

Se trata de pequeños senderos diseminados en una región, a través de los cuales circulan los eventos artísticos y culturales de nuestros países. Espectáculos, conferencias, exposiciones, conciertos, presentaciones de libros viajando de ciudad en ciudad. Fundando un espacio de reconstrucción de una identidad latinoamericana, y estableciendo nuevas conexiones insospechadas entre pueblos vecinos.

He aquí la magia del encuentro: grupos teatrales, salas y centros culturales independientes, teatros oficiales, organismos no gubernamentales y secretarías de Cultura de la región aportando cada uno, desde su lugar, para que esta grieta se abra y nuestras producciones culturales consigan alcanzar a un público tan diverso como ellos mismos.

Actualmente el Corredor Cultural Mesopotámico está integrado por Rosario del Tala, Maciá, Nogoyá, Crespo y Paraná (en Entre Ríos); Santa Fe, Santa Rosa de Calchines, Sunchales (en Santa Fe); Río Cuarto, Coronel Moldes y Vicuña Mackena (en Córdoba).

La idea de los integrantes de Teatro del Bardo es que el corredor sea dinámico, por lo tanto las localidades del circuito pueden variar circunstancialmente en función de los acuerdos que concreten con municipios interesados en ofrecer a sus habitantes espectáculos teatrales de calidad.

Se asume de este modo una propuesta de cogestión que permite afrontar costos y prorratear gastos haciendo que los presupuestos sean accesibles a los acotados fondos con que se cuenta y que el costo de las entradas a los espectáculos se tome accesible.

PROPUESTA

Durante estos años, han circulado por este corredor espectáculos de Brasil, Uruguay, Paraguay, Chile y Argentina. En Paraná, lo más relevante es que las funciones de las últimas ediciones no estuvieron centralizadas en un solo espacio o sala sino que se presentaron en espacios no convencionales (como la Unidad Penal N°1, la Cooperativa Vicoer –en donde se presentó **Malahuella** a cargo del grupo de teatro Los Nosotros, integrante de la Cooperativa de Trabajo Artístico La hormiga circular– y escuelas). Esto ha marcado una impronta en el resto de las localidades.

En la edición 2006, los elencos que circularon por el corredor fueron **Jugando con mis pelotas**, de Alexandre Roit; **Organizador paduhélio para todos os sentidos**, a cargo de la Cia de Theatro Fase 3 (ambos de Brasil); **Un lugar para mí**, y **Una pindó**, a cargo de L'Arcaza teatro (Uruguay) y **Colina1 - Tierra de nadie**, de Chile, con dramaturgia y dirección de Jacqueline Roumeau. Este último es un trabajo de corte social producto de una experiencia pionera, interpretado por mujeres y jóvenes presos que hoy se encuentran en libertad y reinsertados en la sociedad.



¿Qué es la RED CULTURAL del MERCOSUR?

Los integrantes de Teatro del Bardo explican que se trata de una asociación civil sin fines de lucro, con objetivos culturales y educativos; identificada por el respeto a las diferencias y con la defensa de la diversidad y de la democracia cultural.

Entre sus estrategias de acción está la promoción de circulación de bienes culturales entre Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Chile, Bolivia y Perú. Son sus principales objetivos: promover el intercambio de ideas y el encuentro con artistas de otros países a través de la difusión de proyectos y productos culturales, y crear un circuito alternativo de productores, promotores y administradores culturales independientes, promoviendo una nueva geografía cultural entre los países miembro y asociados del Mercosur. Actualmente estos objetivos se hacen realidad con la consolidación y surgimiento de los Corredores Geográficos Culturales.

Incansable trabajadora de la Red Cultural del Mercosur, la actriz y directora Nitis Jacon, organizadora del Festival de Londrina (Brasil) es una de las promotoras de la unión entre los países de la región y alma mater de este proyecto.

La artista sostiene que la integración cultural en el marco del Mercosur “es uno de los aspectos fundamentales para que se alcancen los objetivos” que le dieron nacimiento. En este sentido agrega: “Cuestiono al Mercosur si se limita a un acuerdo comercial o a una negociación entre políticos. Todas las dificultades surgen de la burocracia del poder, de sus egos, haciéndoles creer al pueblo que deben tomar esos prejuicios como batallas propias. Pero la verdad es que nosotros, los pueblos, compartimos la misma realidad y los mismos deseos”.

“Por más inteligente que sea la organización desde los gobiernos, no va a resultar efectiva si no es vivida por la gente. La cultura plantea el trabajo con el pueblo, que son la materia prima de las naciones. Creo en la integración de los pueblos, no de los países y a eso tiende la Red Cultural del Mercosur. Creo en abrir las fronteras y no cerrarlas, para que los límites fronterizos no signifiquen la separación de los pueblos sino las puertas de entrada para el encuentro de las culturas”.



El Teatro Cervantes en las provincias



Al promediar el año 2005, diversas circunstancias confluieron para que el entonces director del Teatro Nacional Cervantes Julio Baccaro y sus colaboradores comenzaran a diseñar un proyecto de programación que cuando cobró forma se llamó Programa Federal. En esencia, un sistema de coproducción teatral a partir de convenios con los organismos de Cultura de distintas provincias. Una modalidad inédita para el Cervantes. Efectivamente, en los ochenta y cuatro años de historia que cumplía en ese momento, el Teatro Nacional nunca había salido a producir en el interior del país.

La necesidad de realizar reparaciones y restauraciones diversas en la sala María Guerrero del Cervantes; la situación de incertidumbre interna a raíz de los reclamos de un escalafón técnico-artístico por parte del personal afectado al escenario —lo que suponía un complicado 2006 para las salas del teatro— y, particularmente, la iniciativa de la Secretaría de Cultura de la Nación en sentido de federalizar la actividad del único teatro nacional del país, fueron determinantes para que la idea de un programa federal se convirtiera en realidad.

Hacia fines de ese año y después de analizar la compleja trama administrativa que implicaba para el Cervantes cruzar el umbral para salir a producir al interior, comenzaron a definirse la programación —siempre pensando en obras clásicas— y los convenios con las provincias que ya habían expresado su interés en el proyecto y sus posibilidades de participar: Formosa, Tucumán, Mendoza y La Rioja. Así, durante 2006 se pondrían en escena, respectivamente y en ese orden **Barranca abajo** de Florencio Sánchez, **Doña Rosita la soltera** de Federico García Lorca, **Los compadritos** de Roberto Cossa y **Jettatore!** de Gregorio Laferrère. Simultáneamente, el espectáculo para niños **Quijote** del grupo Libertablas, y la adaptación para teatro de títeres de la ópera de Mozart **La flauta mágica** saldrían de gira por distintas localidades del interior del país con funciones gratuitas para escuelas.

El Teatro Nacional Cervantes se hizo cargo de elegir director, escenógrafo e iluminador para cada espectáculo, de la producción artística y del pago de sueldos de creativos y elencos conformados por actores surgidos de audiciones en cada provincia. Las subsecretarías de Cultura pusieron a disposición su infraestructura, la sala, el personal técnico, cubrieron gastos de traslados y hospedajes de quienes tuvieron que viajar desde Buenos Aires, y organizaron las giras regionales con el espectáculo por los dos meses siguientes a su estreno. Giras que concluirían en Buenos Aires, con una breve temporada en la sala María Guerrero o en la Orestes Caviglia del Cervantes, según los espacios escénicos que cada puesta requiriese.

Aunque fue masivamente celebrado en las provincias y muy bien recibido en general en Buenos Aires, el Programa Federal del TNC también tuvo críticas adversas por parte de algunos sectores y teatristas porteños que opinaron que

este proyecto encubría problemas del Cervantes, y por otra parte, que aún llevando a cabo las coproducciones en el interior, el teatro Cervantes tenía la obligación de sostener la temporada con sus propias salas programadas.

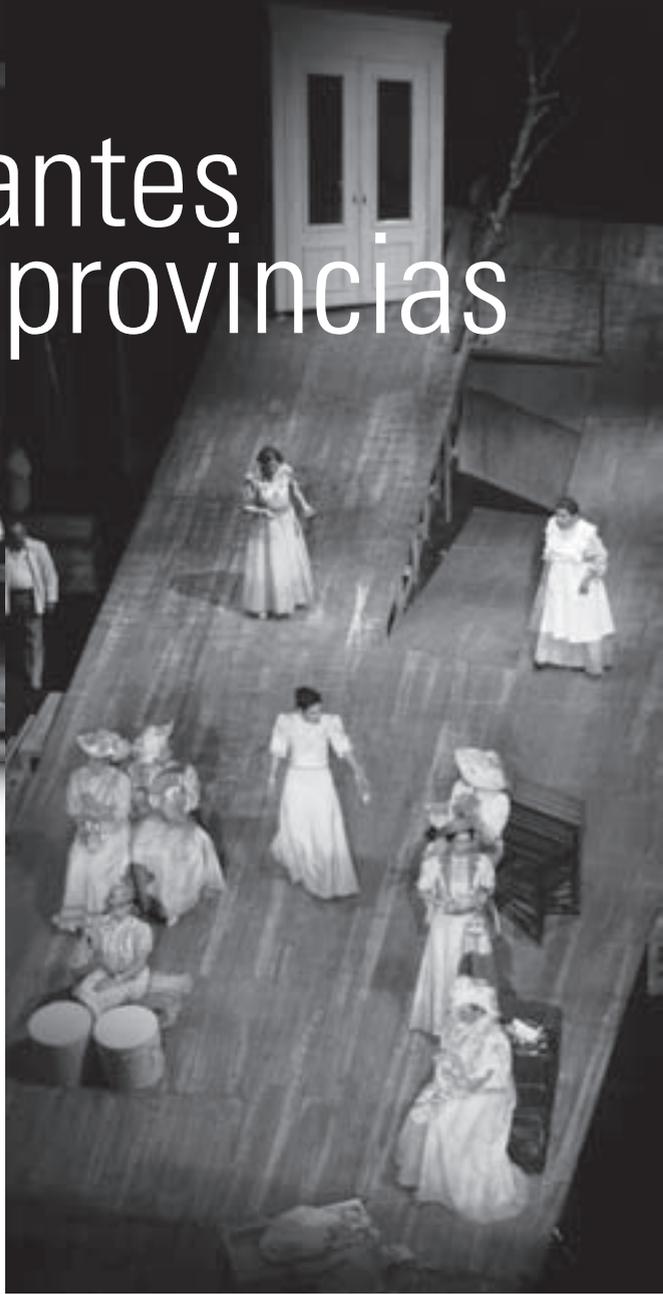
Lo cierto es que más allá de la polémica, el Programa se desarrolló durante 2006, con buena afluencia de público en todas las presentaciones de los espectáculos, y que resultó una experiencia ampliamente enriquecedora —así lo manifestaron directores, actores y funcionarios entrevistados por distintos medios periodísticos— para unos y para otros.

La primera convocatoria fue en febrero y marzo en la ciudad de Formosa. El verano de los sostenidos cuarenta y pico grados casi a diario, no amodorró a los formoseños. Más de cincuenta actores de la capital y del interior de esa provincia se presentaron a las audiciones. De la selección que hizo el director Luis Romero, junto al escenógrafo e iluminador Marcelo Valiente elegidos para la puesta, quedó conformado el elenco de **Barranca abajo**. Los ensayos comenzaron casi de inmediato y la obra se estrenó en el Teatro de la Ciudad, a sala llena, el 5 de mayo. Público en general y las más altas jerarquías de las fuerzas vivas de la provincia compartieron esa noche de teatro. Un encuentro con el arte, pero también una fuerte movida social dieron marco así, a este primer paso del Programa.

Mientras tanto, en Buenos Aires cambiaban las autoridades del Cervantes. Julio Baccaro terminó en marzo su gestión y el cargo de director pasó a manos de Alejandro Samek. Ya formalizado su nombramiento, el flamante director asistió al estreno de la segunda obra programada. **Doña Rosita la soltera** con dirección de Oscar Barney Finn y escenografía de Alberto Negrín, subió al escenario del teatro San Martín de la ciudad de Tucumán el 24 de mayo en una velada de gala por la conmemoración de la fecha patria del 25. Velada que tradicionalmente el San Martín reservaba a espectáculos musicales. “Esta vez —dijo el secretario de Cultura local Mauricio Guzmán en la ocasión— le dimos la oportunidad al Teatro Estable.

Luis Romero y Barney Finn vivieron realidades bien diferentes en la experiencia de trabajar en un ámbito alejado de sus cotidianidades. Desde las costumbres horarias, hasta el clima marcaron pautas que condicionaron los ensayos y la producción. Por cierto, lo mismo le ocurrió a Rubens Correa con su puesta de **Los compadritos** en la ciudad de Mendoza y a Daniel Suárez Marzal que dirigió **Jettatore!** en La Rioja.

En Formosa, Romero trabajó con actores de formación independiente que llegaban a los ensayos en un galpón con techo de zinc, después de una jornada laboral completa, y su puesta tuvo una realización más que artesanal. Para Barney, la situación fue otra. Dirigió a un elenco estable —a excepción del personaje de Doña Rosita, cuya actriz fue convocada especialmente— y la producción estuvo contenida por la estructura de un teatro oficial.



Arriba: Escena de “Doña Rosita la Soltera”
Arriba/izq.: Escena de “Jettatore!”

También el teatro Independencia —la bella sala mayor de la capital mendocina— puso a disposición de **Los compadritos** el equipo técnico para montar la escenografía de Stella Iglesias y la iluminación de Rubens Correa. El director, al igual que Romero en Formosa, realizó castings de varios días, por el éxito de la convocatoria, para seleccionar el elenco. El estreno en esta ciudad —precedido de una jornada de viento zonda que elevó en pocas horas la temperatura invernal a los 30 grados y enloqueció a todo el mundo— fue el 9 de junio.

La Rioja cerró el programa en el interior del país. La puesta de **Jettatore!** de Daniel Suárez Marzal con escenografía y vestuario de Horacio Pigozzi, tuvo como escenario el Nuevo Teatro Víctor María Cáceres y como elenco a los actores de la Comedia de la Provincia de La Rioja. Tras dos meses de ensayos, el “refrescado texto” —como Suárez Marzal expresó a la prensa cuando habló de la versión— se estrenó el 29 de julio y como todas sus antecesoras del Programa Federal, la obra se representó con gran repercusión en los medios periodísticos locales y con muy buena convocatoria de público, tanto en la capital de la provincia como en las salas del interior.

Las cuatro obras llegaron sucesivamente al Cervantes durante julio y agosto para concluir sus giras y mostrarse al público y la crítica porteños. En octubre, **Los compadritos** volvió a la sala María Guerrero para una temporada de 20 funciones que además cerró la actividad teatral 2006 del Teatro Nacional Cervantes.

El Programa Federal, por cierto, excedió esta apretada cronología. El intercambio, y en esto coinciden todos quienes participaron en forma directa, no fue sólo artístico. El objetivo del Cervantes es continuarlo en 2007, conjuntamente con la programación del teatro.

Espectáculos internacionales recorrieron el país

Entre el 29 de septiembre y el 24 de octubre el Instituto Nacional del Teatro puso en marcha el proyecto **El teatro del mundo en Argentina.**

7 Festivales Internacionales. La experiencia, de la que participaron espectáculos nacionales e internacionales, se desarrolló a lo largo del país, entre Jujuy y Tierra del Fuego.

Arriba: Escena de "Don Qui" (Francia)

A partir del programa El INT Presenta, el Instituto del Teatro desarrolló esta experiencia en cogestión con diversos gobiernos provinciales y municipales. "Este proyecto es, en el fondo, un programa de fomento, porque tiende a establecer el fenómeno del teatro en las provincias argentinas. Queremos que la marca teatro se transforme en un componente vivo de la canasta cultural de la gente, porque sólo en Buenos Aires o en algunas pocas ciudades del interior el teatro existe como alternativa. Los festivales promueven la actividad escénica y, al crear en la gente la necesidad de ver espectáculos es posible instalar temporadas teatrales. El circuito de festivales implica la posibilidad de captar compañías de calidad prorrateando los gastos entre las provincias y los municipios", destacó Raúl Brambilla, Director Ejecutivo del INT durante la conferencia de prensa en la que se lanzó el proyecto.

A través de este programa se posibilitó también dar continuidad o apoyar la programación de experiencias con algo de historia —como el Festival Andino Internacional de Teatro de Mendoza, que cumplió su segunda edición, y el Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes de Córdoba que tuvo su cuarta muestra— e inaugurar ediciones de otros Festivales Internacionales como los de Salta, Rosario, Corrientes, Río Gallegos y Ushuaia. La propuesta se extendió, solo con la presentación de algunos grupos, a otras provincias como Jujuy, Catamarca, Santiago del Estero y Tucumán.

Aproximadamente 50.000 espectadores aplaudieron el programa El teatro del mundo en la Argentina lo que demostró, para los diferentes organizadores locales, que la oferta escénica fue de real interés para cada uno de los públicos y en ciudades con muy disímiles historias teatrales.

EXPERIENCIAS INDIVIDUALES

El ciclo de festivales, más allá de sus valores estrictamente artísticos, estuvo cargado de un anecdótico más que atractivo. Hubo reencuentros importantes. El dramaturgo, actor y director mendocino Arístides Vargas, radicado en Ecuador desde tiempos de la última dictadura militar, abrió el Festival Andino Internacional de Teatro con su grupo Malayerba y el espectáculo **La razón blindada**. Por primera vez, en tres décadas, el intérprete llegaba a la provincia que lo vio nacer para ofrecer su creación en el teatro Independencia,

la máxima sala provincial. "Creo que estoy empezando a reconciliarme con la Argentina, por eso quizás pasen todas estas cosas" declaró Vargas al diario mendocino Uno, refiriéndose no sólo a esta posibilidad de mostrar su teatro en el país sino a que además el INT publicó cuatro de sus textos en un volumen denominado *Teatro ausente*.

Otro argentino César Brie, radicado actualmente en Bolivia, hizo funciones de su espectáculo **Otra vez Marcelo** en Ushuaia, ciudad en la que había vivido de pequeño, mucho antes de que encontrara en el teatro un espacio profesional que lo llevara a recorrer buena parte del mundo.

La canadiense Suzanne Lebeau de la compañía Le Carrousel —presentó **Cuentos de niños reales**— se reencontró con el público cordobés al que recuerda con sumo afecto ya que se presentó ante él, por primera vez, a finales de la década del 80 cuando la teatrista argentina María Rosa Finchelman organizaba sus encuentros de teatro para niños. Según destacó el diario La voz del interior, de Córdoba, "La compañía Le Carrousel se distingue por la maestría con que aborda las temáticas, captando a los niños a través de la imagen y conduciendo el relato a tramas complejas, contradictorias o francamente irónicas".

Dos *motor-home* recorrieron el país siguiendo la ruta festivalera. En una de ellas viajaron el elenco francés Pas de Dieux (que ofreció su espectáculo **Don Qui**) y los brasileños de la compañía Pia Fraus (ellos presentaron **Bichos de Brasil**). En la otra se desplazaron los argentinos del Teatro Sanitario de Operaciones (creadores de **Mantua**). Las dos primeras compañías ofrecieron sus espectáculos tanto para público adulto como infantil, lo que les posibilitó hacer la totalidad del circuito organizado. Por su parte el TSO con su experiencia performática deslumbró a numerosos espectadores jóvenes, poco acostumbrados a acceder a este tipo de manifestación escénica donde la imagen, el teatro aéreo y la fricción con el público es moneda obligada.

"Recorrer la Argentina con dos piezas tan disímiles como **La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi** y **Continente viril** abrió un circuito que resulta infinito, porque permite conocer otros públicos y ver cómo funcionan nuestras propuestas fuera del contexto porteño" explicaron los integrantes del grupo Los Macoccos a la agencia de noticias Télam. Lo cierto es que a sus exitosas presentaciones de **La fabulosa historia**... en Jujuy, Salta, Santiago del Estero

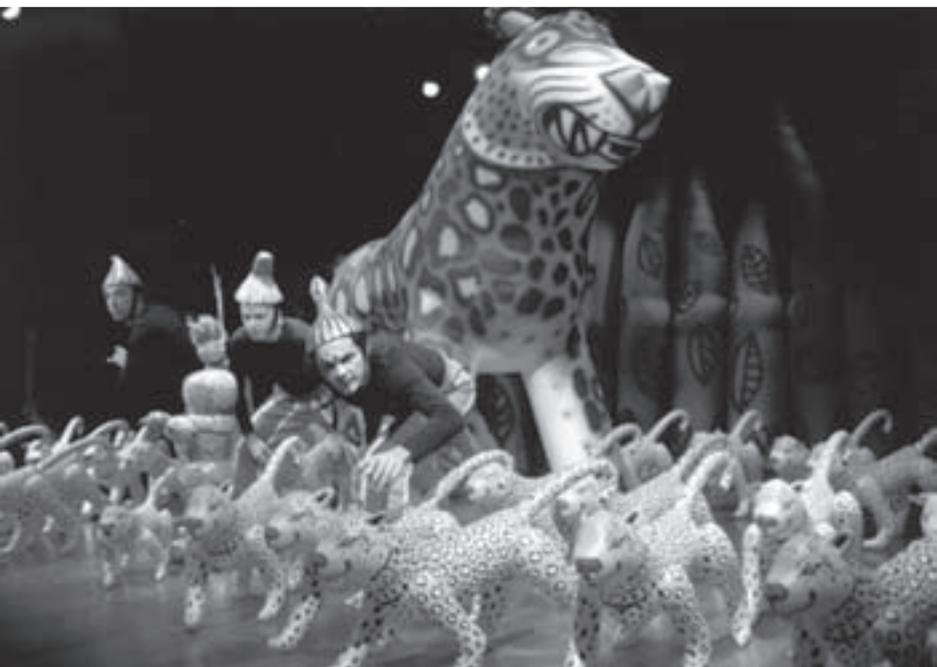
y Río Gallegos se sumó un dato muy llamativo. Presentaron **Continente viril** en la Plaza Cívica de Rosario, un ex centro de detención clandestino en tiempos de la dictadura militar, que actualmente es un museo de la memoria. El espectáculo alcanzó allí un clima sumamente conmovedor. "La experiencia resultó muy intensa —dijeron los actores a Télam— porque la obra habla de esa época negra de nuestro país". Más fuerte aún fue la función que realizaron en Ushuaia, ante 600 espectadores. En esa ciudad esa historia que muestra la vida de un coronel retirado, en sus últimos días de servicio, y un científico que investiga el suicidio de pingüinos en la Antártida, sin dudas se transformó en determinante en la experiencia personal y profesional del grupo.

LAS PROPUESTAS EXTRANJERAS

Teatro para adultos, para niños, títeres, danza y performances dieron forma a una grilla de propuestas que se destacó por su eclecticismo, pero a la vez posibilitó tomar contacto con las más diversas creaciones, a veces sobre temas comunes. A la grilla de experiencias internacionales se sumaron, en cada ciudad, trabajos locales, lo que posibilitó a los espectadores reconocer diferentes desarrollos artísticos y búsquedas creativas.

Don Quijote, por ejemplo, resultó un tema recurrente en experiencias llegadas de Francia, Brasil y Ecuador. A través de una propuesta intercultural de la que participaron creadores provenientes de Francia, España, Brasil, Japón y Corea la compañía Pas de Dieux aportó una lectura singular de algunos pasajes de la obra de Cervantes, apoyada en técnicas de movimiento orientales y en la construcción de potentes imágenes. El Don Quijote brasileño que interpretaron Alexandre Roit y Rodrigo Matheus tomó como eje algunas aventuras de Quijote y Sancho Panza a través de una relectura para teatro callejero en la que se vitalizó el mundo de los payasos de circo. Por último, el grupo Malayerba, de Ecuador, rescató en **La razón blindada**, de Arístides Vargas, el mundo diseñado por Cervantes y también **La verdadera historia de Sancho Panza** de Kafka. Ambos materiales sirvieron de disparador para mostrar la relación de dos presos políticos en una cárcel argentina, en tiempos de la dictadura militar.

Los efectos de otra dictadura, la boliviana, pudieron apreciarse en **Otra vez Marcelo**, el espectáculo creado



CRONOGRAMA DE FESTIVALES

- **FAIT: Festival Andino Internacional de Teatro Al pie del Aconcagua**, Mendoza. Del 29 de septiembre al 7 de octubre.
- **Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes 2006**, Córdoba. Del 4 al 8 de octubre.
- **Festival Internacional de Teatro**, Salta. Del 10 al 16 de octubre.
- **Festival Internacional de Teatro**, Corrientes. Del 12 al 16 de octubre.
- **Festival Internacional de las Artes Escénicas**, Rosario. Del 11 al 16 de octubre.
- **Festival Austral de Teatro**, Río Gallegos. Del 18 al 23 de octubre.
- **Festival Internacional de Teatro en el Fin del Mundo**, Ushuaia. Del 20 al 24 de octubre.



Izquierda: *Escena de "Bichos do Brasil"* (Brasil)

Derecha/arriba: *Escena de "Gemelos"* (Chile)
Derecha/abajo: *Escena de "Otra vez Marcelo"* (Bolivia)



por César Brie y Mia Fabbri de la compañía Teatro de los Andes de Bolivia. También aquí, a través de un discurso escénico sumamente poético, se expuso la historia política y sentimental de Marcelo Quiroga Santa Cruz, un profundo defensor de la nacionalización de los hidrocarburos en Bolivia, y que desapareció durante el gobierno de Hugo Banzer.

Las representaciones de México (**El cielo en la piel**, del grupo Tapioca Inn) y de España (**Casting**, de la compañía Acciones imaginarias) tomaron como eje la realidad de diferentes mujeres en su intento por desarrollar sus vidas en mundos que les resultan hostiles. En el primero quedaron expuestas con crudeza las dificultades de una mujer que debe vivir en un ámbito tan duro como el Distrito Federal mexicano; en el segundo y, a través de breves escenas, se fueron mostrando las vivencias de diversas mujeres: la que asistía a un casting, la que estaba obsesionada por su silueta, una *fashion victim*, una mujer violada, una anoréxica, una *top model*.

Fueron programados, además, cuatro espectáculos internacionales para niños: **Gemelos** del grupo Teatrolaobra (ex La Tropa) de Chile, **Cuentos de niños reales** de la compañía Le Carrousel, de Canadá, **Nacido para volar** de la compañía italiana Asamblea Teatro y **Bichos do Brasil** de la compañía brasileña Pia Fraus. Las tres primeras experiencias combinaron el relato y el lenguaje de la imagen en una simbiosis muy destacada, en tanto que **Bichos...** mostró una serie de animales elaborados con materiales naturales junto a muñecos inflables de grandes dimensiones. Todos ellos resultaron una fuerte referencia de la fauna autóctona del Brasil.

"El proyecto es a largo plazo —explicó Raúl Brambilla al diario **El Tribuno** de Salta—. Todos sabemos que la cultura no se hace de un día para el otro. Sin embargo este tipo de festivales y su continuidad son primordiales para generar en el público ese incentivo que lo lleve a ver teatro. También para instalar la idea de que las propuestas teatrales son enriquecedoras para la gente y una buena opción frente a otras que vienen, generalmente, desde los medios de comunicación".

Abajo: *Escenas de "Mantua"* (Argentina)



ESPECTÁCULOS Y COMPAÑÍAS PARTICIPANTES

- **Otra vez Marcelo**. Compañía Teatro de los Andes, Bolivia
- **Bichos do Brasil**. Compañía Pia Fraus, Brasil
- **Don Quijote**. Compañía Alexandre Roit, Brasil
- **Cuentos de niños reales**. Compañía Le Carrousel, Canadá
- **City. Una noche en el fin del mundo**. Teatro Bárbaro, Chile
- **Gemelos**. Compañía Teatrolaobra, ex La Tropa, Chile
- **La razón blindada**. Grupo Malayerba, Ecuador
- **Casting**. Compañía Acciones Imaginarias. España
- **Don Qui**. Compañía Pas de Dieux, Francia
- **Nacido para volar**. Compañía Asamblea Teatro, Italia
- **Asfixia**. Compañía La Cuarta Teatro, México
- **El cielo en la piel**. Compañía Tapioca Inn, México
- **Aquí y ahora**. Grupo De la órbita, Argentina
- **Como la que se extravió**. Grupo La rendija, Argentina
- **Continente viril** y **La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi**. Grupo Los Macocos, Argentina
- **Doble concierto** de Norman Briski, Argentina
- **Espía una mujer que se mata**. Versión de **Tío Vania** de Antón Chéjov de Daniel Veronese, Argentina
- **Esto no es vida**. Marionetas Rubén Orsini, Argentina
- **La niña invisible** y **¿Podés silbar?** Grupo Atacados... (por el arte), Argentina
- **La Royalle**. Unipersonal de Salvador Trapani, Argentina
- **Mantua**. Grupo Teatro Sanitario de Operaciones, Argentina
- **No me dejes así** de Enrique Federman, Argentina
- **La máquina de jugar**. Grupo La libélula, Argentina
- **Odisea de tres en triciclo**. Grupo La gorda azul, Argentina
- **Un tigre en el gallinero**. El nudo compañía teatral. Argentina
- **Freek show**. Grupo Calavera Teatro, Argentina
- **De Fierro**. Grupo La Faranda, Argentina
- **Horacio, amigo de Hamlet**. Grupo Tragedias Argentinas Teatro, Argentina
- **Medea**. Dirección de Gustavo Guirado, Argentina
- **Hasta la exageración**. Dirección de Romina Mazadi Arro, Argentina
- **¿Quién quiere patear el tacho?** Dirección de Rody Bertol, Argentina

LOS CIRCUITOS...

IBERESCENA

Un programa destinado a consolidar el teatro y la danza de Iberoamérica



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

DAVID JACOBS / desde Buenos Aires

Después de varios años de conversaciones, finalmente se puso en marcha el Programa de Apoyo a la Construcción del Espacio Escénico Iberoamericano (IBERESCENA). Dicho programa, que tiene como representante en la Argentina al Instituto Nacional del Teatro, es un proyecto multilateral de cooperación técnica y financiera que tiene como objetivo fomentar el desarrollo escénico, en las áreas de teatro y danza de la región iberoamericana, en lo relativo a la circulación, coproducción, apoyo a redes de festivales y de teatros, información, formación, promoción y fomento a la autoría escénica de la región.

“Se trata de un fondo financiero creado, en principio, entre siete países y que en marzo del año próximo empezará a contribuir a la creación del espacio iberoamericano en las artes escénicas”, explicó el colombiano, residente en España, Ramiro Osorio Fonseca, Director de Cultura de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB), quién presidió la conferencia de prensa en la que se realizó el lanzamiento del Programa, junto al Secretario de Cultura de la Nación, Dr. José Nun y el Director Ejecutivo del INT, Raúl Brambilla.

Lo que se acordó entre los representantes de los ministerios de Cultura de Colombia, Chile, España, Venezuela y Argentina, presentes en la sala Miguel Cané de la Secretaría de Cultura de la Nación, fue el programa y la reglamentación del Proyecto Iberescena, que tiene como coordinador de la Unidad Técnica al prestigioso director español Guillermo Heras, quién confesó sentirse en un “verdadero estado de shock”, por el compromiso tomado.

Son cuatro los puntos centrales en los que se basa el programa que fue aprobado en la última Conferencia Iberoamericana de Cultura que se realizó en Montevideo: la circulación (a partir de festivales y giras), las coproducciones, el apoyo a los autores y la formación a través del otorgamiento de becas. En esta primera etapa se pondrá el acento, según Heras, en la gestión y los aspectos técnicos del programa.

Además del coordinador técnico, habrá también un

Consejo Intergubernamental formado por los diferentes delegados de los ministerios de Cultura de los países participantes del proyecto. En el caso particular de nuestro país, la representación estará a cargo de Raúl Brambilla, actual director del Instituto Nacional del Teatro, quién señaló: “El INT será la antena de difusión de las convocatorias de Iberescena, ya que uno de los principales problemas es la falta de circulación de los productos teatrales de la región”. Y continuó explicando: “La intención es concretar un mapa iberoamericano mucho más importante que nos ayude a conocernos mejor y a colaborar mutuamente”.

Una vez que el proyecto esté en marcha y las convocatorias estén disponibles para los interesados a través de la página web del INT, cualquier grupo podrá presentar su propuesta que será evaluada por ese comité intergubernamental, que además realizará un seguimiento detallado de los trabajos presentados. En este sentido, Heras, que fue elegido coordinador por su amplio conocimiento del teatro latinoamericano y español, agregó: “Queremos crear un tejido para optimizar recursos, que si bien es cierto que son pocos, queremos que vayan hacia los creadores y que no se pierdan en vericuetos burocráticos”.

Iberescena dispondrá de un presupuesto anual de 1.000.000 de dólares, denominado Fondo Iberescena. El Fondo se destinará a los costos de la Unidad Técnica (un máximo del 10% del fondo) y el resto se distribuirá en esos cuatro ejes mencionados. Asimismo, los países participantes se comprometen a poner a disposición de Iberescena sus estructuras, técnicas y logísticas, con la finalidad de garantizar el cumplimiento de los objetivos propuestos.

El proyecto, además, toma como referente el Programa de Desarrollo Audiovisual en Apoyo de la Construcción del Espacio Visual Iberoamericano, Ibermedia. De esta manera, la propuesta es fomentar la presencia y el conocimiento de la diversidad cultural en el ámbito de las artes escénicas, estimulando la formación de nuevos públicos en la región



HACIA UNA ESCENA DE INTEGRACIÓN IBEROAMERICANA

Desde hace muchos años, muchos han sido también los esfuerzos que diversos gestores y creadores iberoamericanos han realizado para materializar una escena común entre las diversas sensibilidades de nuestros países. Aún hoy, algunas se mantienen heroicamente desde la sociedad civil, desarrollando un trabajo que, en muchos casos, correspondería mantener a las instituciones públicas. Este trabajo debe seguir y mantener su carácter independiente, aunque ahora se abra otra ventana a los procesos de intercambio e integración de la escena iberoamericana a través del llamado Proyecto Iberescena. En este caso, se trata de una propuesta intergubernamental apoyado por los ministros de Cultura de la región a lo largo de diferentes Conferencias de los Jefes de Estado y de Gobierno en los últimos años y que confluyó en la firma definitiva durante la Cumbre celebrada en Montevideo en noviembre del presente año.

En esta Cumbre fueron siete los países que firmaron el acuerdo para poner en marcha a lo largo del año 2007 los mecanismos de funcionamiento del Programa de apoyo a la Construcción del Espacio Escénico Iberoamericano (IBERESCENA) con el fin de fomentar el desarrollo escénico en los campos del teatro y la danza contemporáneas de la región iberoamericana en lo relativo a la circulación, coproducción, apoyo a redes de festivales y de espacios escénicos, información, formación, promoción y fomento de la autoría escénica iberoamericana. Los países que han firmado el acuerdo, a la espera de que lo hagan muchos más, son Argentina, Colombia, Chile, España, México, República Dominicana y Venezuela. Los acuerdos específicos tomados en la reunión celebrada en Buenos Aires el 14 y 15 del mes de diciembre en los que se designó el Comité Ejecutivo y la puesta en funcionamiento de la Unidad Técnica del Programa Iberescena fueron los siguientes:

- a) Apoyar la creación de nuevos públicos para los espectáculos iberoamericanos, con especial énfasis en las/ los jóvenes y los grupos poblacionales en situación vulnerable.
- b) Fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos iberoamericanos en los Estados Parte del Programa.
- c) Apoyar a los espacios escénicos y a los festivales nacionales e internacionales de Iberoamérica para que prioricen en sus programaciones las producciones de la región.
- d) Incentivar las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos y/ o privados de la escena iberoamericana y promover su presencia en el espacio escénico internacional.
- e) Promover la formación en el campo de la coproducción y la gestión de las artes escénicas.
- f) Promover la difusión de las obras de autores/ as iberoamericanos/as.

Para concretizar todos estos puntos se realizarán convocatorias públicas, abiertas y periódicas, que las diferentes instituciones implicadas por cada país harán llegar a gestores y artistas de sus entornos, además de disponer Programa Iberescena de su propio portal para dar la máxima difusión, tanto de sus iniciativas como la de aquellos otros agentes sociales interesados en la integración del espacio escénico iberoamericano.

Lógicamente como todo proyecto de gestión ambicioso, Iberescena necesitará de un corto, medio y largo plazo evaluar su evolución y logros. La tarea es amplia y compleja, territorio inmenso, pero también lo son los deseos de los firmantes del protocolo de avanzar en cuestiones concretas y no en simples retóricas o lugares comunes de "lo políticamente correcto".

Este es un proyecto que necesita a la sociedad civil, a creadores y gestores cotidianos de las artes escénicas, también a instituciones públicas y privadas (Fundaciones, ONGS, Asociaciones Culturales, etc) que estén dispuestas colaborar, no sólo económicamente, sino también en construcción de un discurso integrador y mestizo de nuestras culturas escénicas.

Para conseguir logros en la gestión es preciso contar con recursos económicos, pero no cabe duda que también es necesario lograr un compromiso entre todos los sectores que hacen posible la construcción de un tejido cultural.

Por todo ello nos encontramos ante un proyecto que puede generar ilusión y expectativas en muchos profesionales escénicos de nuestros países, pero que no está exento de complejidad y riesgos. Sólo desde la máxima transparencia, la mayor agilidad en la acción de los programas y el compromiso de las partes por crear un espacio auténtico de integración, podremos decir que el Programa Iberescena no ha sido una experiencia más, sino un auténtico crisol de diversidad productiva y creativa para sentirse orgullosos de ser gestores y creadores escénicos del territorio iberoamericano.

Guillermo Heras

y ampliando el mercado de trabajo de los profesionales de las artes escénicas. La representante colombiana, Clarisa Ruiz Correal, Directora de Artes del Ministerio de Cultura, comentó en este sentido: "A través del programa los creadores de Iberoamérica tendrán la posibilidad de realizar proyectos que los vincule, que los hagan hacer mucho más fuertes, integrados, mucho más solidarios".

Una vez conformada la Unidad Técnica del Programa se realizará un registro de las iniciativas existentes en las artes escénicas del sector, a fin de obtener un diagnóstico de la situación y detectar futuras necesidades. Al finalizar cada año, se realizará una evaluación de las actividades desarrolladas y el impacto del programa.

Además los países participantes, existirá también la categoría de miembros asociados para todas aquellas entidades públicas y privadas y personas naturales de los estados iberoamericanos que contribuyan al programa.

En la cumbre de Jefes de Estado realizada en Montevideo, fueron siete los países que firmaron el acuerdo para poner en marcha durante el año 2007 los mecanismos de funcionamiento del Programa. Los países son: Argentina, Colombia, Chile, España, México, República Dominicana y Venezuela. Algunos de los acuerdos específicos concretados en la reunión del 14 y 15 de diciembre último en Buenos Aires fueron: apoyar la creación de nuevos públicos para los espectáculos iberoamericanos; fomentar la distribución; circulación y promoción de los espectáculos iberoamericanos; apoyar los espacios escénicos y a los festivales nacionales e internacionales de la región y, promover la difusión de las obras de autores iberoamericanos.

El coordinador técnico, Guillermo Heras, concluyó diciendo: "Desde hace tiempo se veía que el teatro iberoamericano carecía del suficiente diálogo y que era más fácil acudir a festivales internacionales en Francia o China que ver producciones iberoamericanas en España o en cualquiera de los países de la región".

Nueva colección, compilada por Beatriz Seibel

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

El sainete es un género que comienza a representarse en la Argentina a partir de 1814 y gran parte de su producción es casi desconocida por la mayoría de los teatristas. Las piezas que integran el primer tomo de la Antología de obras de teatro argentino, que recientemente editó el Instituto Nacional del Teatro, intentan dar cuenta de dos tipos de sainetes: los urbanos y los gauchescos.

Con la coordinación de la historiadora e investigadora teatral Beatriz Seibel el presente volumen incluye, entre los sainetes urbanos, tres de Cristóbal de Aguilar (**El carnaval**, **La industria contra la fuerza y Venció al desprecio el desdén**), a los que le sigue, el conocido **A río revuelto ganancia de pescadores** de Juan Cruz Varela.

Los tres siguientes pertenecen a los denominados sainetes gauchescos y son de autor anónimo: **El valiente fanfarrón y criollo socarrón** o **El gaucho** 1ra. parte; **Las bodas de Chivico y Pancha** o **El gaucho** 2da. parte y **El amor de la estanciera**.

Beatriz Seibel tiene publicados numerosos libros sobre la historia del circo criollo y el teatro argentino, entre ellos su *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930* y en la actualidad prepara el segundo volumen de esa monumental obra.

La historiadora dice que "para el primer tomo de la Antología elegí obras escritas a partir de 1800, sainetes urbanos y rurales, o gauchescos". A continuación señala algunos datos sobre sus autores, porque varios de ellos son anónimos.

"Cristóbal de Aguilar (1733-1828), es un autor andaluz, radicado en Córdoba desde niño; desempeñó cargos públicos y desde 1800, cuando comenzó a padecer serias dificultades económicas, se dedicó a la producción literaria de poesías, diálogos y piezas teatrales, que no consta si fueron representadas. Es considerado el mayor dramaturgo de la época colonial. Su sainete titulado **El carnaval** es una cautivante pintura de ambientes; **La industria contra la fuerza y Venció al desprecio el desdén** son sainetes muy divertidos y de gran interés por presentar desenlaces

opuestos en un tema muy popular del período, el derecho a elegir marido, que les era negado a las mujeres. Estos textos se supone que fueron escritos entre 1805 y 1806".

Seibel indica que los sainetes urbanos son piezas breves, comedias burlescas. Mientras que sobre Juan Cruz Varela (1794-1839), poeta y dramaturgo porteño, que escribió el conocido sainete **A río revuelto ganancia de pescadores** sostiene que lo hizo "mientras estudiaba en la Universidad de Córdoba entre 1810 y 1816. No hay noticias de representación en su época y permanece inédito hasta 1959. En las últimas décadas fue puesto varias veces en escena y adaptado al formato de comedia musical".

Los sainetes gauchescos no se diferencian mucho de los anteriores, "son piezas breves de ambiente rural, incluyen música y bailes y puede definírselas como comedias burlescas con lenguaje campesino. En el teatro Coliseo Provisional, que se fundó a principios de 1800 en Buenos Aires, se anunciaban muchas veces sólo como 'sainetes', sin mencionar su título ni el autor. Fueron muy populares y podría decirse que no pierden su vigencia debido a que permiten la introducción de variantes de actualidad. **El valiente fanfarrón y criollo socarrón**, también conocido como **El criollo socarrón** o **El gaucho**, encontrado por Jacobo de Diego en Montevideo en 1979, resulta ser la 1ª parte de **Las bodas de Chivico y Pancha**, a veces anunciado como La 2ª parte de **El gaucho** y publicado por Bosch en 1910, con el comentario 'populárisimo en 1826', aunque su estreno es anterior y se repone en muchas oportunidades. En el caso de estos sainetes se encontraron los textos pero no los autores y el hallazgo de una 1ª y una 2ª parte muestra su éxito de público".

Beatriz Seibel señala como variante que "en **Las bodas de Chivico y Pancha** sale a escena la difundida danza del cielito, con sus variantes de la época, el pericón y la media caña; denominado 'pericón de media caña'".

A continuación, al referirse a las salas en las que se representaban estas piezas, indica que "después del incendio del Teatro de la Ranchería, en 1792, Buenos Aires no cuenta

con sala estable para teatro hasta que se inaugura el Coliseo Provisional el 29 de abril de 1804, en las actuales calles Reconquista y Tte. Gral. J. D. Perón. Los sainetes gauchescos serían presentados desde 1814 en el Coliseo, cuando llega el actor español Joaquín Culebras, de Montevideo, ciudad en la que se representan desde 1811".

EL GAUCHO Y NIÑAS TRAVESTIDAS

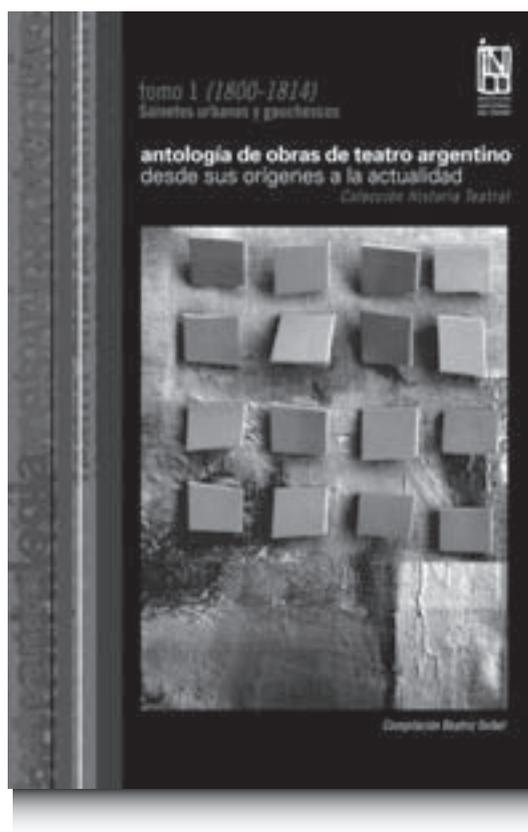
En cuanto a sus temáticas, Seibel subraya algunos hechos curiosos: "El tema de la 1ª y la 2ª parte de **El gaucho** es el casamiento de la muchacha con el criollo, buen hombre de campo, aparentemente tonto pero finalmente el más pícaro, que vence a sus rivales españoles. Es el mismo caso que en el sainete más elaborado **El amor de la estanciera**, con el rival portugués. Estas piezas constituirían un ciclo que sube a escena después de la Revolución de Mayo".

Otros datos sobre las representaciones de la 1ª y la 2ª parte de **El gaucho**, indican que "en agosto de 1827, cuando en el Coliseo se presenta el sainete **Las bodas de Chivico y Pancha**, la niña-actriz Dominguita Montes de Oca hace el personaje de Chingolo, 'aumentado con la referencia de lo que le ha sucedido y lo que ha visto en la ciudad'; en noviembre vuelve a representarse y se anuncia como La segunda parte del Gaucho. La crítica elogia a Dominguita, 'admirable en el baile como en el representado'. Otra variante es el baile de la media caña en forma cómica, interpretado por el actor Felipe David en el rol del Sacristán".

Esto muestra que las niñas actrices hacen personajes de varones, que los dos sainetes son ampliamente conocidos por presentarse con frecuencia y que los agregados críticos de actualidad son habituales para atraer al público. Hay menciones de la representación de **Las bodas...** en 1831, 1835, 1838, 1843, 1844, 1846 y 1850, con los comentarios de actualidad y variantes en los bailes.

En cambio la única referencia probable a **El amor de la estanciera** en escena es la de 'Un Inglés', que observa entre 1820 y 1825: "Cuando en el teatro se representa un personaje portugués, el intérprete lleva traje de colorinches

InTeatro acaba de lanzar una nueva colección de historia teatral. Compilada por la investigadora Beatriz Seibel la misma estará integrada por obras producidas en la Argentina a partir de 1800. El primer tomo incluye sainetes urbanos y gauchescos.



y se contonea ridículamente sobre el escenario, en medio de la hilaridad y los aplausos del público". Bosch en 1904 supone que **El amor de la estanciera** se presenta entre 1792 y 1795, lo cual no está constatado y no parece probable.

"Entrando en el siglo XX, puede aclararse que el Teatro del Pueblo ofrece **Las bodas de Chivico y Pancha** en 1938, en el espectáculo **Cien años de teatro argentino**, que se realizó en la Feria de Buenos Aires, ubicada en Retiro y luego se repone en 1943.

Gente de Teatro Asociada presenta **El amor de la estanciera** en la Muestra de Teatro Breve Argentino, con la dirección de Orestes Caviglia y actuación de Benigno Ginzo, Leonor Galindo y Marcelo Krass, entre otros, el 29 de enero de 1963 en el Teatro Argentino. Estas son algunas de las reposiciones de estos sainetes que se han ofrecido en Buenos Aires.

"Me pareció acertado inaugurar la colección con estos sainetes —comenta Beatriz Seibel—, por la dimensión fundamentalmente social de la risa, porque demuestran que los valores y normas sociales son sólo convenciones que pueden ser cambiadas, a la vez que proponen una sátira de la sociedad, y dan una imagen de una fiesta teatral posible".

A continuación la investigadora define que "la selección de los textos para esta colección se extiende a todos los géneros sin exclusiones y a obras provenientes de todo el país. En este primer tomo que acaba de salir se incluyen piezas producidas en las actuales provincias, aun con las serias dificultades que implica en ocasiones obtener sus textos".

EN LA COLONIA

Cuando se le consulta a Beatriz Seibel qué ocurría durante la época de la Colonia, destaca que "las primeras informaciones sobre espectáculos aparecen en el siglo XVII, cuando ya se han fundado las principales ciudades, aunque todavía contaban con pocos habitantes. Sin espacios específicos, las funciones se presentaban en diferentes ámbitos. Las celebraciones reales de la corona de España, nacimientos, bodas o coronaciones, eran motivo de fiestas con desfiles de máscaras, luminarias, toros, juegos de cañas y representaciones de comedias; los actores eran cómicos de la legua o aficionados. Otras fiestas reúnen acontecimientos religiosos y cívicos. El crecimiento de las ciudades en el siglo XVIII proporciona mayores datos sobre espectáculos, celebrados para festejar acontecimientos de la familia real, fechas religiosas, sucesos del lugar".

"En 1717 en Santa Fe se representa 'la primera pieza teatral argentina', el primer texto que se conserva de

autor local. Es una loa de Antonio Fuentes del Arco, para agradecer al rey Felipe V la supresión de un impuesto a la yerba mate. Los protagonistas son tres caballeros, se indica música, y es muy interesante la referencia a ríos, selvas, ciudades y elementos geográficos locales. La loa es un género dramático breve procedente de España y se usa como introducción a la comedia principal acompañada de música y canto; en 1717 el programa se completa con la comedia **No puede ser, guardar una mujer** de Agustín Moreto, autor español del Siglo de Oro".

Otros datos que aporta la compiladora, indican que "en 1757 se construye en Buenos Aires el primer coliseo estable, aunque de corta vida: el Teatro de Óperas y Comedias, en las actuales calles Alsina entre Defensa y Bolívar, vereda sur, que en 1761 se clausura definitivamente. En 1783 se inaugura la Casa de Comedias, cuya denominación popular, Teatro de la Ranchería, se debe al terreno en que se levanta, conocido como 'la ranchería de los jesuitas', porque era un depósito de productos de las misiones. Su ubicación: la esquina de Perú y Alsina, manzana sudoeste. La fecha estimada de inauguración del Teatro de la Ranchería, 30 de noviembre, se instituye como 'Día del Teatro Nacional' según decreto del Poder Ejecutivo del 3/7/1979, por iniciativa del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Los espectáculos comienzan en las ocasiones solemnes con una loa alegórica, siguen con la comedia principal de tres a cinco actos, con alguna tonadilla en el intermedio, y acaban en el fin de fiesta con un sainete, tonadilla o baile".

En cuanto al repertorio del Teatro de la Ranchería, destaca que "estaba constituido por obras importadas de España y la única pieza de autor local estrenada en esta sala —en 1789— es la tragedia en cinco actos **Siripo** de Manuel de Lavardén, que hasta hoy no ha podido encontrarse".

"La obra de Labardén está inspirada en la leyenda de Lucía Miranda, cautiva española apresada por los indios que destruyen el Fuerte Sancti Spiritu. Su protagonista es el cacique indígena Siripo. Este relato se halla en el capítulo VII de **La Argentina** de Ruy Díaz de Guzmán (1612). El Teatro de la Ranchería, 'galpón provisorio de madera con techo de paja', se incendia la noche del 15 de agosto de 1792 por un cohete volador disparado durante una fiesta, desde la cercana iglesia de San Juan Bautista".

EL SEGUNDO TOMO

Antes de finalizar la nota Beatriz Seibel anticipa que "a partir del tomo II se publicarán las obras de la Independencia; las que desde 1816 se ocupan de las batallas, las costumbres y la historia. En esa época pueden verse obras

breves, drama, comedia y tragedia. Una de mis favoritas de ese período es el drama **Tupac Amaru**, una pieza espléndida del actor Juan Ambrosio Morante, que como ocurre con muchos jóvenes de hoy, era actor, director y dramaturgo".

"En el siglo XIX —destaca Seibel— hay muchas otras piezas seleccionadas, que se ubican en los géneros de crónica histórica, petit-pieza cómica, drama, de Alberdi y de Mármol; luego hay sainetes, comedias, dramas, de varios autores, incluyendo uno de la provincia de Mendoza y una dramaturga; también hay revistas y dramas gauchescos".

Cuando se le menciona si existía algún atisbo de teatro político o autores que por distintas circunstancias hayan sido prohibidos, la investigadora contesta que no conoce autores prohibidos en esos períodos, "sí obras, como la revista 'bufo-política de circunstancias' en un acto y en verso, **Don Quijote en Buenos Aires** de Eduardo Sojo, estrenada el 24 de octubre de 1885, que contiene claras referencias a los políticos del momento y su representación es prohibida. El día 27 de octubre en *El Diario* se publica una carta del Quijote que señala el abuso cometido al prohibir las funciones en la capital.

Además reta y emplaza a duelo al Intendente Municipal, en el palenque de San José de Flores, "en cuyo teatro ha sentado sus reales" y lo desafía para que asista a la representación del próximo miércoles, "porque ahí no alcanza su autoridad", ya que sólo dos años más tarde ese barrio será unido a la capital; poco después la obra es editada y estará incluida en la Antología.

"Como ocurre la mayoría de las veces inevitablemente las obras están relacionadas de alguna manera con el contexto en que se escriben, porque el autor tiene en cuenta las modalidades y las posibilidades de la escena en su época. No puede abstraerse de ser una persona viviendo determinadas circunstancias históricas, porque las poéticas del momento influyen por su aceptación o rechazo. Por mi parte soy partícipe de creer en la autonomía relativa de la obra de arte".

En el epílogo de la entrevista, cuando se le consulta a Beatriz Seibel porque estas obras son prácticamente desconocidas o no han sido repuestas en los teatros oficiales, contesta: "Porque son de difícil acceso, porque hay que leer miles de obras para seleccionarlas y porque la historia del teatro argentino no se estudia como sería deseable. Los centros de poder teatral globalizados imponen sus modelos, porque los 'clásicos' europeos tienen mayor prestigio que los nacionales, eso indica que es más fácil ir a lo reconocido que descubrir lo ignorado".

FUERTES METÁFORAS SOBRE EL EXILIO

La editorial InTeatro dio a conocer, bajo el título 'Teatro ausente', cuatro textos del autor, actor y director mendocino, residente en Ecuador, Arístides Vargas. La experiencia del creador sobre el exilio ocupa un lugar preponderante en estas dramaturgias.

ANA SEOANE / desde Buenos Aires

Se podría decir que Arístides Vargas vivió varios exilios. El primero cuando su familia lo tralada desde la provincia de Córdoba (su lugar de nacimiento, en 1954) a Mendoza. Allí permanece hasta 1976, año en que inicia su destierro de la Argentina y asienta sus raíces en Ecuador. Conoce allí a otros en su misma condición de *exiliados* y se aúnan para conformar el grupo Malayerba, en 1979.

Exilio primero y exilio segundo le han dejado huellas imborrables que se evidencian en toda su dramaturgia. Decir "teatro" es subrayar escenario, porque sus textos cobran vida teatral al minuto de iniciar su lectura. Con el mismo despojamiento que proponían los grandes dramaturgos, pensar en Shakespeare o Molière es recordar a aquellos que escribían para y sobre el escenario.

Su primer retorno artístico fue a su ciudad natal, Córdoba, en 1985. Llegó con Malayerba y presentó **La fanesca**, espectáculo con textos de María Escudero, participando del II Festival Latinoamericano de Teatro. En Buenos Aires recién el 12 de febrero de 1999, en el Teatro del Pueblo se estrenó **La edad de la ciruela**, con dirección de Alfredo Catania y con las actrices Eugenia Chaverri y Ana Clara Carranza, todos llegados desde Costa Rica. Fueron muchos los que descubrieron a ese autor argentino, radicado en Ecuador. Pero recién durante el III Encuentro Iberoamericano de Teatro Osvaldo Dragún, en marzo de 2000, en la sala mayor del Teatro Nacional Cervantes se presentaron dos espectáculos, escritos, dirigidos e interpretados por Vargas: **Pluma** y **Nuestra Señora de las Nubes**. Ambas sorprendieron, pero quizás los mayores elogios se los llevó la directora actoral que deslumbró como intérprete: María del Rosario Francés (Charo Francés), española, radicada en Ecuador y casada con Vargas.

En el año 2003 llegaron las versiones de **La edad de la ciruela** (con cambio de título: **La edad del vino**) de la mano de Susana Rinaldi en la avenida Corrientes y el estreno de **Donde el viento hace buñuelos**, con dirección de Carlos Ianni, en el Celcit. Más recientemente, en marzo de 2006, durante la Fiesta Nacional del Teatro que se realizó en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires pudo conocerse **Tres viejos mares**, a cargo del grupo sanjuanino, Sobretabla.

Los cuatro textos que conforman la edición titulada *Teatro ausente* se caracterizan por tener muy pocos personajes y sugerir más que obligar a crear espacios escénicos. Imperan las estructuras circulares y está presente la obsesión por el país, llámese o preséntase Argentina.

Nuestra Señora de las Nubes está presentado por el propio Vargas como "un boceto para una posible puesta en escena (...) que será reformulado y profundizado a partir del contacto con el actor". En 2006, se volvió a presentar esta obra en Buenos Aires, con una diferencia: los directores (Horacio Mediano y Antonio Céllico) decidieron multiplicar los intérpretes y cada una de las diferentes escenas fue encarnada por parejas distintas de actores.

Personajes con nombre, Bruna y Oscar, parecen en algunos momentos deudores del primer Eugène Ionesco, ya que se descubren conocidos sin reconocerse del todo. El humor se cuela desde la primera secuencia como se verifica en el diálogo inicial cuando ella le asegura: "Me parece haber visto su cara en otro lado" a lo que él responde: "Imposible, mi cara siempre anda conmigo".

Ellos viven cuatro encuentros, las otras escenas son los recuerdos de ella y de él, pero que siempre invocan a un hombre y a una mujer, parientes o no, para reconstruir la memoria de un pasado que se ha quedado en las entrañas.

Todas las huellas que va dejando son las de un dramaturgo latinoamericano exiliado, desterrado, pero con un intenso

y agudo sentido del humor, sin que falte nunca el matiz poético. Estos elementos han motivado que las puestas en escena de sus textos siempre busquen el despojamiento y reclamen excelentes intérpretes, casi como juglares.

La tragedia griega parece haber inspirado a **Danzon park** o **La maravillosa historia del héroe y el traidor**. En este texto, Vargas recupera su idioma, ya que desde las primeras escenas surge imperativamente el voseo y la acentuación propia de nuestro territorio. "Vos también sabés", dirá el héroe Arcos, aunque también hay que señalar que incorpora modismos de otros territorios latinoamericanos, como "huevo", muy propio de Chile.

Mundo entre mitológico y mágico pero que decide ubicar en una pista de baile, en carreteras del oeste, que resultan casi parodias de Estados Unidos. Encuentros, desencuentros, traiciones y triángulos, pero con una frase última que nos confirma que todo lo que imagina Vargas tiene estrecha relación con la política. "Una guerra sería y sin complejos es aquella donde hay treinta mil muertos...".

Nuevamente el exilio, las dictaduras surgen en **La muchacha de los libros usados**. Recurre a la estructura circular, pero esta vez su propuesta es enmarcada en el mundo militar y lo hace con su despiadado humor. Dos personajes se confiesan, una dirá: "Cada vez que en el recuerdo encuentro algo, lo olvido...", a lo que otro le contesta: "Eso se debe a la inseguridad en la que vivimos... como país".

Dos mundos opuestos y que han luchado, el de los libros y el de los órdenes militares. Juego de antagonistas que Vargas maneja convocando a veces a la tristeza, pero sin olvidar nunca la ironía. Explica poéticamente la elección de su título cuando le hace asegurar a la protagonista: "Todos los libros usados hablan de la libertad". Este es el tema que le interesa rotundamente al creador y por eso imagina espacios libres, donde la única limitación la pondrá el talento de sus intérpretes. Por momentos en algunas frases parece colarse una cierta melancolía, cierta tristeza muy propia del exiliado, pero que nunca se empaña con resentimiento.

El volumen se cierra con **La razón blindada**, sutil invitación para homenajear a Don Quijote y Sancho Panza. Las acciones vuelven a ubicarse en distintos ámbitos y la propuesta de ambigüedad está subrayada desde la primera acotación donde el dramaturgo escribe: "Puede ser una cárcel, un hospital psiquiátrico, o un retén policial". Sus personajes, tal vez los antagonistas más célebres de la narrativa de lengua española, juegan con los temas más queridos de Vargas. Retorna al exilio, al humor y por sobre todo a la humanidad. La salvación la entrega el arte, el poder seducir contando historias. Es el alma que sonríe y se aleja de la materia.

Los cuatro textos que conforman este volumen podrían ser subtítulos como "el exilio y otros desgarrs", pero siempre surge América Latina, sus dictaduras, su realismo mágico y esos ciudadanos dispuestos a enfrentarse a las balas con libros y palabras. Arístides Vargas recupera el valor y la belleza de las palabras. Su coloratura es la que añora otros aromas y colores, pero acepta y prende a maravillarse con los de su nueva tierra, sobre todo cuando descubre que ese suelo es tan ancho y ajeno como Latinoamérica, países unidos por el mismo idioma y varios dolores en común, donde el exilio suele ser una de las tantas gripes víricas que han traspasado sus cuerpos ciudadanos. Dictaduras, censuras, pérdidas desde las materiales hasta las irrecuperables (las humanas)... todo es en común. Por eso se puede considerar que Arístides Vargas –parafraseando a Eduardo Galeano– es un dramaturgo "de venas abiertas", ya que por ellas fluyen todos nuestros ríos y tierras, sin olvidarse de sus almas.



El teatro, los docentes y los niños

Dentro de la Colección Homenaje, la Editorial InTeatro acaba de publicar 'El teatro con recetas', libro de la investigadora cordobesa María Rosa Finchelmann. Se trata de la reedición revisada, corregida y actualizada, de uno de sus textos emblemáticos que vio la luz, por primera vez, hace algo más de una década. A continuación se transcribe el prólogo de la presente edición.

MABEL BRIZUELA / desde Córdoba

El teatro es una vieja magia inventada por el hombre para convocar a los dioses, para reflejar la vida y para mostrarse, convertidos en otros.

El teatro es el lugar que se mira y también el lugar desde el cual se mira. Una mirada encierra toda la magia. Una mirada de ida y vuelta que envuelve, asombra, provoca, ilusiona y, también, divierte. El teatro es un viejo rito en el que aún persiste su íntimo, extraño y conmovedor sentido sagrado. Es un espacio abierto para la fantasía, pero también un aire que se puebla de palabras verdaderas. Ese mundo donde la realidad y la ficción se interrogan, nos involucra a todos, porque no puede existir sin el acuerdo tácito de público y actores.

Aprisionar en un libro la magia del teatro es tarea difícil y compleja, aunque no imposible para quien, como María Rosa Finchelmann, lo ha abordado desde todos sus ángulos. Una actividad que nace como imagen o idea, que se convierte en texto y que se transforma en el escenario en un tiempo y en un espacio transitados por seres tan vivos como nosotros mismos, sólo puede describirse con mirada crítica si se la aborda desde su propia especificidad, si se la interroga desde el mismo territorio de la creatividad.

María Rosa Finchelmann lo ha conseguido con su ya clásico libro *Expresión teatral infantil* (Plus Ultra, 1991) y ahora, en *El teatro con recetas*, su libro póstumo, nos deja su legado, en una acabada síntesis de su dilatada y valiosa labor en la creación y educación teatral. Ella ha andado y desandado los intrincados carriles de la creación dramática: como autora, ha manipulado la palabra para convertirla en réplica, en génesis de la acción; como actriz, ha internalizado esa acción y le ha puesto voz, rostro, movimiento; y, como directora, ha integrado todos los lenguajes en uno definitivo: el lenguaje teatral. Finalmente, como educadora, ha convocado los duendes para transmitir, como en un juego, la palabra, el gesto, la voz y el movimiento.

Este libro nos ofrece, luego de una cuidadosa sistematización, la riquísima experiencia personal de su autora. Su mérito mayor radica en ser producto de una larga trayectoria y también de una renovada ilusión. Es el fruto de una vida dedicada al teatro, pero también del riguroso examen de cada tema que ha sido decantado y analizado antes de ser transmitido. Estas páginas nos presentan una propuesta metodológica que María Rosa Finchelmann ha ensayado y concretado personalmente en su fecunda labor de maestra y teatrista. Sin embargo, lo que este libro realmente ofrece son pautas, sugerencias, orientaciones, para que no se pierda la creatividad en medio de las teorizaciones abstractas. No pretende "proponer recetas mágicas ni únicas", pero tiene el propósito de "brindar al docente, especializado o no, una diversidad de ejercicios que él y solo él, sabrá cuándo, dónde y cómo poner en práctica". Y será este especial destinatario, el encargado de descubrir en sus páginas la magia del teatro para la escuela, porque en ellas está la sugerencia básica para que el maestro ponga en marcha su creatividad. *El teatro con recetas* debe leerse como una vía de acceso al mundo del teatro, a esa otra realidad, tan parecida a nuestra realidad.

Pese al notable desarrollo y evolución de la actividad teatral escolar en los últimos años, y a la convicción generalizada de su eficacia en la formación de niños y jóvenes, la escuela no cuenta aún con suficiente material orientador para que los docentes desarrollen esa actividad, y este libro viene a llenar uno de los muchos vacíos en ese sentido. Porque en María Rosa se conjugan la teatrista y la docente su propuesta tiene la exacta medida para cumplir con su cometido: llevar el teatro a la escuela. Lo consigue a través de una empeñosa y constante búsqueda de formas expresivas, y también, mediante el estímulo, página a página, a los educadores, instándolos siempre a investigar, a crear, a imaginar y, sobre todo, a construir el teatro en el aula. Lo hace con la certeza de que lo que estamos formando no son, ni más ni menos, que espectadores lúcidos, capaces de leer los múltiples signos del escenario, capaces, en fin, de conmoverse y preocuparse, de encontrar el sentido de esa porción de vida que recorta la escena.

El planteo metodológico claro y preciso, y la cuidada edición del Instituto del Teatro, contribuyen a presentar y desarrollar un método que no pretende agotar un tema, que en

sí mismo es inagotable, sino orientar al maestro para descubrir la esencia de lo dramático. *El teatro con recetas*, mediante una exposición ordenada, define, describe y presenta, en equilibrada síntesis, los aspectos más relevantes del hecho teatral. La organización temática del libro revela una cuidadosa selección de los materiales para ser desarrollados no sólo de manera coherente y sistemática, sino, también, como una forma de inducción al maestro, que será el encargado de poner en práctica la propuesta, o mejor, de ponerla en acto, en acción. Los temas se presentan siguiendo el orden natural del proceso, y observando, entre sí, su íntima relación:

En el capítulo I —Introducción—, se expone el marco conceptual y contextual acerca de la esencial necesidad de comunicación del hombre y sus posibles cauces en el teatro, desde los juegos del niño, y sus modos de manifestación, en la escuela y en el medio social.

Los capítulos II y III se centran en los instrumentos básicos del actor: cuerpo y voz, en estrecha relación con el espacio, como instrumentos que potencian la creatividad, la imaginación y la comunicación. Allí se ofrecen, entre las sugerencias y las técnicas, las más variadas posibilidades de ejercicios. No se descuida el proceso creativo y la autora, desde lo conceptual a lo pragmático, ofrece nuevamente todos los caminos para potenciar el juego dramático, que se desarrolla a lo largo del capítulo IV, en una detallada y cuidadosa exposición de sus múltiples posibilidades en el aula.

En el capítulo V, "El hecho teatral", se aborda el teatro como literatura, o la literatura que se hace teatro, desde su propia especificidad, desde el valor fundante de la palabra que se transforma en acción. Aquí la autora presenta, desde la teoría teatral hasta la lectura y análisis del texto dramático, diversas actividades que estimulan la creación dramática (como escritura) en la escuela.

El capítulo VI, corolario de este recorrido, gira en torno a "La parte técnica del teatro", a sus posibilidades de representación, de concretización en un escenario, es decir, a la culminación del proceso.

A lo largo de la lectura de *El Teatro con recetas* recorremos el camino del teatro en sus múltiples relaciones: actor/espacio, cuerpo/voz, actor/texto/representación, actor/espectador. Pero la fundamental, en este caso, es la de escuela y teatro, dos ámbitos que permanecieron muchas veces disociados, y que ahora se unen, se relacionan, se asocian, desde una perspectiva que transforma el aula en escenario o el escenario en aula. Se crea así un nuevo espacio donde se construye el teatro y desde el cual se alcanzará su sentido, en un ámbito mayor que involucra a todos los signos de la escena.

Este libro es un libro necesario, por todo lo que ya apuntamos pero, fundamentalmente, porque habla de teatro desde el teatro, con un lenguaje técnico, donde cada término se ajusta a su significado. Y aunque se aprovecha el juego, no es solo juego, aunque se usa la imaginación, no es solo fantasía. Es arte, y arte complejo, múltiple, integral. El teatro es arte y por eso es búsqueda de la verdad, es expresión de la libertad. Desde esta perspectiva María Rosa Finchelmann aborda la expresión teatral infantil y juvenil, desde ese punto de vista crítico que legitima y valoriza la importancia de este libro. Un nuevo mundo se revela para la escuela con sus nombres propios, en su justa dimensión, pero no se revelan el misterio ni la magia, simplemente se los convoca.

El Teatro con recetas se cierra con una *última confesión* de María Rosa Finchelmann, en la que se destacan las actitudes que la distinguen en vida: su histrionismo, que se despliega a lo largo del libro y que hubiera querido rubricar en la última página con un "¡Chau!", y abajo el telón; su humildad, en el agradecimiento sincero a todos los que "me ayudaron en esta tarea" y, también, a "mis supuestos lectores"; y su fe, su esperanza en los niños, en los jóvenes, y en las posibilidades del teatro como instrumento para "el progreso humano en la paz, la comprensión mutua y la solidaridad". Este libro viene a continuar y a proyectar la tarea de María Rosa, viene a decirnos que ella está vigente y que nosotros vamos por buen camino, si *probamos sus recetas*. Vaya desde aquí nuestro más emocionado homenaje.

Los mil rostros de la violencia

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

Un rápido rastillaje por Internet y sus clásicos buscadores nos permitirá ver que bajo el ítem "nueva dramaturgia europea" figura, en la mayoría de los casos, el nombre de Samuel Beckett como gran protagonista de la misma. En otros, los menos, el francés Bernard Marie-Koltès lidera el ranking. Por lo tanto una primera conclusión, veloz pero obvia, nos indicaría que más allá de los años 80, según esta gran base de datos mundial, no se habría producido ningún acontecimiento dramático de singular importancia. Y si bien algo de ello hay, no es del todo exacto.

A diferencia de lo que ocurre en nuestro país, en los distintos Estados europeos, y más aún en los centrales, para el desarrollo del teatro, uno podría afirmar sin mayor temor a equívocos, que la *novedad* hoy, en Europa, está más vinculada a la labor del director que al clásico trabajo sobre el papel. Los principales nombres tienen que ver con la dirección y no con la dramaturgia. De hecho, algunos de los nombres que sobresalen en lo teatral, si son dramaturgos también cubren el área de la dirección y escriben directamente para la escena.

Esto es lo que se podría afirmar desde una mirada muy panorámica. Y es claro que con ella no llegaríamos a ningún punto interesante. Por lo tanto sería mejor romper el concepto de "lo europeo" y focalizar en cada país, o en algunos de ellos, puesto que la existencia de la Comunidad Europea y de una moneda única (para la mayoría de los países), no nos permite deducir que en las artes también haya una perspectiva pura y exclusivamente continental. Las tradiciones, los hábitos, las propias historias sociales y artísticas, las preocupaciones estéticas, entre muchos otros factores, influyen directamente en la evolución de las artes escénicas, y como es lógico lo hacen al ritmo que cada nación puede o quiere darle.

Por eso y pese a que la tendencia general sea el fuerte trabajo sobre la escena misma, creemos que existen casos puntuales en los que lo dramático, en tanto texto escrito, sigue teniendo un peso fundamental.

VARIACIONES

Si bien podrían ser múltiples y variados los enfoques y los recortes con los que abordar las diferentes teatralidades, creo que un buen modo es producir la mirada desde la relación que los diferentes textos y autores establecen con el concepto de violencia. Esa es la gran figura ante la que se paran los dramaturgos. Pero ¿qué queremos decir cuando hablamos de violencia?

Es indudable que este no es el marco ideal para desarrollar el concepto tal como la filosofía y la filosofía-política lo ha trabajado a lo largo de la historia, pero sí podemos decir, al menos, que este concepto ha sido central para la historia del pensamiento occidental puesto que, en líneas generales,

está presente en la base de conceptos que usamos a diario, tales como los de sujeto, cultura, democracia, nación, entre muchos otros.

También es cierto que muchas veces ha sido analizado desde su opuesto, la paz. Y es tal vez este uno de los ejes más interesantes puesto que nos permite establecer una mirada radicalmente crítica a nuestro sistema de vida; es decir, a nuestro sistema cultural. Si nos remontamos por un instante a la Antigüedad y más específicamente al mundo clásico griego, deberíamos recordar que ya Heráclito iba a proponer que en el origen de todas las cosas estaba la violencia ("la guerra es el padre de todas las cosas", decía). También Aristóteles sostuvo que la guerra era necesaria

Escena de "Nadar como perrito" (Chile)



Escena de "Dos hermanos" (Italia)



para la instauración de la paz, al igual que Platón, quien iba a considerar que existía una violencia bárbara y otra necesaria para la imposición del logos. Así, en el origen mismo de nuestra cultura, la violencia ocupa un lugar central en tanto origen y precondition de todo ser. Y a medida que los años pasan, estas imágenes y conceptualizaciones van a ir desarrollándose hasta que lleguemos al nacimiento de la teoría del Estado-Nación (con los aportes sustanciales de Jean Bodin y Thomas Hobbes, entre otros) a partir de la cual este nuevo agente se va a apropiarse de la violencia (de ahora en más considerada legítima) para conseguir la paz.

Y creo que estas breves citas nos permiten entender que este es uno de los temas centrales en nuestra actualidad. Leer los diarios, mirar la televisión o escuchar la radio es una forma de entender algo de todo esto, al menos, desde el sentido común.

Así, la reflexión en torno a la violencia puede ser considerada como un elemento fundante de nuestra cultura y de nuestro ser-en-la-cultura, y de nuestros más fanatizados debates y enfrentamientos. Y el arte, como es lógico, no puede ni quiere estar fuera de todo esto. Las distintas artes nos permiten encontrar importantes reflexiones que se suman a este debate. Por eso, a continuación, trataremos de observar de cerca algunos pocos casos que ilustran cómo la violencia aparece en escena (social y/o teatral), a veces de forma muy concreta y directa, en otros simplemente simbolizada y, en algunos, los menos, la violencia forma parte del procedimiento creativo mismo.

VIOLENCIA POLÍTICA EN ALEMANIA: KICK, DE ANDRÉS VEIEL Y GESINE SCHMIDT

Una de las teatralidades europeas que están más atravesadas o cercanas a alguna idea de violencia es sin lugar a dudas la alemana. En el número anterior de *Picadero* nos referimos al teatro de René Pollesch quien trabaja para subrayar una violencia que aparentemente sería inherente a todo sistema social. Hay en su teatro algo cercano a la esencialidad de la violencia o, más específicamente, la imposibilidad que tenemos los hombres cuando estamos

en relación con otros hombres, de no ser violentos. El sexo en este sentido cumpliría una función central, y tendría que ver con el acto a partir del cual toda cultura le extirpa su dimensión animal al intentar, al forzar la domesticación. ¿A partir de qué estrategia o herramienta intelectual se lo domestica? Pollesch nos diría que esto fue logrado gracias a la invención del "amor". Cuando el amor asoma en la escena social y se interpone entre el hombre y su práctica sexual, lo único que se haría es solapar el altísimo carácter económico que el sexo tiene en toda sociedad. Está claro que a la sociedad a la que se refiere, a la que apunta con sus dardos dramaturgicos, es a la burguesa.

Pero por otro lado existe cierto teatro alemán que sigue girando en torno al nazismo y a la violencia del Estado, pero no desde una perspectiva meramente policíaca sino más bien a una violencia que producida desde el Estado será representada por los miembros de la sociedad.

Andrés Veiel estudió sociología mientras cursaba dirección y dramaturgia bajo la dirección del director cinematográfico Krzysztof Kieslowski, y se ha especializado como documentalista y guionista. Gesine Schmidt, por su lado, estudió comparatística y teatro siendo ahora dramaturga del teatro Maxim Gorka, de Berlín. Juntos hicieron un intenso trabajo de investigación sobre la muerte de un adolescente en un pueblo alemán, que fuera asesinado por sus amigos de un golpe en la cabeza. Veiel y Schmidt entrevistan a los familiares, amigos, vecinos y abogados del caso y con esos testimonios construyen un libreto que dos actores recitan en una fábrica abandonada, lugar donde fuera estrenada la obra en Berlín (y que luego fuera registrada en una muy interesante película homónima que participó del último Festival de Cine de Berlín). Pero lo interesante de este texto va mucho más allá del argumento, puesto que en la forma dramática elegida (dos personajes narrando y mostrando a todos) genera un distanciamiento muy afín al teatro brechtiano aunque en su aspecto "procedimental" sea diferente. Y también es destacable que el objetivo del texto no consiste tanto en mirar el pasado como en producir una lectura crítica del presente, puesto que las opiniones no

buscan reflejar aquello que ocurriera en un tiempo que no es el actual, sino, muy por el contrario, las opiniones que el presente tiene sobre aquel pasado. De aquí a poder hablar de "neonazismo" hay un único paso.

VIOLENCIA PARA CON EL ACTOR EN INGLATERRA: ROTOZAZA Y SU ESTÉTICA

Uno de los grupos teatrales londinenses más originales es sin duda Rotozaza, que visitó la Argentina con su obra **Romcom** a principios de este año. La técnica utilizada por su director, Ant Hampton, es denominada TOCAR (siglas en inglés de "teatro de comando y respuesta"). El eje del trabajo de Rotozaza está constituido por su fascinación con gente joven realizando acciones en vivo y sin ensayos previos. **Bloke** fue realizada por no-actores dispuestos a seguir las instrucciones dadas. Desde esa performance, una serie de trabajos exploraron tanto las distintas maneras de implementar esta estrategia y los variados temas que fueron surgiendo a partir de esta metodología. Los shows varían mucho en cuanto al tono, contenido, intención y resultado (algunos requieren de actores experimentados, otros no). En algunos casos las instrucciones están escondidas, y en otros son audibles o visibles. **Doublethink**, la pieza más compleja hasta el momento, crea una imagen épica y caótica de un diálogo interno. **Off**, en contraste, es rápida, cómica, coreografiada y casi como una caricatura animada. **Romcom** es para dos actores profesionales sin ensayos previos que repiten las palabras y las acciones que escuchan en sus auriculares. Todos los requerimientos escénicos de esta producción —*blackouts*, proyección de títulos, sonido y música, iluminación— son automáticos. La estructura es entonces totalmente automática y *cerrada*. Por lo tanto, adquiere un protagonismo fundamental el proceso variable de negociar y llevar a cabo las instrucciones. Este proceso es tensional, ya que involucra la rigidez de la máquina junto con la falibilidad humana. Así la estética de **Romcom** se convierte en algo profundamente cruel para el actor ya que lo deja despojado de todos sus artificios técnicos adquiridos con los estudios, puesto que lo convierte pura y exclusiva-



Escena de "Nadar perrito" (Argentina)



mente en una máquina. Lo más interesante de todo esto es la relación simbólica que esta técnica establece con el mundo, puesto que la maquinización del hombre es toda una lectura de quiénes y qué somos en la actualidad. Esto se ve incrementado incluso porque el texto cuenta una historia de amor, por lo que aquí, como en Pollesch, aunque con notables diferencias, el amor adquiere una forma descarnada y muy singular, al ser despojado de toda su espontaneidad, sensibilidad y espíritu romántico.

VIOLENCIA FAMILIAR EN SUIZA: NADAR PERRITO, DE RETO FINGER

Con una estética diferente a la de **Romcom**, el suizo Reto Finger también viene a mostrar algo interno al ámbito romántico y meramente familiar. En su viaje a Buenos Aires le dijo a la periodista Hilda Cabrera, en *Página 12*, que pertenece "a una generación que en Europa central posee más capacidad para reflexionar sobre los problemas y guardarlos en la cabeza que para vivirlos desde las vísceras", señalando luego que los de su edad (los treinta y pico) viven hoy en la incertidumbre, y que ante ella no pueden hacer nada. El personaje del marido en la obra debe enfrentarse a un divorcio solicitado por su esposa, una mujer profundamente estructurada que tiene al mundo dividido en categorías. Y él, imposibilitado de afrontar la realidad, opta por encerrarse en el sótano en vez de irse de la casa. Este elemento farsesco busca mostrar, y el propio Finger lo ha señalado en gran cantidad de oportunidades, que esto tiene que ver con la imposibilidad de ver la realidad que tienen los de su generación y clase (media acomodada), y por lo tanto la ausencia de toda revolución posible. Y el título de la obra deviene en una clara metáfora de cómo él ve a estos seres: desesperados por sobrevivir a tal punto que están dispuestos a perder toda dignidad. **Nadar perrito** o nadar como perrito es la búsqueda de flotar en un mar que lo único que quiere es ahogarte, pero al que no puedes enfrentar con elegancia sino que pura y exclusivamente lo que hay es supervivencia, no vida. Como metáfora del mundo contemporáneo la relación es tan cruel como clara.

VIOLENCIA PARA CON EL CUERPO DE LA MUJER EN HOLANDA: MATIN VAN VELDHIJZEN

Matin Van Veldhuizen se autodefine como feminista. Y claramente lo es. Su teatro comienza con **Jane**, una obra basada en la vida de Jane Bowles. Luego del éxito que esta pieza le significó se convirtió en una de las dramaturgas más importantes de los Países Bajos. Dirigió el Theatergroep Carroussel de Amsterdam para luego dedicarse de lleno a Atelier D, un lugar dedicado específicamente para trabajar sobre teatro, género y literatura. Una de las obras que más da cuenta de la mirada crítica que Van Veldhuizen tiene

sobre el mundo y sobre el lugar que la mujer ocupa en él es **Comida**, que cuenta, con mucho humor, la historia de tres hermanas que se reúnen para conmemorar el aniversario de la muerte de su madre. Y en líneas muy generales la obra busca mostrar la relación que estas tres mujeres establecen con ese pasado que amenaza con irse y el intento desmedido por mantener esa eterna juventud que ellas desean más que como individuos como mujeres dentro de una sociedad que les exige eso. La obra se enfrenta directamente a la publicidad y a la moda. En un momento uno de los personajes dice: "No llego a entender que la gente sana se deje operar por capricho. Cada dos por tres se denuncia que inyectan porquerías a los animales y a los deportistas. Pero a nadie le molesta que las mujeres se hagan infiltrar colágeno, que se hagan liftings, se succionen la grasa, cambien sus narices, modifiquen sus pómulos y saquen una costilla". Y confesó la autora al diario *El País* de España a la hora del estreno de su texto en ese país: "Las mujeres de treinta y cinco para arriba tienen todas el mismo aspecto. Rostros gemelos, juveniles, tersos, pero con los ojos hundidos, tristes". Es clara la política de género desde la que habla la autora. Su lectura social consiste en mirar lo que se ha entendido como "la escritura de y sobre los cuerpos", concepto que nos aleja de la idea de individuo para lanzarnos plenamente a la escena social en las pequeñas prácticas cotidianas a partir de la micro y la bio-política.

UN CASO SINGULAR: EL ITALIANO FAUSTO PARAVIDINO, FIEL EXPONENTE DE LA CULTURA POSMODERNA

Fausto Paravidino es actor, escritor y director italiano, y uno de los más jóvenes e inclasificables autores de la península. Si bien nació en Génova en el año 1976, pasó toda su infancia en una aldea de poco más de mil habitantes, para luego regresar para estudiar en la Escuela de Recitación del teatro Stabile. Entre sus principales obras se pueden mencionar **Trinciapollo**, **Gabriele**, **2 fratelli** (Premio Tondelli en 1999 y Premio UBU en 2001), **La malattia della famiglia M**, **Natura morta in un fosso**, **Noccioline** (Comisionado por el Royal Court Theatre de Londres) y **Génova 01**, este último en recuerdo de la conflictiva experiencia del G8 en Génova, cuando el grupo de representantes de los países dominantes se encontraron en el medio de una confrontación con el Movimiento Antiglobalización. Y el trabajo que lo catapultó a la fama europea es precisamente **Dos hermanos** (2 Fratelli), una tragedia de cámara de 53 días, según el mismo autor. Cuenta la vida de dos hermanos, Lev y Boris, que viven juntos en un departamento de la ciudad. Ellos representan dos caracteres diametralmente opuestos: Lev, el menor de edad, es posesivo y extrovertido, mientras que Boris es apacible, preciso y ordenado. La relación

entre los dos hermanos se pone a prueba con la presencia femenina de Erica, una joven que escapó de casa, que se enamora de ambos, hasta que el conflicto se resuelve de modo radical y los dos hermanos pueden volver a la *armonía* de la vida cotidiana anterior.

Pero lo que sobresale dentro de este espectáculo no es la trama, sino la estructura. Estos 53 días son claramente indicados en la escena, y dan a la pieza un ritmo particular, más cercano al videoclip que al teatro tradicional. Entre sus influencias el propio Paravidino reconoce a Koltès y a Pinter, pero claramente no se deja atrapar por estructuras dramáticas convencionales. Con ese carácter fragmentario y la velocidad propia de algo así, la obra deviene en una metáfora acerca de la concepción frenética del tiempo en la posmodernidad más que en una temática que *refleje* los contenidos de la vida que llevamos.

CONCLUSIONES PARCIALES

Por todo lo dicho creo que podemos establecer una conclusión parcial, hipotética, ya que el tema en sí mismo dista mucho de ser concluyente. Algunos de los paradigmas desde los que se ha pensado la violencia desde el teatro han sido el cuerpo, la política, el género. Pero en la forma en la que los artistas se han vinculado a ella no está tanto en el contenido sino más bien en la forma, en los procedimientos a partir de los cuales cada uno de ellos se relaciona con la violencia. Todos, obviamente, tienen una mirada crítica para con la violencia. Algunos la critican desde el ejercicio mismo de la violencia, mientras otros son llevados por la ilusión de que es posible mirarla por fuera de la práctica violenta misma. Los más radicales tal vez sean el alemán René Pollesch y el grupo británico Rotozaza, quienes para hablar de la violencia deciden ejercerla sobre los cuerpos concretos de los actores. Otros, como los autores de **Kick y Comida**, creen que existe un territorio ajeno a la violencia para mirarla, hecho que a esta altura del desarrollo de la filosofía occidental dominante los vuelve un tanto ingenuos.

NUEVA DRAMATURGIA CARIOCA

Políticas culturales que abren camino a la creación

Invitado a la ciudad de Córdoba para participar del ciclo Hipervínculos que organizó DocumentA/Escénicas y el Centro Cultural España Córdoba, el autor teatral carioca Roberto Alvin ofreció allí una charla, dictó un taller destinado a dramaturgos y realizó una lectura de sus obras.

Roberto Alvin

GABRIELA HALAC / desde Córdoba

Roberto Alvim es el director artístico de la Sala Paraíso, del teatro Carlos Gomes, donde coordina el Projeto Nova dramaturgia Carioca, desde el año 2001. Este proyecto fue ideado por él con el objeto de estimular la producción y difusión de nuevos textos dramáticos, hacer conocer y brindar mecanismos de soporte efectivos a las nuevas dramaturgias. Como autor dramático, ha escrito obras de estilos diversos, siempre fuertemente vinculado a las problemáticas de la sociedad contemporánea. Desde una estética fragmentaria en sus primeras obras, hacia la afirmación de la necesidad de una vuelta al concepto de drama realista con personajes individuales y definidos, luego de su paso por el Royal Court Theatre en 2003/4. En entrevista con **Picadero**, habla sobre la Nueva Dramaturgia Carioca, la ruptura con la estética de la generación de directores, los temas recurrentes, y el vínculo con la vida social contemporánea.

-Quisiera que comenzaras brindando un panorama de la dramaturgia brasileña contemporánea. ¿Quiénes están escribiendo, qué se está escribiendo, cuál es la relación de esa escritura con la escena?

-El movimiento de nueva dramaturgia brasileña, es llamado así porque está apoyado por muchos estudios académicos, publicaciones, libros que dan cuenta de este movimiento, e incluso la prensa también lo llama así. Se trata de la generación de autores que surge en Río de Janeiro a partir del año 2000, 2001 cuando ocuparon una sala llamada Sala Paraíso en el teatro Carlos Gómez que es un teatro inmenso subsidiado por el gobierno municipal. La Paraíso es una sala experimental pequeña, para sesenta espectadores, que comencé a dirigir artísticamente a partir de 2001. Antes de eso había producciones muy esporádicas. Una prueba de esto es que en el año 2000 el Royal Court Theatre de Londres estuvo en Río buscando autores, buscaron y buscaron, pero no encontraron a nadie y se volvieron con las manos vacías. Lo que ocurría en realidad es que había autores, pero no había ningún tipo de fomento para ellos. A finales de los años ochenta y parte de los noventa, hubo una especie de dictadura muy fuerte de los directores que ocupó la escena teatral de Brasil. Hasta ese momento el teatro en Río estaba dominado por seis o siete directores muy reconocidos de los que hablaban todos los periódicos. Estos directores trabajaban un teatro muy ligado a la imagen y no querían —y se excusaban— trabajar con textos. Hacían una dramaturgia bastante moderna, que influyó mucho el teatro. Después de la dictadura militar en Brasil, en 1984, se produjo un vacío en el que se encontraban muchos autores de comedia, de un género llamado *beisteiral*, que es una comedia de costumbres. Estos autores hacían una dramaturgia muy frágil que no sobrevive como literatura dramática y se caracteriza por trabajar para actores específicos. Por otra parte estaban aquellos autores que se dedicaban a reconstruir clásicos o trabajaban la imagen, en un teatro totalmente apolítico, por que era demodé hablar de política. En ese contexto comenzaron a surgir algunos autores a finales de los 90 y comienzos de 2000, pero sin ninguna continuidad, muy sueltos y muy pocos. Cuando asumí la dirección artística de la Sala Paraíso, me propuse que fuera una sala para la dramaturgia brasileña contemporánea. Para que eso ocurriera,

hicimos una convocatoria a autores dramáticos y seleccionamos textos para ser montados con dinero del municipio. La idea era dar un dinero para los autores y luego si ellos querían montar sus textos y dirigirlos podían hacerlo o bien llamar a un director para que lo hiciera. La particularidad de esta modalidad es que son los dramaturgos los que administran el dinero y no los directores.

-¿Cuál fue la tendencia? ¿Pusieron ellos sus obras en escena o convocaron a otros directores?

-El noventa por ciento de los autores cariocas son directores de sus obras, e incluso muchos de ellos son actores. Creo que es una tendencia en el mundo entero que la dramaturgia contemporánea está escrita por gente de teatro, los dramaturgos escriben a partir de la escena y después hacen el camino inverso de dirigir a partir de la palabra. Cuando abrimos la primera convocatoria —aparentemente no había gente escribiendo—, llegaron doscientos cincuenta y siete textos. Muy malos algunos, otros influenciados por la telenovela, y unos veinte que eran muy buenos. Quedaron seleccionados en ese momento autores que pertenecían a una generación de entre 25 y 35 años. Estos autores a partir de ese momento, están escribiendo una o dos obras por año con mucha continuidad. Algunos han escrito diez u ocho obras ya, yo escribí catorce obras y la característica es que todos estos textos han sido montados. Esto se dio gracias al hecho de que en 2001 abrimos un espacio subsidiado por la Municipalidad que creó todo un mecanismo para solventar y fomentar estos trabajos, para el montaje de las obras, su difusión, publicación de una revista, la realización de una serie de *work shops*, una estructura real para que surgiese una generación nueva de dramaturgos. Todo esto demostró la importancia que tenían los textos de autores brasileños. Los *work shops* son dictados por algunos dramaturgos surgidos en la década del 90 en San Pablo. Esos laboratorios de creación dramática son para que los autores lleven sus obras inacabadas y puedan trabajar sobre ellas con un grupo de actores, analizarlas y someterlas a la crítica de alumnos y profesores para que antes de comenzar a ensayar haya una maduración en ese proceso.

-¿Cuáles son para vos las características que atraviesan a esta nueva dramaturgia brasileña?

-Esa pregunta me la hacen siempre y nunca logro responderla. Porque sin dudas es una dramaturgia que le debe mucho a las conquistas de innovación a lo largo del siglo XX. La innovación en la geografía de la platea, del vocabulario, de la relación con el público, el trabajo con los actores, con luz, en fin, esa apertura de posibilidades que los directores del siglo XX incorporaron al trabajo teatral. Existen una serie de tendencias de estos nuevos autores. Creo que cada uno de ellos cubre un área de interés y una estética muy distinta a las otras, y que juntos formamos una especie de mapa de las principales tendencias del teatro contemporáneo. Hay autores que trabajan con la cultura pop, otros que trabajan poniendo en foco la relación de la obra con el público planteando un teatro interactivo, y también tenemos autores que proponen dramas realistas.

AUTORES

Pero creo que se puede decir que hay tres puntos que son abordados. Por un lado existen una serie de diálogos con la historia, la historia de Brasil y la historia del mundo. No es un teatro documental, lo que se propone es tratar de entender cómo llegamos aquí, a este mundo posmoderno. Hay una serie de obras que transcurren en la Alemania de la Caída del Muro tratadas desde la óptica de un brasileño, también hay quienes trabajaron sobre la consecuencia de la dictadura militar en el Brasil contemporáneo, otras que hablan sobre el 11 de septiembre. Luego de la caída de las Torres Gemelas, Brasil fue uno de los lugares en el mundo donde más rápido comenzaron a surgir obras referidas al tema. Tres meses después del atentado se estrenaron obras sobre aquello, intentando entender lo sucedido.

El segundo punto es la **relación con la realidad inmediata**, con el entorno, un diálogo directo con el mundo y que responde a cuestiones muy específicas, que responde a problemáticas sociales, acontecimientos políticos y temas que están muy presentes como el terrorismo, sida, Internet, la cultura tecno, la música electrónica, etc.

La tercera tendencia es la de **autores que intentan dialogar con cuestiones humanas existenciales** atemporales. Estos autores escriben sobre cuestiones como el amor, la muerte, cuestiones eternas, o se fijan el lenguaje como tema. Estas obras tienen una influencia francesa muy fuerte de Koltès, Vinaver, Lagarce, etc. Para estos autores lo más importante radica en investigar el lenguaje, la palabra y cómo la palabra construye y deconstruye el sentido.

Entonces vemos tendencias, campos de interés sistemáticos muy diferentes. Hay dos autores, por ejemplo, que sólo trabajan el mundo gay: Camilo Pellegrini y Fidelys Fraga. El público de ellos es un público gay, y trabajan con ese grupo, con esa estética y mucho la cultura pop, que es una cultura política.

-¿Cómo se relacionan estos textos y lo que proponen, con los actores y los directores?

-Antes de posicionarse como dramaturgos, estos autores fueron directores. Previo que surgiera la posibilidad que estos textos fueran montados, y junto al surgimiento de esta generación de dramaturgos, apareció una generación de actores, cerca de 100 actores en Río que hacen las piezas de todos estos dramaturgos. Esta generación nueva de actores tiene entre 20, 30 y máximo 40 años, está formada en las escuelas de teatro y universidades de Río y participan de *work shops* de dramaturgia. Son actores en obras que están en proceso. Eso fue completamente fundamental para que existiera entendimiento, que junto con los dramaturgos nacieran los actores. Antes de 2001 no conocía a ninguno de estos autores, ahora somos todos amigos muy cercanos, porque aunque tenemos trabajos bien diferentes somos amigos, igual que con los actores. Desde hace unos tres años comenzó a haber un diálogo con directores que tienen 40, 50, 60 años, la generación de directores más fuerte. Al comienzo había una lucha muy grande y la prensa fomentaba esta puja colocándonos en oposición a ellos.

-El enfrentamiento ¿era real en términos de las propuestas estéticas? ¿Hubo una actitud de rebeldía de estos nuevos dramaturgos en relación a un modo de hacer teatro que sostenía la generación de directores que los precedía?

-Mucho, sí. Nuestra generación de autores, como toda generación que surge, reaccionó a una serie de procedimientos de la generación anterior. Nosotros hablábamos mal de una serie de clichés que se repetían mucho en el teatro experimental de estos directores. Cada uno de ellos tenía una serie de clichés que repetía. Gerald Thomas, Mories Gois, directores que comenzaron a parecerse esclerosados, porque se repetían mucho y estaban muy cerrados en sus trabajos. Entonces nosotros no queríamos que nuestros textos fueran montados por ellos, por que los destruirían; había algunos procedimientos que nosotros no haríamos y todos esos procedimientos estaban muy ligados a esa generación de directores. Como consecuencia nosotros construimos otra estética, una estética del teatro carioca de nuestra generación.

-¿Creés que esta nueva generación de dramaturgos escapa a la creación de clichés propios?

-Eso siempre es un riesgo, quedar atrapado dentro de la propia estética, dentro del propio trabajo, pero es una generación que sólo tiene seis años de conformación...

-Están en proceso...

-(Risas) Sí, claro, estamos en proceso de conformación de nuestros propios clichés. Lo bueno es que todos nosotros hacemos el ejercicio de ver los trabajos de cada uno y tenemos una crítica muy feroz del trabajo de los otros; es como un pacto, nos decimos todo, y eso creo que ayuda a que los trabajos avancen. Todos nos construimos universos diferentes y estéticas muy diferentes también, quizás por que no queremos quedar encerrados dentro de una línea, en una forma. Existe en cambio una curiosidad por transitar por diferentes propuestas.

-En una entrevista que te hicieron en Brasil vos decís que el verdadero teatro contemporáneo es el teatro realista. Me gustaría que hablemos sobre la razón de esa afirmación.

-Fue una época, y ahora pago por borrar eso que dije (risas). Hablando en serio, creo que fue un período. Me parece que lo dije en el 2002, en ese momento pensé que para nosotros sería muy importante aprender a contar. Yo perseguía una forma de escritura, una estética de fragmentación, de deconstrucción, de ausencia de personajes, y como Jackson Pollock, quise volcarme a la academia para aprender a contar, y luego transferir eso a la propia obra. Para nuestra generación era importante formarse para aprender a contar, por que eso nos daría más herramientas, instrumentos más sólidos y más complejos. Entonces, durante un tiempo, un año, hice una campaña con otros autores para que escribiésemos dentro del realismo, para probar si conseguíamos dominar una obra dentro de la estética del realismo, una obra que evolucionara a través de las relaciones intersubjetivas entre personajes, personajes que tienen nombre, sobrenombre, una obra que no trabajara con efecto, sin música, sin luz, un teatro muy naturalista, casi te diría que era como un dogma



Roberto Alvin

teatral. Incluso una nota de un diario tituló así "El nuevo dogma teatral". Lo hicimos, y fui muy criticado por esto...

-¿Tuviste eco en el resto de los autores?

-Sí. En ese período, de un año o dos, una serie de autores escribieron obras realistas basadas en un evento, en una época. Comenzamos a escribir obras que transcurriesen íntegramente a través del diálogo, y que pudiesen cambiar a través de las relaciones prescindiendo de todo tipo de efectos. Esto fue en 2002, 2003. Cada autor respondió a eso de una manera diferente. Hubo autores como Rodrigo de Roure que se excusó por que no necesitaban de eso, no quería, pero otros autores como Pedro Bricio, Daniela Pereira Carvalho, Fernando Barba, Marcelo Pedreira, aceptaron esta dificultad y se pusieron a escribir obras que respondieran a esta propuesta. Yo escribí dos o tres obras, y te digo que el realismo es una de las cosas más difíciles y complicadas, la estrategia ilusionista es muy complicada en teatro. Eso hizo que nosotros aprendiéramos mucho en ese momento. Después cambiamos. La obra que estoy escribiendo ahora no tiene nada de realismo, pero creo que esas declaraciones bombardísticas de aquel momento, fueron una provocación y nada más.

-Y en ese sentido, ¿qué creés que es más provocador de esta nueva dramaturgia brasileña?

-Lo que esta nueva generación logró fue introducir un mundo contemporáneo dentro del teatro, de una forma muy accesible. La generación de directores era muy hermética, eran obras muy conceptuales, muy autorreferenciales, obras que hablaban mucho sobre el propio teatro y que se conectaban muy poco con la vida, con el mundo. Por un lado estaban estos directores y, por otro, había comedias estúpidas de costumbres, pero no había un teatro para gente joven. No había ninguna comunicación, ningún contacto. Esta nueva generación ha colocado problemas contemporáneos en un lenguaje que se propone traducir escénicamente la sensibilidad contemporánea, a poner personajes que comparten el imaginario con el público. Es muy fuerte que el teatro lleve el mundo contemporáneo nuevamente al teatro, eso es algo que no ocurría en Río de Janeiro, y creo que es nuestra gran cualidad, nuestro gran aporte.

-Se ve en tus obras que en todo momento está atravesando la violencia, una violencia por momentos naturalizada. ¿Por qué esa recurrencia y cómo lo trabajás en la puesta en escena?

-No hablar sobre violencia hoy, sería semejante a no hablar de la hipocresía en la sociedad victoriana. La violencia rodea todo. Río es una ciudad muy violenta y San Pablo también. En Río no pasan dos días sin escuchar disparos. Esa ciudad está en guerra siempre. No existe forma de escapar de ella, pero sí se puede tratar de comprenderla en un sentido profundo y no como la muestra la prensa. Todos los días en los titulares de los diarios de Río se leen asesinatos, muertes, peleas. En cambio nosotros intentamos comprender esa violencia, o encaminarla, o responder, o vomitar nuevamente esa violencia de formas distintas. Mi última obra es sobre una asesina y en alguna medida es una respuesta a la cuestión de la violencia, una transfiguración de esta cuestión.

-Hay cierta naturalización de la violencia...

-La cotidianidad con la que la muerte se presenta, hace que no se produzca *shock* en ningún personaje en escena, es algo muy natural. La violencia no aparece más como una cosa feroz. Todo tiene muy poco peso, las cosas más terribles acontecen. Como que en una obra un grupo de jóvenes mata a un bebé como un juego, y nada cambia en la vida de esos jóvenes y continúan, toman cerveza, conversando de los mismos asuntos.

Encuentro con Dramaturgos del Teatro para Niños y Jóvenes



Durante el FESTIVAL ATINA 2006 –II Festival Nacional e Internacional de Teatro para Niños y Adolescentes– que tuvo lugar en la ciudad de Buenos Aires del 16 al 22 de octubre, se realizó, en el teatro La Comedia, un Encuentro con Dramaturgos del Teatro para Niños y Jóvenes. Durante el mismo, que contó con la coordinación de María Inés Falconi y la traducción de Cinthia Fridman, actores y actrices del Grupo de Teatro Buenos Aires leyeron escenas de las obras de los cuatro dramaturgos invitados: de **Suzanne Lebeau**, de Canadá, se leyó un fragmento de **El Ogrelito**, de **Greta Sundberg**, de Suecia, **Ser un hombre**; de **Cheela Chilala**, de Zambia, **Raíces muertas**, y de **Hugo Midón**, de la Argentina, **Vivitos y coleando**. Cuatro autores, cuatro culturas, cuatro estéticas diferentes permitieron, a través de la lectura de sus obras y del diálogo con el público, descubrir distintas maneras de abordar el teatro para niños y jóvenes.

María Inés Falconi: Cheela Chilala, ¿por qué elegiste el teatro para niños?

Cheela Chilala: No siempre escribo para chicos, pero creo que es un área muy importante para el desarrollo humano, porque, básicamente, los chicos son importantes para la sociedad. Tomando las palabras del poeta William Wordsworth que dijo que el niño es el padre del hombre, y teniendo en cuenta la veracidad de estas palabras, sin importar la edad, hay un niño en cada uno de nosotros y es por eso que, aunque seamos adultos, siempre vamos a poder aprender algo de una obra escrita para niños. Cuando vemos a un niño jugando podemos identificar cuál es el juego, con sus aspiraciones, con sus interpretaciones, porque dentro de cada uno de nosotros todavía está ese niño.

M. I. F.: ¿Y por qué esta obra? ¿Por qué la elección de un tema político para *Raíces muertas*?

Ch. Ch.: Esta obra nace de un período de observación, de más de diez años, sobre la situación política de mi país y de toda África. El personaje principal representa a los políticos, y lo que los políticos pueden pensar, no solamente en África, sino en todo el mundo. En septiembre

pasado fueron las elecciones parlamentarias en mi país, así que creo que esta obra es muy relevante en esta época también. Simbólicamente **Raíces muertas** quiere decir que cuando a un árbol se le mueren sus raíces, el árbol muere completamente. Las raíces muertas del árbol que, por consiguiente, hacen morir al árbol, representan las raíces de nuestra sociedad que muere a causa de la corrupción. Entonces, el título de la obra es una metáfora sobre lo que puede suceder en nuestro tipo de sociedades. Lo que está en las raíces es moho, que va pudriendo de a poco la raíz. El moho, que en este caso representa a la corrupción, que poco a poco va comiendo a las raíces de la sociedad, es lo que eventualmente destruye también a las personas. La idea es, metafóricamente, representar una sociedad que, poco a poco, va siendo comida por la corrupción y esto, no solamente puede suceder en África, sino también en Europa y en Latinoamérica.

M. I. F.: Greta Sundberg, viene de Suecia. Ella ha publicado una cantidad importante de obras para niños y para jóvenes. La obra que elegimos, que eligió Greta, es *Ser un hombre*. Esta obra tiene un origen muy particular, es decir, hay un motivo por el cual Greta escribió esta pieza, y también una serie de situaciones que se presentaron al comienzo de sus representaciones, que me gustaría que nos cuente.

Greta Sundberg: El título en sueco es ambiguo, puede ser interpretado de dos maneras: “Ser un hombre” o “Cada hombre”; es un título genérico.

Escribí esta obra hace seis años y fue escrita para una región del sur de Suecia, donde los grupos neonazis fueron aumentando a partir de los 90. En esta región, en esta área, hubo un caso de violación: dos jóvenes violaron a una joven. Yo estaba interesada en hablar con la gente joven de esta región, no quería escribir la obra en Estocolmo, basándome en las noticias, así que viajé hasta allí y por un lapso, más o menos, de dos años, tuve la oportunidad de conocer a esa gente y hablar con ellos. Desde que escribí esta obra, siento la necesidad de hablar con la gente joven y de trabajar de esta manera. En mi trabajo de investigación encontré tres

grupos de referencia importantes que vuelven a aparecer en mis diferentes trabajos.

Hay una pequeña ciudad que está a una hora de Estocolmo, donde hay un teatro en el que trabajo, además, como pedagoga en teatro, y voy a dirigir y a coordinar espectáculos sobre este tema para los jóvenes. También escribí este libro en forma de novela para la gente joven, porque quería continuar con el tema y consideraba que, de esta manera, podía llegar a mucha más gente. Cada vez que la obra fue representada en diferentes escenarios, produjo una gran discusión, apareció una gran necesidad de hablar de estos temas. Entonces, con la novela, aspiro a alcanzar a mucha más gente. Esta obra no habla sólo acerca de violación y grupos neonazis, sino que es una obra más amplia que habla de la relación entre el hombre y la mujer, o de lo niños y las niñas.

M. I. F.: Suzanne Lebeau es una autora canadiense, que entre nosotros ya casi no necesita presentación, porque su obra es aquí muy conocida. Suzanne ha estado en la Argentina muchísimas veces y este año, en este Festival y en Córdoba, pudimos ver su obra *Cuentos de niños reales*. Este es el tercer espectáculo que su grupo Le Carrousel presenta en la Argentina. Para leer hemos elegido *El ogrelito* (El ogrito). A mí me gustaría que Suzanne nos hablara acerca de la metáfora de esa obra.

Suzanne Lebeau: La metáfora se puede ver ya en el título, pues esta palabra no existe en francés. No se trata de la historia de un pequeño ogro, sino del hijo del ogro, que es totalmente otra cosa. Empecé a escribir este espectáculo después de tener, durante unos años, por supuesto, obsesiones. Me estaba preguntando por qué a los 50 años no había logrado todavía controlar todos estos impulsos que tenemos los seres humanos, desde el nacimiento hasta la muerte, que nos impiden hacer las cosas que queremos hacer, y que no nos permiten hacer lo que deberíamos hacer. Entonces, no sabía cómo tratar este tema del bien y del mal, que tenemos todos y que no podemos dominar; los adultos no más que los niños, que no tienen los conceptos y la teoría de la filosofía o



de la psicología para explicarse lo que ha pasado. Entonces, fui a encontrarme con los niños para saber cómo manejaban estos impulsos. Después de unos meses de trabajar con ellos, (exactamente como lo hizo Greta, yo también tengo que quedarme absolutamente cerca de los niños), me quedé con pocas certezas, pero con dos certezas mayores: que el mal se puede encontrar en cada uno de los seres humanos, y que un ser que realmente representa el mal principal, absoluto, es un ser que quiere hacer daño a los niños. Entonces llego a la metáfora. Me quedé con estas certezas que son realmente poca cosa para escribir un texto. Busqué en la realidad cuáles son estos seres humanos que quieren hacer daño a los niños y no encontré uno que me inspirara realmente. Después busqué en los cuentos, y encontré, por supuesto, las brujas, los ogros, los lobos, todos estos seres que representan de manera metafórica el mal pero, todavía, estos personajes no me parecían buenos para empezar el texto, porque quedaban a primera vista como seres malos. Y entonces, encontré esta metáfora del hijo de un ogro, que no sabía nada de la historia de su padre, que había sido criado por su mamá en un bosque profundo donde no había encontrado a ningún ser humano, que no sabía nada ni siquiera del color rojo. La obra empieza el primer día de clases, en la escuela, cuando el ogro tiene seis años. Es entonces cuando descubre el color rojo, que es el color del postigo de la escuela, después va a descubrir el olor de la sangre y después el sabor de la sangre.

M. I. F.: Hugo Midón es argentino, y diría que es sinónimo de teatro para niños en nuestro país. Hugo es autor y director de sus propias obras y ha estrenado más de 20 obras, todas dentro del género comedia musical. Y la pregunta es, *Vivitos y coleando*, que es la obra que vamos a leer, que también es un clásico ya, conocida por más de una generación, ¿cómo surgió?

Hugo Midón: Se trata de una serie de obras que surgieron de un programa de televisión que tenía ese nombre **Vivitos y coleando**. Y estas obras, llegaron al teatro. Como en los programas de televisión, transcurren en una buhardilla, que es un lugar que particularmente me gustó siempre, desde chico. Me parece que es un lugar misterioso donde, además de las cosas reales que uno puede encontrar, también está todo lo que uno puede imaginar acerca de las cosas reales. Y de ahí se me ocurrió rescatar, justamente, esos personajes imaginarios que viven en esta buhardilla, que son como *clowns*, como artistas o como payasos que habitan este lugar lleno de cosas viejas. Esos *clowns* siempre me representaron mucho y ellos estaban interesados en las

cosas que pasaban en la vida cotidiana. Y se ocupaban también, especialmente, de observar lo ridículo que es el ser humano. Eso nos permitió hablar sobre las cosas que seguramente a mí me interesan y andan rondando siempre en mi cabeza, que tienen que ver con lo inútil y ridículo de la guerra, también con lo ridículo y contraproducente de tener ideas rígidas, lo ridículo de destruir la naturaleza y crear grandes edificios al lado del río, y otros temas que conformaban un poco lo básico, que movía o que estaba expresado a través del juego cotidiano y muy simple de estos personajes. En esta lectura que realizarán de la obra se hablará de la limpieza.

ESTILOS Y TEMÁTICAS

M. I. F.: Estas obras que se acaban de leer muestran cuatro temas, cuatro estilos, cuatro países, cuatro culturas distintas. Abrimos el diálogo para que ustedes puedan hacerles preguntas a los autores.

Ruth Baltra Moreno (Chile): La verdad es que sí, son cuatro personas, dramaturgos, de diferentes países, diferentes estilos, pero tienen algo muy en común: los cuatro han tomado la parte social. Esa parte que en estos momentos hay que tomar, hay que verla y hay que estudiarla y analizarla. Felicidades a los cuatro panelistas.

M. I. F.: Greta comentó que su obra después fue novela. La gente, ¿acepta más fácilmente un tema fuerte en la novela que en el teatro, o es lo mismo?

G. S.: La novela será publicada en febrero, así que todavía no lo sé. Pero creo que el teatro es más poderoso, que tiene más poder para comentar este tipo de personajes. Quiero trabajar como pedagoga en las escuelas, una vez que lean la novela, para tomar contacto con los chicos, y ahí voy a ver qué efecto causa, cómo y en qué aspectos es diferente con respecto a la obra teatral.

S. L.: Quiero añadir algo a propósito de esta pregunta. También creo que el teatro tiene un impacto mucho más interesante que una novela. Una novela se puede leer, se puede esconder, el adulto puede controlar eso más fácilmente. En el teatro, cuando hay un tema muy fuerte, los adultos lo descubren en el mismo momento que los niños y no pueden dirigir que es lo que se van a preguntar. El impacto es diferente, es fuerte y es social, algo público.

M. I. F.: Tengo una pregunta para los cuatro porque hay ciertos temas que, si bien están tocados desde el punto de vista de la comprensión de los jóvenes o de los niños, pareciera que están como alejados de la vida de los niños, del juego; como, por ejemplo, la política o la corrupción, la limpieza. La pregunta

es: ¿cómo reaccionan los chicos frente a esto, qué aceptación tienen estos temas, qué gratificación encuentran, por dónde se identifican?

H. M.: El tema de la limpieza, por ejemplo, es un tema que se refiere muchísimo a los chicos, a la situación de los chicos. Todo el tiempo, los padres seguimos insistiendo en que se bañen todos los días, que se limpien las uñas, que se peinen, que estén, digamos, limpios... Todo lo que va en contra de la felicidad de un niño. (Risas). Eso se llama educar a los niños en los primeros años, en la casa; después viene la educación en la escuela y ahí, bueno, ya el niño cada vez tiene que enfrentar, digamos, cosas más difíciles.

M. I. F.: Hay una metáfora detrás de esto también, no es solamente la limpieza por la limpieza.

H. M.: No, no es la limpieza por la limpieza en sí, porque la limpieza es una cosa aparente que se pone entre la mirada y la verdad. Es una especie de cara limpia con un fondo sucio. De alguna manera también, es una vivencia infantil, en el sentido que, cuando yo era chico, la limpieza era un valor muy importante instalado en la sociedad, creo que en casi todas las clases, pero sobre todo en la clase media y en la clase alta. La limpieza es mentirosa por naturaleza entonces, de esas mentiras, me parece que conviene a veces hablar en el teatro para chicos. Creo que el mundo de los adultos o el mundo que encuentran los chicos, es un mundo lleno de estas figuras, de estos valores, de estas certezas y es muy difícil para el chico pelear contra todo eso que se le propone, y poder hacer un camino individual sin que le pase algo.

Ch. Ch.: A veces, es muy difícil marcar el límite para el autor; pensar dónde poner el límite, entre cuánto y hasta dónde el chico puede entender y hasta dónde no. Para explicar exactamente lo que quiero decir, con esta dificultad de marcar el límite: estaba dando una clase a mis alumnos, la mayoría de ellos profesores, en un curso de literatura y les decía que muchas de las cosas que ellos les enseñan o les proponen a sus alumnos cuando se refieren a la poesía, en realidad, son basura. Desde mi punto de vista, no es solamente poesía porque uno haga que un chico recite; esto no posibilita al chico transformarse en poeta, tampoco a la hora de proponerle escribir.

Dos días más tarde estaba viendo un programa de televisión con mi primer hijo, de cuatro años. En el programa había chicos en la pantalla recitando un poema. Y eso era lo que les estaba tratando de explicar a mis alumnos, los chicos estaban haciendo lo mismo que lo que mis alumnos les hacían hacer a los suyos. Quería cambiar de canal, pero en realidad quería ver lo que estaba sucediendo. Y mi hijo me dijo: "Podés cambiar el canal porque esto me está haciendo doler el estómago". Y no cambié y mi esposa después me dijo: "¿No escuchaste lo que te pidió?". Y le pregunté: "¿Qué dijo?", y el lo repitió: "Por favor me está doliendo la panza, ¿podés cambiar de canal?". Y después dijo: "Me hace ruido en el estómago". Y entonces cambié de canal, porque me di cuenta que, realmente, la imagen esa que estaba viendo lo estaba ofendiendo; y, me di cuenta, que esto era lo que quería explicarles a mis alumnos. No me había dado cuenta de que un chico, de cuatro años, podía también sentirse ofendido por este tipo de imágenes. Con esto quiero decir que, muchas veces, es difícil marcar ese límite entre cuánto los chicos pueden ver y cuánto no, porque justamente los chicos entienden más que lo que uno cree que pueden entender. Pero, igualmente, hay algunos temas que sí, son más para chicos, o más para chicos jóvenes, que para chicos muy chiquitos. Creo que hay que marcar la distancia que se crea desde el autor hasta el espectador.

En el contexto de mi país, el tema de la corrupción funciona inclusive con los chicos muy chicos, porque el gobierno anterior fue muy corrupto y entonces, el gobierno actual, constantemente está haciendo campañas en televisión. Se escucha mucho que se está "peleando la corrupción", que se está tratando de "combatir la corrupción". El presidente anterior está yendo todo el tiempo a declarar y es un tema que está muy instalado en la sociedad, entonces creo que no es tan lejano.

Persona del público: Quería preguntar si cuando ustedes escriben una obra, o sobre algún tema, tienen algún límite, si ponen un límite con respecto a la temática que van a tocar.

S. L.: Queremos pensar, me gustaría pensar que no hay límites, por supuesto, en lo que se puede decir y en la manera de decirlo a los niños. Y para contestar un poco a la pregunta de María Inés Falconi, que nos preguntaba si son temas para adultos, yo me di cuenta de que los niños viven en el mismo mundo que los adultos. Y, a veces, se sienten un poco menos contentos que los adultos, porque no tiene casi ningún poder de cambiar las cosas. Los adultos se separan, entonces también los niños se separan y, a veces, ni siquiera saben por qué. Y para contestar a tu pregunta de los límites, me di cuenta de que sí hay límites que nunca podría sobrepasar, el de la desesperanza. Siempre, en cualquier tema, el más fuerte, yo puedo escribir si he encontrado una luz. Una autora brasilera que me gusta mucho, Ana María Machado, dijo que el oficio de escribir para niños y adultos es el mismo, es decir, el de construir mundos y submundos; que la única diferencia que podría haber entre los dos oficios es que en la escritura para niños se necesita el mundo de la esperanza. Inventar otro mundo, un tercer mundo que es el mundo de la esperanza.

EL LENGUAJE Y LOS NIÑOS

M. I. F. Greta, ¿qué pasa con el lenguaje que usas en la obra?, ¿es fácilmente aceptado en Suecia?

G. S.: El lenguaje es muy fácilmente aceptado por los jóvenes, porque es el de ellos, está escrito para ellos. Y en cuanto a los adultos, a veces sí, tienen problemas para aceptarlo. En el teatro, los adultos estaban preocupados cuando llegué con la obra terminada, por el tema y por el lenguaje. Se preguntaban dónde están los adultos buenos en esta obra. Pero, realmente, quería mostrar la realidad que había visto y que había investigado en mi trabajo de campo y quería mostrarlo tal cual era. Porque creo que es un consuelo, porque el autor puede ver en este caso lo que está pasando y lo puede transmitir, aunque sea a través de los ojos del autor/actor. De eso se trata, de transmitir lo que vio en la realidad.

Ch. Ch.: Me encontré con una dificultad similar, sobre todo cuando escribía la parte de un ministro que habla un lenguaje muy formal y muy importante, pero él tiene que ser el ministro, que tiene un postgrado. Habla y llama la atención y es arrogante, inclusive con el lenguaje, entonces, de alguna manera, se muestra la personalidad del personaje, también a través del lenguaje. Muchas veces quiero mostrar, a través de mis obras, cómo la política convierte a la gente muy educada y muy bien educada en idiotas. Porque uno, a veces, escucha a alguien, a un político, y uno dice "pero realmente esta persona es una persona muy educada, y sin embargo, entonces, ¿por qué actúa así o hace determinada cosa?". Además, en comparación con otras de mis obras, en este caso, el lenguaje es un poco más elevado; y lo hice a propósito, para mostrar qué tan bien educado estaba este ministro que, en realidad, es tan mala persona. Conocí en la universidad a muchísimos políticos brillantes que cuando se involucraron en política empezaron a hacer cosas muy tontas, empezaron a apoyar políticas gubernamentales terribles y muy estúpidas en muchos casos, y uno se pregunta, ¿cómo puede ser que una persona que era tan brillante y que era tan admirable en el campo de la intelectualidad, ahora que es un político actúe de esa manera?

M. I. Fa.: **Creo que hay como una hipocresía en pretender que el lenguaje sobre el escenario, porque el espectáculo es para chicos, respete ciertas reglas del "buen lenguaje". Porque un personaje, para ser quién es, determina un cierto tipo de lenguaje. Sin embargo, hay una exigencia del mundo escolar, generalmente, que obliga a tener que utilizar un lenguaje políticamente correcto.**

Ruth Baltra Moreno (Chile): Pienso que los que están dentro del medio artístico, que somos artistas, dramaturgos, actores, y también los profesionales, como los sociólogos, tienen una deuda muy grande con los niños del mundo. Porque hay que tener en cuenta que hoy, todos



Suzanne Lebeau (Canadá):

Fundadora del teatro Le Carrousel, junto a Gervais Gaudreault. En 1975 comienza a abandonar la interpretación poco a poco para consagrarse exclusivamente a la escritura. La dramaturga cuenta ahora en su haber con más de veinte obras originales, tres adaptaciones y numerosas traducciones, y es reconocida a nivel internacional como una figura central de la dramaturgia para público joven. La contribución excepcional de Suzanne Lebeau al desarrollo de la dramaturgia para niños le ha valido numerosos premios y distinciones. En 1988, la Asamblea Internacional de Parlamentarios de Lengua Francesa le ha otorgado el grado de Chevalier de l'Ordre de la Pléiade por el conjunto de su obra.

Greta Sundberg (Suiza):

Nació en Uppsala en 1970. Cursó estudios superiores en el Instituto Dramático en Estocolmo. 1996-1999. Además ha estudiado pedagogía de drama en la Escuela Superior para Profesores, Estocolmo. Miembro de ASSITEJ. Obras de teatro: **La sirena pequeña**, 1997, Instituto Dramático, Estocolmo; **Peace process**, 1998, Escuela Superior de Música, Estocolmo; **Lady on the road**, 1999, Uppsala Stadsteater, Uppsala; **Cada hombre**, 2002, Regionteatern Blekinge-Kronoberg, Växjö, 2004 Unga Dramaten, Estocolmo; **Business and pleasure**, 2003, Sörmlands Musik & Teater, Nyköping, **Miedo grande**, 2004, Dalateatern, Falun, **La Quintrala**, 2004, Den Anden Opera, Copenhagen Obras para la radio: **Kulla-Gulla**, 2000, Radioteatern, Estocolmo, **Niño de hambre** 2001, Radioteatern, Estocolmo, **Tia Robbo**, 2002, Radioteatern, Estocolmo, **Tren nocturno**, 2003, Radioteatern, Estocolmo; **Blancanieves**, 2006, Radioteatern, Estocolmo.

Cheela Chilala (Zambia):

Es presidente de Assitej Zambia y miembro del Comité Ejecutivo de Assitej Internacional. Profesor de actuación y literatura de la Universidad de Zambia. Miembro del Consejo Nacional de Artes de Zambia. Editor adjunto del periódico de la Universidad de Zambia UNZA Press. Miembro del panel de adjudicaciones zambio para literatura y artes dramáticas. Profesor de inglés y literatura inglesa de 1988 a 1991. Premios recibidos: Mejor Poeta Zambia, en 2000. Mejor Producción, en 2003, por el espectáculo **Venomof an angel**.

Hugo Midón (Argentina):

Actor y director de teatro. Egresado del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires, debutó como actor en 1967 con **Los caprichos del invierno**, obra para chicos de Ariel Bufano. En 1970, puso en escena su primera obra, **La vuelta manzana**, que permaneció en cartel durante diez temporadas consecutivas. Asimismo, desde 1982 es director y docente del centro de formación teatral Río Plateado. Entre las obras que escribió y dirigió figuran **Cantando sobre la mesa** (teatro y TV), **El imaginario** (teatro y TV), **Narices**, **El gato con botas**, **Vivitos y coleando (I, II y III)**, **Locos ReCuerdos** (estrenada en el Teatro San Martín), **El salpicón**, **Stan y Oliver**, **La familia Fernández**, **Juego de reyes**, **Popeye**, **Objetos maravillosos** y **Huesito Caracú**. A lo largo de su carrera, recibió los premios Argentores (1992, 1993, 1994), ACE (1993, 1994, 1999), Premio Nacional del Teatro (1994-1995) y el Premio Municipal del Teatro.



los niños tienen un televisor en su casa, donde ven todos los problemas, absolutamente todos y de todo tipo, sin que nadie, incluso, los controle. Por lo tanto, el niño está al tanto de todo lo que sucede en el mundo. Tomemos en cuenta las estadísticas que entrega Unicef, Unesco, en fin, donde un 1.250.000 niños viven en la extrema pobreza en el mundo y 100 millones de niños viven en las calles. Suzanne recién dijo que existe el mundo de la esperanza. Pienso que la deuda que nosotros tenemos, la tenemos que transformar en entrega de esperanza a todos los niños. Pero no podemos dejar de reconocer que los niños de hoy viven la drogadicción, el alcoholismo, la violación, la pedofilia, son muchísimas cosas. El teatro es el mejor vehículo para entregarle valores al niño, para entregarle un mundo de esperanza como decía Suzanne.

M. I. F.: Cuando ustedes se sientan a escribir, ¿piensan que van a cambiar el mundo con eso, tienen la pretensión de hacerlo?

H. M.: Me gusta el tema porque tiene que ver con algunas cosas, en particular, que observo en el teatro en la Argentina, donde los temas se manifiestan de otra manera. Me parece que hay otros países, otros lugares, otras experiencias, donde se crea a través de la palabra: a través del diálogo entre los personajes, se va desarrollando un discurso temático. La experiencia nuestra, como dramaturgos, acá en la Argentina, está muy vinculada a nuestro quehacer teatral, que empieza más en nuestra formación como actores en el escenario. Hemos aprendido a desarrollar los temas a través de la acción, básicamente, utilizando las palabras como herramientas que se suman a la acción para que se logren determinados resultados. O sea, que los temas no son generalmente abordados en forma directa, nunca

haríamos esto en la Argentina, porque hemos aprendido otro tipo de expresión, otro tipo de forma para el teatro, basada fundamentalmente en la acción. Y estos grandes temas que a todos nos preocupan, por supuesto, ocurren en situaciones cotidianas muy precisas. Es cierto que nosotros nos dirigimos a un público infantil de un promedio de 5 años, entonces el hablar sobre el tema de la libertad, o el tema de la guerra, el tema de la devastación del planeta, etcétera, siempre va a ser puesto a un nivel que nos permita comunicarnos con esa platea de 5 años de promedio. Y, como se dice, que así como es arriba es abajo, nosotros siempre tratamos de buscar y mostrar el abajo. Por ejemplo, este nivel concreto de corrupción, que es propio del ser humano, se puede manifestar en la niñez, en la adolescencia y después en la edad adulta.

S. L.: Por supuesto que no podemos cambiar el mundo, lo hemos aprendido a lo largo de los años. Pero creo algo, también: no puedo hablar de una cosa que no me concierne, no puedo hablar de un mundo artificial que no puedo construir. No vale la pena gastar tanto tiempo. Como también el tiempo del teatro es un tiempo tan, pero tan corto, hay que decir por lo menos algo, algo que valga la pena ser dicho, por supuesto. Cuando hacemos una obra, hacemos desplazar a la gente para ver algo, para compartir algo; entonces, por lo menos, debemos decir algo sobre el mundo. También hay otro tema que me llama mucho la atención en estos tiempos, y es ver cómo la televisión se transformó en una cosa de ficción. Todo lo que pasa en la televisión parece de ficción: guerra, violaciones, todo. Entonces, ahora, el teatro se convirtió en el lugar de la realidad. Me di cuenta que una bofetada en el teatro, tiene más impacto que dos horas de guerra en directo en la televisión

Silvina Reinaudi (Argentina): Escuchando a los compañeros que hablan de realidades distintas, uno llega a la conclusión de que hablan de la misma realidad, todos hablamos de la misma realidad, porque, en verdad, la globalización es la globalización de la pobreza, del horror, de la guerra, de la televisión metida en nuestras casas y en nuestras escuelas, sin permiso y diciendo las mismas cosas. Y creo que nosotros, hablo de los autores argentinos, no nos caracterizamos por hablar de una realidad así, muy directa. Cuando Midón hace **Huesito Caracú** está haciendo la metáfora de algo que tiene que ver con la corrupción, con el mundo capitalista, con determinadas cosas, y creo que todos tenemos mucho más que ver con la idea de Gianni Rodari, es decir, rescatar desde lo que nosotros podemos el dominio de la palabra para todos, no para que todos sean artistas sino para que nadie sea esclavo. Creo que esta es la realidad, nos movemos en general así, hablando de nuestras realidades y tratando de darles el valor concreto y sanador a la palabra, y pasársela a los chicos, fundamentalmente.

M. I. F.: Para el cierre, les voy a pedir una palabra, con la que cada uno de ustedes expresaría lo importante del teatro, lo importante de su escritura, lo que les gusta, de su propia escritura, o de este mundo de la dramaturgia.

Ch. Ch.: La intriga y el suspenso.

G. S.: El arte más el trabajo social.

S. L.: La pasión y la curiosidad.

H. M.: El placer, el placer de los sentidos.

Transcripción: Romina Santoni, María Inés Falconi

Renzo Cassali - Norberto Presta

Los poetas que escriben con el cuerpo

Renzo Cassali y Norberto Presta viven en Italia pero son argentinos universales desde su temprano exilio. Estuvieron de gira más de un mes en su país de origen, al que nunca dejaron, dictando seminarios, dirigiendo y actuando. Esta es la crónica de su visita inolvidable a la ciudad de Mar del Plata.



Escena de "Amapola"



GABRIEL CABREJAS/ desde Mar del Plata

El teatro Séptimo Fuego, que dirige Viviana Ruiz, nació en 1997 como resultado de la larga siembra de Renzo Cassali: siete salas, que bautizó Fuegos a lo ancho del país, con la ardiente paciencia del engendrador de utopías, donde el entrenamiento del actor viene transformando la manera de ver y sentir el fenómeno dramático. Entre el 17 y el 24 de noviembre dictó dos seminarios junto a Norberto Presta, alguna vez exiliado también y hoy un argentino ecuménico de raíces portátiles e instalado, asimismo, en Italia, pero en Bolonia —el centro experimental Via Rosse—, mientras Renzo es el padre de la milanese Comuna Baires, crecida en San Telmo hasta que las superpuestas dictaduras empujaron a Europa a sus casi cuarenta integrantes.

Las Jornadas Teórico-Prácticas de Teatro de Grupo, que organizó el Séptimo Fuego, son las séptimas, y Viaje a la estructura narrativa del actor el título del seminario que impartió en esta oportunidad.

RENZO CASSALI, O TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO

-¿Cuáles autores y movimientos lo influyeron? Porque (en el folleto explicativo sobre la Comuna) menciona a la Commedia dell'Arte, pero faltan los estereotipos; a Artaud, pero falta la violencia verbal; en la Argentina se educó en Stanislavsky, y la antropología de Eugenio Barba está en la base de su evolución. Sumado todo y vistas sus puestas parece muy ecléctico.

-Las mayores influencias me llegaron de la biomecánica de Meyerhold, y la Facultad de Teatro de Praga, que cuando la cursé era una especie de Stanislavsky más Meyerhold. Me

impresionó mucho esa fusión-contaminación, la psicología del primer Stanislavsky y su *memoria emocional* con lo que aportó Meyerhold privilegiando la parte física, la zona refleja del actor. En el teatro de Praga aprendí además algo que aplicaría a la organización interna de la Comuna en Milán: lo hacían grupos fijos pero con rotación de roles, quien hacía el técnico de luces también actuaba, y viceversa, una administración comunitaria que derivaba en una poética común al compartir los aspectos material, creativo e intelectual y sustentarse en la unidad del grupo.

-¿Qué significa Stanislavsky hoy, y no sólo para usted, después de varias generaciones formadas con el método?

-El descubrimiento de la acción física, no tanto la memoria emotivo-sensorial, porque puede ser un punto de partida pero lo sabemos como patrimonio creativo personal del actor, sino, lo que logró en la madurez de su trabajo, la intuición de que la emoción nace de la acción física y no al revés. Eso es casi una revolución en el teatro; pienso que en la Argentina nos hemos quedado peligrosamente sólo en la parte subjetivo-emocional-psicológica, y es una limitación para el teatro al presuponer el personaje como algo ajeno al actor, el *si mágico* del primer Stanislavsky, que creo está superado. Ese "si yo fuera como Otelo cómo me comportaría", yo no lo sé: el problema es "si lo soy". El trabajo stanislavskiano de estar meses analizando el texto, las circunstancias dadas, las características exteriores e interiores del carácter, eso me parece una pérdida de tiempo colosal. La elección más simple que el actor está obligado a hacer es la más complicada: aceptar como persona, antes que como actor, el hecho de que dentro de nosotros



DIRECTORES



Norberto Presta, pianista del propio cuerpo

Las veladas teatrales del Séptimo remataron con un broche de oro: el unipersonal de Norberto Presta, **El predilecto de los lepidópteros**. Dialogamos con el autor/actor un día después de finalizado su trabajo.

“Algo que me gusta es relacionar historia y teatro. Ocorre que cuando llegué a Europa fui a Alemania y en un teatro-circo me tocó representar una versión de *La Iliada*, otra del *Titanic*, y una historia de Alemania, que me ofrecieron porque les interesaba la visión de un extranjero sobre los alemanes. Y en el 92 el motivo eran los 500 años de la Conquista y dirigí una perspectiva sobre el Descubrimiento y Latinoamérica”. A Presta le salió al encuentro la carta póstuma que el revolucionario ruso Nicolai Bujarin, fusilado por Stalin en 1938, remitiera a su viuda Anna, quien sólo pudo leerla, y contestarla, cincuenta y cinco años después, cuando le fue entregada. **El predilecto** es un autodiálogo entre Presta-actor y el personaje de Bujarin, “el favorito” de Stalin —a quien sin embargo sentenciara a muerte en una de sus infinitas purgas— y fascinado por las mariposas, ese insecto que cambia de piel y anatomía para ser *más él*: una metáfora de la condición del intérprete, de las mutaciones históricas, y de la vida que escapa incluso contra sí misma de las imposiciones. El espectro gestual, de estilo y tono, de *tempo* del relato y máscaras de Presta promovió la pieza más conmovedora del ciclo. “Unir a Stanislavsky con Barba, lo psicofísico y lo físico-psíquico, a simple vista incombinable, es arduo, pero me interesa la armonía de los contrarios para hacerlos complementarios. Como un piano, en el que hay que saber qué tecla tocar para lograr la melodía, qué nota para dar con qué color”.

Apenas una silla, fotos de Bujarin y familia que el actor pasa de mano en mano entre la gente, y un *origami* que recorta en escena hasta enhebrar una guirnalda de mariposas de papel rojo, bastan al arsenal creativo. Al ruso le divertían los chistes de doble sentido y Presta, sentado en primera fila como un espectador más, empieza su juego contando uno. “Reconstruir el evento humano, no el histórico. No lo escribí pensando en mí como actor sino *desde* mí. Me acuerdo que manejando mi auto en Alemania me imaginé los diálogos y me puse a discutir en voz alta con Nicolai (Bujarin) mientras andaba”. Casi al azar, como improvisando, insensiblemente: una obra maestra de hora y media por boca y cuerpo de un profesional al que no le cabe otra etiqueta que esa: *maestro*.



conviven todos los personajes posibles, porque tenemos la vivencia de todo lo que nos ocurre en la sociedad como seres vivientes —el autoritario, el imbécil, el sádico, el culposo—. Para la mayor parte de las personas el teatro es una representación de ideas... yo nunca creí en eso. Es una *presentación* y, por lo tanto, una elección ética; la estética viene después. De lo contrario se busca una coartada fuera de todo compromiso. Si elijo por tema la violencia el único modo que tengo no es hablar de ella como si estuviera fuera de mí o me rodeara de buenos y de malos. Debo encontrar en mí el germen de esa violencia que en algún momento fue cómplice y es objetiva. El actor en ese sentido es un privilegiado, el que puede *decidir* decir la verdad. Entonces como actor tengo que decir *mi* verdad: por qué yo permití esto, colaboraba, omitía o no me interesaba.

-Usted no cita a Bertolt Brecht, el referente ineludible de algunos directores. Sin embargo, si el contexto de sus argumentos fuera histórico habría algo brechtiano porque existe un distanciamiento respecto del receptor. La cuestión aristotélica está rota: no es fácil identificarse con los personajes.

-Cuando estaba en Buenos Aires la cuestión del distanciamiento me preocupaba porque no la entendía: iba a ver puestas de Brecht con la curiosidad morbosa de ver cuándo *me distanciaban*, dónde estaba el truco. Y resultó que, ya en Europa, de Praga fui a Berlín y en una semana vi cinco puestas de Brecht originales, en el Berliner, y lo único que recuerdo fue que me emocioné. Y entendí que el distanciamiento no se cifraba en cómo el actor preparaba el personaje, sino en la puesta. Por ejemplo, asistir a un monólogo muy largo, el del Galileo, y yo establecer una relación de fusión con el actor, que hacía conmigo lo que quería. Y de pronto este actor, que tenía en la mano una bola de acero, la dejaba caer, como por casualidad, y todo lo que había producido se rompía mágicamente: ese era el efecto. El actor recogía la esfera, seguía hablando, y cada tanto tiempo la dejaba caer y uno salía de la hipnosis y pasaba de la conmoción al distanciamiento. Y otras cosas: los carteles, una música que no subrayaba una atmósfera sino la quebraba y te obligaba a seguir otra historia diferente de la que veías. Eso sí, si analizaba el trabajo estrictamente actoral, no existía ninguna diferencia entre Brecht y Stanislavsky. Nunca me convenció el distanciamiento como si dijera “no hay que creer en ese actor sino en lo que dice”, porque para mí eso es el antiteatro: en realidad lo que diga el actor a mí no me interesa mucho, porque ya lo sé, lo que me importa es el *cómo*. Como espectador ya sé lo que voy a ver y en cambio quiero ver cómo vivís vos como

actor lo que está pasando: cómo te hace mal o te hace bien, eso que te puede conmover o modificar: lo que no me modifica es el mensaje verbal. La vida, la muerte, la violencia, la violación... todo eso lo sabemos, el tema es cómo lo vivimos.

-Su teatro es muy político porque su tema es el poder, pero observado desde un protagonismo colectivo: no hay actor único sino varios y todos deslumbran igual.

-Le tengo miedo al protagonismo del actor, al narcisismo, a esta especie de *envidia* entre actores que yo borré desde mis inicios. **Amapola** es la obra con menos personajes que he hecho, pero normalmente son 15 ó 20. Casi siempre yo estoy dentro reservándome el personaje menor, para poder ayudar en la dirección: busco que cada uno de los actores encuentre su personaje en la obra. Improvisamos sobre una idea, un gesto apenas esbozado, y cada uno encuentra naturalmente el personaje que más lo puede expresar. Y allí lo que hago como dramaturgo es dar con la estructura definitiva, pero el 50% del trabajo autoral lo hacen los actores. Esa es mi utopía como teatrista: que cada actor se transforme en autor, que tenga conciencia de autor durante el trabajo, la conciencia del valor simbólico que está produciendo. Lo que no pasa en el teatro tradicional: hay un autor por encima de todo, mientras el otro debe obedecer y tratar de interpretar la idea que el director se hizo a su vez de la idea del autor. Es una cadena de montaje, donde cada cual cumple un rol preciso y casi ninguno tiene un sentido poético de la totalidad. Pero el actor es un poeta que escribe con el cuerpo. Existe un libreto, pero como producto final. **Amapola** tiene 3. Primero el *canovaccio*: allí los personajes crecen, se cambian, empiezan a aportar ideas. Publiqué la primera versión y la titulé “Primer texto provisorio”. Las obras de la Comuna duran 12 ó 14 años en escena, dando la vuelta al mundo y manteniendo el repertorio, haciendo cada obra por mes. Jamás se momificó el hecho teatral. Nadie se encontrará con mis “obras completas”. En cuanto al espacio escénico, es todo para el actor: cambiando el espacio cambia la poética. Y en lo posible lo hago casi sin mobiliario: el espacio lleno de vacío. O lo contrario: tan lleno de objetos que no se pueda ni caminar —ahí la poética está cerca de la memoria—. El teatro no es un espejo, no refleja la realidad, trata de decir qué es lo que esconde el espejo. Eso es el teatro: interesa qué esconde la realidad, no lo que vemos, que lo vemos todos.

-¿Qué es hoy la antropología teatral?

-Concibo la antropología de manera distinta a la *bar-beana*. El objetivo del teatro es para mí la creación de



Escena de "El Predilecto"

relaciones entre personas, las que están enfermas en la sociedad, incluyendo entre grandes potencias. Nunca me interesó como espectáculo el resultado de una idea a priori de alguien para mostrar algo: la antropología para mí tiene que ver con la elección de vida cotidiana, la definición de "cultura": cuando uno se pregunta por qué vivo así, la capacidad de preguntarse por qué hago esta elección cotidiana. Hay un abismo entre Barba y nosotros. A él le interesan los ritos, la cultura pretecnológica. A mí me importa la contemporaneidad, saber por qué estamos tan mal. Y como escribía Brecht, el teatro debe servir para mejorar la vida, no para hacer pasar el tiempo. Como mero hecho mundano y social no tiene ningún sentido. El *Macbeth* de Shakespeare decía: "En qué punto es la noche", la noche de cada uno, por qué estamos en las tinieblas. Lo otro son declaraciones de optimismo, y el optimismo destruye. Una lucha solitaria que acaso tenga en el mundo otras propuestas análogas: que el teatro sirva para vivir mejor. El personaje es lo que hace, no lo que dice, y con las personas pasa lo mismo: lo que hacen, cómo viven, no lo que dicen, un paradigma o referente respecto a la realidad.

-¿Cómo es su relación con el medio teatral italiano?

-Anómala. Tenemos una organización de economía comunitaria, como los primeros ejemplos de teatro independiente. Las demás salas milanesas tienen su formato tradicional, dependiente de las subvenciones del Estado, o son referentes de partidos políticos. Nosotros nos proponemos una autarquía total en ideas y economía. Tenemos 40.000 personas asociadas a la Comuna, que frecuentan nuestro teatro para participar de un fenómeno muy particular y no sólo para ver una obra. El día del estreno la convocatoria comienza una hora antes del debut, hay una pizzería en primer lugar, y los miembros del elenco que no trabajan en la obra están preparados y vestidos según el tema de la puesta. A veces sirven un aperitivo, invitan al público a cenar gratis, o hay juegos e improvisaciones, dependiendo del tema, y después acompañan a la gente a la sala central. Y así predispuesta por ese clima presencia la obra; después, se queda en el espacio, a discutir cosas, por ejemplo, extendiéndose este evento unas seis horas. Y todo rota: el actor que hace la pizza, mañana desempeña un personaje. El "no entiendo" es el mejor inicio: no respondemos nada y así obligamos a cada cual a que se responda a todo durante esas seis horas, sea en la recepción, en la puesta propiamente dicha o en el encuentro que sigue, y a las 2 ó 3 de la mañana, cuando se van, entienden por qué vinieron y entonces vuelven, continuamente. De modo que tenemos una relación de años con la misma gente que se ha integrado a la Comuna. Por eso es anómalo nuestro lugar en el medio. Ni siquiera es un teatro...



Escena de "Maximiliano, diez años después"

LAS OBRAS

Maximiliano, diez años después. Amapola. Anita Garibaldi.

Los seminarios fueron ilustrados por piezas teatrales, en todos los casos con enorme aceptación de público en la cálida sala del Séptimo Fuego.

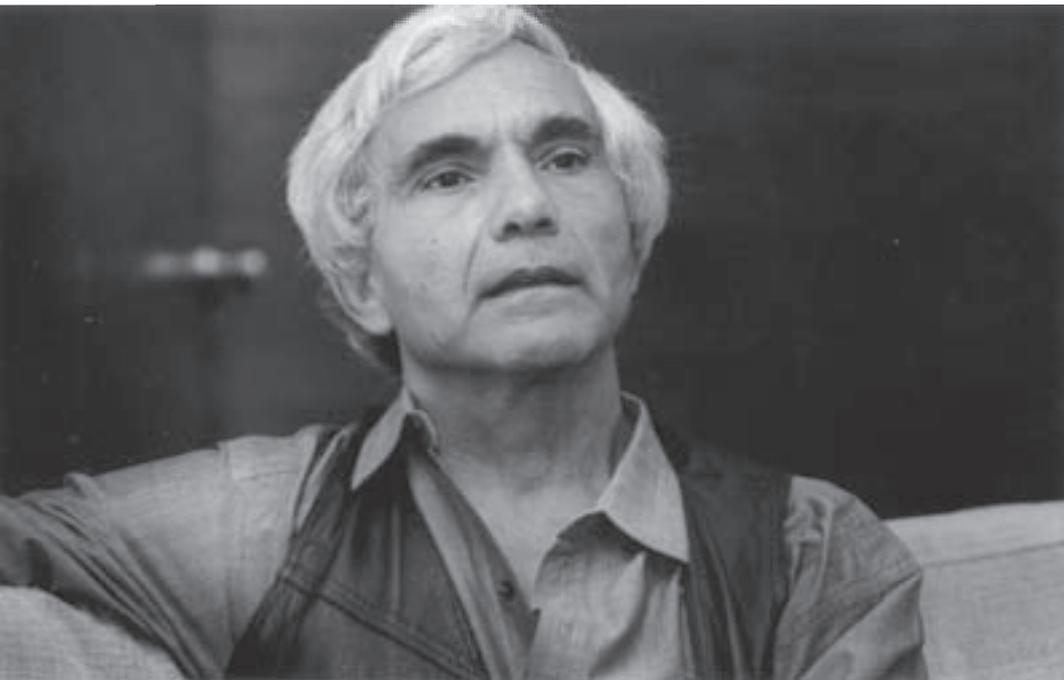
Maximiliano da cuenta de las constantes del teatro cassaliano: ámbito de lo imprevisible, el grotesco en clave de comedia, actores que *dicen* a través del cuerpo frente a diálogos que incomunican, la crítica regocijada sobre la alienación cotidiana que hace de los locos los más cuerdos y un dominio del hemiciclo que pierde y encuentra a los personajes en un dinamismo que casi nunca los sorprende quietos. Este intruso vestido vagamente de *dandy* decimonónico (Maximiliano: ¿un prófugo de manicomio, un delegado de la conciencia, un ángel *ex machina* incandescente? Todos y ninguno) sólo viene a alterar la espera de una cita, en un departamento de soltero, para inyectarle al propietario las dudas que *debiera* tener y volver más auténtica su emoción reprimida. Otro entrometido que parece un cocinero excéntrico, y un compañero de trabajo bobalicón intercambiarán enredos, debatirán sobre la puesta misma, dirán monólogos en dos idiomas; mientras la vida del timorato se desmadra entre el rechazo y la adaptación al delirio, vemos a un actor oscilando colgado de una lámpara, un valijón lleno de disparates y una escenografía mínima que se integra directamente como un actor vivo más. Pedro Benítez, ganador del último premio Estrella de Mar, despliega otra vez sus recursos, dentro de un elenco uniforme y exacto—Marcos Moyano, Martín Cittadino, Matías Eandi, Elizabeth Mola— bien conducido por la discípula lugareña de Cassali, Viviana Ruiz.

Amapola tiene empaque de comedia negra, una forma paradójica de exhibir espantos sin espantar, abriendo un grifo hacia el espectador que alternativamente teme y se distancia, y puede advertir un tratamiento en claroscuro de temas como la soledad, la tortura, el resentimiento. Aquí bastan cuatro personajes. Ulisio Assedio (el propio Cassali) secuestra a un *camariere* al azar para recitarle sus poemas inéditos. A Ulisio le ha crecido "durante la noche" un minúsculo bigotito hitleriano, y lo acosan una vecina esperpéntica y finalmente un enfermero. La situación es tétrica. Sin embargo, la *biomecánica* de Cassali actor y sus muecas antirrealistas, como un tejedor de *gags* del cine mudo en versión siniestra, y el pánico *cómico* del barman amordazado —un excelente Giovanni Cavallo—, acentúan ese efecto de acción y reacción, el desmarque de roles que son el mismo y su contrario, la retahíla verbal a medias hilarante junto a un clima cercano a la asfixia.

Anita Garibaldi se aproxima al ritualismo del teatro antropológico. Héctor Rodríguez Brussa, autor y director, y su teatro de Misiones, el Poquelín, recalaron en Mar del Plata y completaron la programación dramática de los seminarios. La actriz del unipersonal, que se hace llamar María de las Victorias Garibaldi, esposa del director, propuso evolucionar en un círculo de fuego *literal*: acostada y semicubierta de arena, en medio de velas y sin más escenografía que su físico delgado, narró la biografía de la mujer brasileña del héroe
 ↻ dos mundos Giuseppe Garibaldi. Muchos son los sentidos de su historia en primera
 ↻ rsona. Por un lado, la hembra apasionada y libertaria que abandona los códigos morales
 ↻ su sociedad para seguir a su héroe; por el otro, el trayecto, al sesgo, de un aventurero
 ↻ otro siglo, varias veces traicionado. La espigada silueta de Victorias, que autoesculpe
 ↻ alabras y danza como un navío en la elementalidad del cebo crepitante fue pura pregnancia
 ↻ lucinada en la noche de la función.

EUGENIO BARBA

En busca de un actor integral



CARLOS PACHECO / desde Buenos Aires

El director del grupo dinamarqués Odin Teatret Eugenio Barba y una de las actrices de la compañía, Julia Varley, estuvieron unos pocos días en Buenos Aires. La llegada tuvo dos motivos: participar de la celebración del décimo aniversario de creación de *El séptimo*, un nucleamiento argentino de grupos que conducen Antonio Célido y Daniel Mises y desarrollar una intensa tarea pedagógica junto a actores. Diariamente, y durante tres jornadas en el Teatro IFT, cerca de 200 intérpretes concurrirían a mostrar sus trabajos —después de duros entrenamientos— para recibir devoluciones que Barba y Varley efectuaban con suma pasión.

A ese programa se agregó una grilla de espectáculos nacionales y presentaciones de Julia Varley, quien mostró las experiencias *El hermano muerto* y *La alfombra voladora*.

Eugenio Barba ha visitado la Argentina en varias oportunidades. Su visita anterior fue en 2001 cuando participó, en Córdoba, del Festival Internacional de Teatro Mercosur. Su trabajo es muy reconocido aquí y él demuestra, sobre todo, tener conocimiento acerca de la labor de algunos grupos cuya actividad le interesa compartir. Como en este caso la que propone *El Séptimo*. En 1995, cuando el Odin presentó su experiencia *Kaosmos* en Buenos Aires concretaron una tarea conjunta en Parque Chacabuco junto a los grupos El baldío y Viajeros de la velocidad. Un año después Barba visitó el encuentro anual que los grupos realizan en Huamahuaca durante el mes de enero. Y ahora compartieron el 10º aniversario de la agrupación nuevamente trabajando y proponiendo una profunda investigación sobre aspectos que hacen al proceso del actor.

El nuevo encuentro tuvo un eje fundamental: la técnica del actor, como principio. “En los intercambios que hacemos —aclara Eugenio Barba— existe una parte extremadamente objetiva de nuestro oficio. No tiene que ver con lo que puede ser mi idiosincrasia estética o de director, sino con lo que son algunas características fundamentales de los principios que rigen el entrenamiento del actor. Sobre ese territorio se desarrolla nuestro encuentro con los participantes”.

-¿Cuál es su modelo de actor?

—El actor de la cultura dominante en Europa, como en otros continentes, es un actor profundamente especializado en interpretar textos. A ese actor, antes, no se podía llevar a la calle para que hiciera teatro callejero. No tenía ninguna experiencia. En el origen del teatro europeo, allá por el siglo XV, los actores no sólo estaban especializados en interpretar textos sino también en escribirlos, como Molière o Shakespeare. Eran capaces, también, de tocar instrumentos musicales. Podían trabajar en la Corte y en la calle. Eran actores no especializados. Podían utilizar diferentes convenciones

o manipular diferentes matices dramáticos. Ese siempre ha sido para mí el objetivo de la preparación del actor y esto también se ha presentado en las visiones de los reformadores europeos bajo el término de ‘actor total’.

Entre sus reflexiones el creador italiano, radicado en Dinamarca, se detiene a analizar ciertas experiencias que provienen de las academias. “Una de las grandes tragedias de las escuelas teatrales —dice— es que preparan actores que no saben quiénes serán sus directores. En definitiva, lo que decide el resultado es esa simbiosis artística: actor/director, que puede ser una simbiosis armónica o conflictiva. Hoy las escuelas de teatro en Europa están intentando liberarse de los psicologismos, del falso stanislavkismo y no tienen alternativas. Al final es casi mejor. Es importante tener algunos criterios que no tenerlos”.

40 AÑOS DE ACTIVIDAD

Fundador del Odin Teatret en los años 60, tiempo de ebullición social y creativa, su labor al frente del grupo se mantiene hasta hoy y con búsquedas siempre renovadas. No cree que un actor formado en una escuela teatral pueda integrarse fácilmente a la tarea dentro de su compañía. “Sus intérpretes, al cabo de los años —aclara— han desarrollado una manera de pensar, de establecer relaciones, han asumido una fuerte responsabilidad como actores del Odin. Hoy mis actores vienen con un espectáculo preparado cuando se decide trabajar sobre un tema o un texto. Ellos trabajan solos o en pareja y me muestran una variedad y vastedad de materiales que me posibilita escoger. Eso es peculiar del Odin, todo el tiempo estamos buscando la manera de trabajar para no repetirnos, para enfrentar nuevas dinámicas durante el proceso de un espectáculo”.

-Al cabo de 40 años de trabajo han logrado mantener una existencia muy destacada. ¿Por qué esos procesos no se han repetido en otras agrupaciones surgidas en el mismo tiempo que el Odin?

—Después del 68, cuando se produce un gran terremoto político, se confluente en la creación de una cultura teatral que se manifiesta en grupos. Una década después todo eso empieza a desaparecer, pero no las consecuencias que han alimentado esa inmensa diversidad que caracteriza al teatro de todo el mundo, que va desde las performances hasta el teatro de Broadway. Actualmente el teatro vive de esa herencia, con reutilizaciones de todo lo que fue hecho. Lo que falta es una subversión muy profunda de lo sucedido en los años 70.

-¿Por qué estamos en ese punto?

—Yo tenía un profesor en la escuela que decía que existe

*Con motivo de participar de la celebración del 10º aniversario de *El séptimo*, estuvo en Buenos Aires Eugenio Barba, director de la emblemática compañía dinamarquesa Odin Teatret. Durante tres jornadas el creador compartió su tarea con intérpretes argentinos y extranjeros.*

una generación que crea y una generación que conserva y pasa esas creaciones a otras. Y así sucede en toda la historia. Pensemos en la historia del teatro europeo de fines del siglo XIX, un período increíble con un fuerte teatro ruso, con Bertolt Brecht, Antonin Artaud; luego llegó el fascismo, la guerra. Fueron 30 años, hasta los 60, donde no hubo nada. Se sepultaron las grandes conquistas, las invenciones, las utopías. Luego aparecieron otras visiones, otras ambiciones, se dieron cambios profundos que duraron aproximadamente 15 años. Y ahora estamos en otro período. Pero cuando menos lo esperemos todo va a recomenzar.

HAMLET Y EL FANTASMA

-Entre tus últimos trabajos está el estreno, en Elsinore, de una versión de *Hamlet*. ¿Por qué este texto?

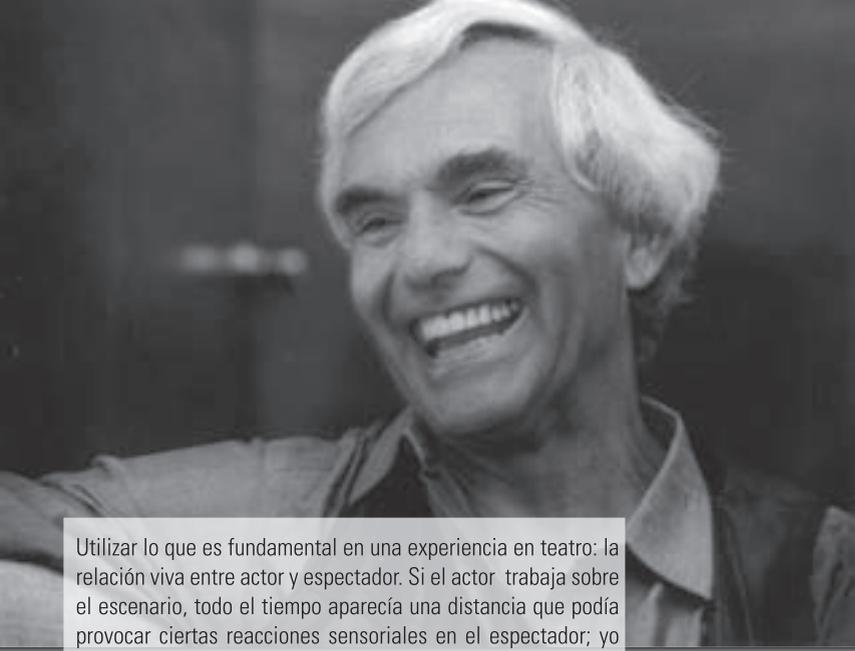
—Las últimas experiencias en las que he trabajado son tres: una típica experiencia del Odin, para 100 espectadores, que se llama *El sueño de Andersen*, después hice un espectáculo que se llama *Don Giovanni al infierno*, también para 120 espectadores y me propusieron hacer una producción sobre *Hamlet*, en el castillo de Elsinore y me lo pidieron no solo con el Odin sino con otro elenco que se ha condensado alrededor mío a través de la Ista (Escuela Internacional de Antropología Teatral) y que está constituido por actores y músicos de diferentes culturas (japoneses, balineses, de la India, afrobrasileños). Ellos querían ese conjunto intercultural. Los reuní y durante dos años y medio, casi tres, por períodos, concentré estrenos en Bali, Dinamarca, Italia y también integré 43 actores de 22 países e hice ese espectáculo. Yo no elegí a *Hamlet*, me lo propusieron. Cuando lo hicieron empezaron a surgir en mí muchas preguntas y también problemas.

-¿Como cuáles?

—El primer problema fue el fantasma. Yo no creo en fantasmas. Mis espectadores no creen en fantasmas. Todo el mundo va a ver *Hamlet* y considera la cosa más natural del mundo que un fantasma aparezca y cuente a su hijo que ha sido matado, e intenta hacernos vivir sus experiencias del infierno porque él no tuvo la posibilidad de confesarse. Toda una ambición cristiana religiosa que ninguno de nosotros, espectadores hoy, comparte. Todo *Hamlet* está construido sobre algo que es totalmente indiferente. Cómo dar al espectador de hoy la misma sensación que debía vivir el espectador de Shakespeare que creía en fantasmas, que creía en Dios, que creía que lo peor que le podía pasar a un ser humano era morir sin expiar sus pecados. ¿Existe un equivalente de todo eso?

-¿Qué lectura realizó entonces?

—Al comienzo la solución que pensé era muy simple.



Utilizar lo que es fundamental en una experiencia en teatro: la relación viva entre actor y espectador. Si el actor trabaja sobre el escenario, todo el tiempo aparecía una distancia que podía provocar ciertas reacciones sensoriales en el espectador; yo quería generar cierta desorientación en el público. La resolución que imaginé fue que el fantasma camine sobre la cabeza del espectador, como un verdadero funámbulo, que todo el tiempo parecía que iba a caerse sobre ellos. Eso cargaría la situación porque todo el tiempo el espectador tendría esa carga de que el cielo iba a caérsele encima. Pensé en un actor japonés de teatro Noh para el personaje del fantasma, con su máscara. La lógica del fantasma es que rompe las reglas de la realidad. En determinado momento comprobé que tenía que construir ciertas estructuras sobre el espacio escénico. Pero el castillo de Elsinore es un monumento histórico y no podía tocar nada. El fantasma se transformó en un problema inmenso y entonces decidí eliminarlo y eso me hizo llegar al origen del texto de **Hamlet** que es de un autor danés del siglo XII, Saxo Grammaticus. Fue el primer escritor de Dinamarca. Escribió en latín la historia de los reyes y de los guerreros legendarios de Dinamarca y habla de un señor cuyo padre es asesinado por el hermano. Estamos en una edad precristiana donde no existe el infierno pero sí el honor guerrero. Es decir que si tú matas a mi padre tengo que matarte. Ahí está la inteligencia y la sabiduría maquiavélica de Hamlet, que se siente loco y el tío no lo puede matar porque un guerrero no puede matar a un loco, sería contrario a su valentía de guerrero y al final Hamlet mata a todos, a su tío, a sus guerreros y se vuelve señor. Marcha contra el rey de Dinamarca y al final lo matan. Esa es la verdadera historia que fue traducida al francés en el siglo XV y después al inglés y fue recuperada por los isabelinos. Así tomé el texto de Saxo en latín que es una historia de poder. Muestra cómo se intenta conservar el poder con todos los subterfugios, las hipocresías.

-¿Y cómo fue la puesta?

-A esta historia que fue creada por actores balineses, por actores de teatro Noh, entre otros, agregué otra historia. Pensé que podía ser interesante porque todo tenía mucho exotismo pero, al final, me faltaba algo que verdaderamente me golpeara en el estómago, el momento de crueldad, de verdad, que necesito poner en todo espectáculo. La verdad es siempre algo muy doloroso. A menudo se dice en Europa que los inmigrantes ilegales que invaden los países, son una peste, una epidemia, y decidí hacer llegar la peste al castillo, esos extranjeros vienen a contaminarlo todo. Y se vuelven cadáveres. El espectáculo comienza en esa belleza de espacio, todo es muy exótico, incluida la música y, después de media hora, algunos inmigrantes ilegales comienzan a invadir el ámbito del espectador y todo el lugar. El castillo, que es un trozo de la historia de Dinamarca y en el que se celebra algo fundamental en la historia de la identidad del teatro, Hamlet, que es el héroe por antonomasia, se ve invadido por esos extranjeros que entran y comienzan a molestar con su propia presencia. Para el espectador todo se vuelve incomprensible porque ellos están participando de la glorificación de su propia tradición, están viendo **Hamlet**; pero, de pronto, se ven obligados a reconocer la actitud europea frente al extranjero que, en este caso, no es de apertura a las demás culturas. Los que llegan son los miserables, los sin tierras, los desgraciados. El público comienza a tener una reacción ambigua porque el espectáculo continúa y la desorientación del espectador aumenta. Son como dos espectáculos que no tienen nada que ver. Son como el aceite y el agua, no pueden mezclarse. En algún momento llegan algunos empleados del cementerio, con sus carretillas, y cargan en ellas los cadáveres de esos inmigrantes apesadados. Mientras tanto, Hamlet mata a su tío y a los guerreros. Con esas visiones se queda el espectador.



* Ur.-hamlet, en Elsinore

SUSANA FREIRE / desde Buenos Aires

Todos los años, en agosto, se realiza el Festival de Verano Hamlet, en el patio principal del castillo de Kronborg, de Elsinore. En 2006, se presentó el Odin Teatret con una versión realizada por Eugenio Barba, quien también estuvo a cargo de la dramaturgia y dirección. Se basó en los textos de Saxo Grammaticus para ofrecer una mirada más realista del príncipe de Dinamarca, que, si bien sufre por el asesinato de su padre, tiene las intenciones de heredar el trono y el poder. Para la puesta, el director recurrió a un elenco multicultural integrado por representantes de numerosos países europeos, asiáticos, americanos (del Norte y del Sur), con una característica particular: cada uno de los intérpretes aportó su propia tradición al conjunto, para conseguir un resultado homogéneo y muy impactante, sin por ello perder su propia identidad.

Como dato ilustrativo hay que mencionar que el rey Orvendil (Hamlet padre), rey de Jutlandia, fue interpretado por la italiana Cristina Wistari Formaggia, quien además es directora de Gambuh Pura Desa Ensemble de Batuan, Bali, que participó con 30 músicos y bailarines balineses; Saxo Grammaticus, por la inglesa Julia Varley (Odin Teatret); Fengi (el rey Claudio), por el balinés I Wayan Bawa; la reina Gerutha, por la italiana Roberta Carreri (Odin Teatret); Hamlet, por el brasileño Augusto Omulú; la hermana de leche de Hamlet es la danesa Mia Theil Have (Odin Teatret); el hermano de leche de Hamlet, el japonés Akira Matsui; además de Kai Bredhot, Jan Ferslev y Torgeir Wethal (Odin Teatret), y otros artistas como la balinesa Ni Nyoman Candri, la francesa Brigitte Cirla, el indio Annada Prasanna Pattanaik, el danés Magnus Errboe y un coro de 43 intérpretes de 21 países diferentes. En otros rubros se contó con la asistencia de dirección de la argentina Ana Woolf, la dirección de producción de la brasileña Patricia Alves; la música del danés Frans Winther, el diseño escénico del italiano Luca Ruzza y el vestuario del danés Jan de Neergaard y el Odin Teatret.

No se trata de una simple enumeración de nacionalidades, sino de una integración estilística que les permitió mantener a cada intérprete su particular resolución estética, al mismo tiempo que la música se sumó en una amalgama sin igual. Si se menciona que actuó un grupo de danza balinesa es porque en esa participación, además del vestuario tradicional, se incluyó su forma de interpretar y lo hizo a partir de su ancestral y legendaria herencia artística. De la misma manera, el japonés Akira Matsui hizo su aporte ya sea como samurái o a partir de la tradición del teatro Noh, mientras que el brasileño Augusto Omulú recreó a Hamlet desde el mundo religioso del candomblé. Toda una mezcla de culturas y tradiciones que superaron la barrera idiomática y que se unieron en el crisol creativo de Eugenio Barba sin perder sus raíces ni su idiosincrasia.

Al respecto, el director y adaptador se refirió a esta característica especial señalando que logró dominar esa complejidad a partir de la antropología teatral. Es decir, trató de que cada tradición se mantuviera a pesar de la integración que se realizó en una estructura dramática-narrativa, donde también confluyeron otros estilos: japoneses, occidentales, brasileños. Por este motivo, Barba no trabajó sobre la exteriorización del estilo, sino sobre lo que son los principios de la presencia de los actores de diferentes tradiciones. "Sobre todo con esos impulsos —señaló—, yo he construido como una danza subterránea secreta que les permitió integrarse y colaborar para poder accionar y reaccionar en forma tal que el espectador viviera eso de una manera natural y orgánica. Aquí está el secreto profesional. Algo que cualquiera puede aprender si domina los principios de la antropología teatral".



Jesusa Rodríguez

La poética de la resistencia

*La actriz y directora mejicana Jesusa Rodríguez presentó, junto a Liliana Felipe, su espectáculo **El maíz** en el XXI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España, realizado en octubre último, participó además en el Foro del X Encuentro de Mujeres en el que habló sobre su compromiso político desde el goce.*

GRACIELA RODRIGUEZ / desde España

Polifacética, Jesusa Rodríguez (1955, Ciudad de México) es una de las más conocidas artistas y activistas en México contemporáneo, quien prefiere existir en los márgenes de la producción cultural oficial. Directora, actriz, dramaturga, escenógrafa, empresaria y activista feminista tiene un amplio reconocimiento en la escena mexicana y del resto de América –Premio Mejor Actriz por **El concilio de amor**. Festival De Las Américas Montreal (1989); ganadora de la Beca Guggenheim (1990) y la Beca Arts And Humanities de la fundación Rockefeller (1994-97)— se formó en el Centro Universitario Teatral entre 1971 y 1973. En ese tiempo realizó el montaje de **Vacío** basado en el poema **Tres mujeres** de Sylvia Plath y del que el director alemán Werner Fassbinder produjera un video.

Pero es la década del 80 la que marca con más fuerza su futuro en la escena teatral mexicana con la apertura –junto a Liliana Felipe– del Cabaret El Fracaso y con la fundación del grupo Divas que reunía a actrices y dramaturgas con quienes durante años realizó señeras y emblemáticas puestas teatrales –**¿Cómo va la noche Macbeth?** adaptación de Shakespeare (1980), **Donna Giovanni**, adaptación de Mozart y Da Ponte (1983), **El concilio de amor**, de Panizza (1988), **Yourcenar o cada quien su Marguerite** (1939), **Crimen** (1989) y **Macbeth** de William Shakespeare (2000) entre otras–.

Ha desarrollado un lenguaje de cabaret con herencia de la carpa mexicana y la tradición del cabaret político alemán, incisivo e ingenioso, y abierto a los sucesos de la realidad como una esponja capaz de procesar acontecimientos inmediatos desde una postura crítica y politizada.

Estableció así su propio foro para crear y experimentar con lenguajes alternativos que satisficieran tanto sus necesidades intelectuales y estéticas como las materiales, es decir, la viabilidad económica. Las estrategias sociales de control a la mujer, irónicamente, la movilizaron a estrategias creativas de resistencia y supervivencia. Tanto Jesusa Rodríguez como Liliana Felipe se dedican a provocar e interrumpir sistemas sociales y motivar a los espectadores hacia la participación cívica, dos acciones proporcionadas por la naturaleza simultánea íntima y pública de la performance. Rodríguez y Felipe recuerdan “somos cabronas pero somos las patronas... medio decentes y medio putonas”.

Con Liliana Felipe restauró el teatro La Capilla y fundó el cabaret El Hábito en el que ha actuado y dirigido más de 320 espectáculos en diez años (1990-2000). Su método de trabajo es colaborativo, compartiendo el acto creativo con su colectivo, Las Divas, y con nuevas generaciones de artistas. El Hábito fue un espacio abierto a muchas voces nuevas y a eternas voces de resistencia, como la de los za-

patistas de Chiapas, organizaciones feministas y colectivos populares de mujeres urbanas y rurales.

En 1996 dirigió la versión en video de la ópera **Cosí Fan Tutte** de Mozart y Da Ponte. En 1997 una versión para ópera de cámara del **Primer sueño** de Sor Juana Inés de la Cruz.

En 1998-1999 actuó en la ciudad de México y la ciudad de Nueva York: **Las horas de Belén**. En 2000 presentó **El fuego** de José Ramón Enríquez, **Prometeo sifilítico**, de Renato Leduc y adaptación a partir de la tragedia **Prometeo encadenado** de Esquilo.

En 2000 recibió, junto a Liliana Felipe, el Obie Award que otorga el periódico *Village Voice* de New York e inauguró con la obra **Belén** el teatro Brava! en San Francisco, CA, Estados Unidos.

De 2001 a 2004, impartió 17 talleres de Empoderamiento para Mujeres Indígenas y Campesinas y 4 talleres de Renovación de la masculinidad para Hombres Indígenas y Campesinos en 18 Estados de la República. “Hacemos talleres de psicología, música y teatro aplicado al desarrollo de mujeres campesinas e indígenas mexicanas, que son las que más sufren el embate del sistema económico y político. Viven una situación terrible de represión y abuso. Los talleres pretenden que las mujeres dejen de permitir ese maltrato, conozcan su poder y lo usen para su propio bien”.

Rodríguez y Felipe empezaron a circular por el país enseñando los lenguajes y formas del cabaret a las líderes indígenas para que regresen a sus comunidades a enseñarles a las mujeres a representar su realidad que incluye la represión económica y el abuso doméstico.

En 2002 dirigió **Macbeth** de William Shakespeare y en 2003 fundó la Iglesia del Intermedio en el Bar El Hábito.

TEATRO Y PERFORMANCES

A Jesusa Rodríguez le dicen camaleón, en referencia a cómo se mueve con increíble rigor, flexibilidad y, aparentemente, sin esfuerzo, por un amplio repertorio de formas culturales. En la mayoría de sus obras, se encuentran humor, parodia y una crítica audaz y mordaz, con un constante énfasis en la sexualidad, la censura y la corrupción en todas sus formas.

El profesar sobre la realidad en el cabaret dan a sus espectáculos un carácter fronterizo entre el teatro y la performance, y quizás esta es su singularidad: aplica su teatro político a la realidad concreta. Entiende que toda obra que hace una crítica política es una ficción, pero se pregunta también qué sucede cuando el teatro ocurre en un espacio “no ficcional” y su respuesta es que está en la sociedad y entiende que se produce porque hay un cambio en el código de significado.

Vuelve a preguntarse ¿qué hacer para enfrentar la situación de la indignación que nos produce la realidad? “Si vivimos sistemas democráticos que simulan serlo, nuestra respuesta es -desde el teatro- la ruptura de esa simulación a través de la complejidad de la crítica política, pero teniendo en claro que crítica y caricatura no deben ser propaganda. Deben destacar las debilidades, los errores, las paradojas de la hipocresía en la que vivimos. El cabaret nos permitió desenmascarnos y hacer algo desde lo estético, y no como acto de conciencia, que ya nos aburría”.

“Hoy estamos tan lejos de Dios y tan cerca de los gringos”, dice Jesusa Rodríguez y comparte su particular visión de la realidad mexicana en medio de una charla polémica al más puro estilo de cabaret donde ella no dejará tífere con cabeza, en la que nos reiremos hasta el límite de la trágica realidad mexicana merced a su agilidad mental y el placer de su humor: “Cuando era niña, me dijeron autista. Yo entendí artista, y por eso hago lo que hago”.

EL MAÍZ, TEMA DE UN CABARET

Insobornable, irreverente y rebelde, adjetivos que aparecen cuando se habla de esta actriz y directora mexicana, se presentó en el FIT Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en su reciente edición de octubre 2006.

Jesusa y su compañera de vida y de trabajo, la argentina Liliana Felipe –Las patronas– presentaron cabaret **El maíz**. Liliana, en el piano, Jesusa, en la actuación y dirección, interpretaron un moderno ritual del maíz basado en tradiciones prehispánicas.

El maíz es, nuevamente, un cabaret que prende alarmas ante las injusticias, como sucede en todos sus espectáculos. El arte escénico vinculado con lo social y lo político. “La preocupación en México –que es el país de origen del maíz– es que las transnacionales quieren meternos maíz transgénico. Es una amenaza a la diversidad. El maíz no nace silvestre: es producto del cultivo humano, es decir de la cultura milenaria de México. Así que lo que está amenazada es nuestra identidad. Los que nos dedicamos a la cultura debemos denunciar esto”.

“Estoy sola en el escenario –continúa la artista–, pero a un costado Liliana (Felipe) toca el piano. Es una secuencia musical que va junto con la puesta en escena, una especie de danza ritual basada en la estética prehispánica. Es un espectáculo doloroso porque habla de la amenaza de muerte de algo que es nuestra esencia: el maíz. La obra es un grito de desesperación sobre el maíz. Tiene más que ver con una necesidad interior, mi grito a través del teatro, se acabó la época de la simulación”.

El maíz, ritual escénico, se presentó originalmente hace un par de años en el contexto de la exposición Aztecas, en el museo Guggenheim de Nueva York. Posteriormente, lo representó en Brasil y en la ciudad de México.

La creadora desarrolla, a lo largo de 50 minutos, un rito impregnado por la estética mesoamericana, acompañada por ocho temas interpretados al piano por Liliana Felipe: un personaje viaja de la superficie de la Tierra al inframundo, para rescatar la semilla sagrada y darle aliento al hombre.

Arriesgada y contestataria puesta en escena que incluye poemas, símbolos, gestos y palabras cargadas de fuerte expresión. La imponente Jesusa Rodríguez, con un taparrabos y una máscara verde, inicia su viaje reinterpretando el antiguo mito de los hombres del maíz, y regresa a la superficie de la Tierra donde reinan la amenaza y la muerte. La obra alerta sobre el peligro que enfrenta el maíz nativo en México, debido a la importación de millones de toneladas de producto transgénico procedente de los Estados Unidos. Es un canto de protesta desde la voz del arte, porque el maíz es el grano sagrado, fruto y alimento de la diversidad cultural mexicana.

Jesusa y Liliana parecen especialmente dotadas para un perpetuo estado lúdico, en el que la agilidad mental, el ingenio y la técnica, apoyados en una sólida cultura teatral y artística, comprometidas con lo popular, sacan partido a cualquier pretexto o estímulo en función de la creatividad. Lónicas e incisivas, chispeantes y sensibles, llevan a la práctica los principios básicos del cabaret político y defienden una comicidad violenta, mordaz e implacable hacia toda complacencia. El cabaret es su lugar de resistencia porque puede asimilar todos los géneros, y es fácil entenderlas cuando uno puede ver cuánta mordacidad logran desplegar al inducirnos a reír de situaciones en extremo trágicas de la realidad, no por una vocación morbosa, des-humanizada o inconsciente, sino por el contrario, precisamente para hacernos notar cómo cotidianamente la especie humana convive con el horror y el genocidio de la especie y casi se acostumbra a sus manifestaciones, mientras se hace bastante poco por impedirlo.

Por crear conciencia Jesusa añade que "en este momento, los campesinos de diversos lugares del mundo están guardando semillas, haciendo bancos muy grandes, pero no hay una conciencia en muchísima gente de que se debe conformar un gran movimiento de oposición a los transgénicos. Debe haber leyes, tenemos que quemar todo cultivo transgénico, debemos saber diferenciar al maíz transgénico del normal y obligar a las empresas a que etiqueten los productos y nos digan qué comemos, para dejar de comprarlos, y revisar los productos de Maseca, cuyo eslogan dice que es 'el mejor maíz de México', y en verdad está usando transgénicos".

"Los empresarios de ese tipo de alimentos no se dan cuenta de que, al final, están atentando contra sí mismos. Sabemos que hay gente del gabinete de George W. Bush que tiene intereses fuertes en Monsanto (la mayor empresa productora de maíz transgénico), pero ellos no conocen nada del mito del maíz, ni saben contra qué están atentando. Los mexicanos, como herederos de esta semilla maravillosa, tenemos la misión de preservarla. Vamos a pelear, como dice un poeta zapoteco, hasta el día en que muera el Sol, porque ese día morirá nuestro maíz. Mientras exista el Sol, el maíz estará aquí. Esta es una de las razones por las que ya no estamos dispuestos a aceptar un fraude, ya no estamos dispuestos a aceptar la simulación o el decir 'este maíz está bonito por fuera, aunque por dentro esté podrido y no se reproduzca'. Se acabó la época de la simulación y es lo mejor que le está pasando a México. Ahora sí, sin máscaras, vamos a ver quién es quién".

Jesusa considera que la gran vanguardia en el arte, la política y la cultura se está dando en este momento "en el pueblo más humilde. Los artistas y los intelectuales nos hemos quedado por detrás de la creatividad que hay en la calle. México se está expresando con un ingenio y una capacidad artística que no se ve en los teatros ni en los museos. Algo está cambiando entre la gente: no tiene y vive sin miedo".



Escenas de "Maíz"



Una mujer, la mujer

El eje, en el escenario de Jesusa Rodríguez o, mejor dicho, su mismo escenario es el cuerpo humano: casi siempre de mujer, frecuentemente desnudo. También en **El maíz** Jesusa representa a la mujer que literalmente sostiene las estructuras sociales, el cuerpo femenino encarnando/incorporando esos discursos cuyas raíces se encuentran en el liberalismo económico apoyado por el Positivismo: Progreso y Orden, una ideología esculpida para justificar el capitalismo y esconder el vacío moral y ético inherente en él.

Jesusa sitúa a las mujeres protagonistas, no todas "buenas", como objetos, escenografía, y utilería; son monumentos, edificios, plantas, animales y estatuas aztecas o mayas o nacionales. Revive mujeres míticas, hechas mitos, famosas y anónimas. Las mujeres funcionan simultáneamente como el vehículo de la comunicación y su mensaje. Sin embargo, más allá de un conocimiento de mujer como la base arquitectónica de todas las estructuras sociales patriarcales, desde la familia hasta la Nación, Jesusa Rodríguez ofrece a sus espectadores una salida de esa posición.

Ella elucida las consecuencias reales de los mecanismos institucionales diseñados para invadir, penetrar, y violar al cuerpo individual y colectivo. Jesusa es una mujer sin miedo y con convicciones y compromisos muy profundos que practica, artística y políticamente, el levantar la voz, intervenir y participar plenamente en la creación de nuevos modos de coexistir.

Para Jesusa Rodríguez, hacer visible, dar cuerpo a los sistemas y discursos oficiales que caen sobre cuerpos reales y que generan violencia real constituyen motivos que guían tanto su vida artística como la personal.

En varias ocasiones ha sido víctima de la censura, a veces violenta, pero ha sobrevivido con tácticas igualmente audaces, un proyecto feminista que ella denomina "Corruptus Interruptus".



Escenas de "Maíz"



“Para el arte las peores épocas son las más interesantes”

El maestro colombiano Santiago García, es director y fundador del teatro La Candelaria. El grupo fue fundado el sexto día del sexto mes del año 66, del siglo pasado, y acaba de cumplir cuarenta años, en la cabalística fecha del sexto día del sexto mes del sexto año de este milenio. Este es uno de los grupos históricos del teatro contemporáneo en Colombia, en América Latina, y sin duda en el mundo, con un amplio reconocimiento por su trabajo de investigación e invención en el lenguaje teatral.

CARLOS EDUARDO SATIZÁBAL / desde Bogotá, Colombia

Santiago García es un artista de múltiples talentos: actor, director, dramaturgo, pintor, escenógrafo. Un poeta y un filósofo, en especial de la experiencia creadora; sus libros sobre Teoría y Práctica del Teatro son de necesario estudio para cualquier artista o investigador contemporáneo que se interese por el arte actual.

-¿Qué significan para usted estos cuarenta años de trabajo con el grupo de teatro La Candelaria?

-Esa es una manera de mirar el arte un poco tergiversada. En el arte uno nunca mira hacia atrás, a ver qué fue lo que pasó, ni nada de esas vainas. Más bien son los críticos, el público, los comentaristas, para quienes siempre, ante la obra de un artista, lo esencial es tomar la obra hacia atrás; mirar su pasado, la génesis y en qué está en este momento.

Nosotros, los que trabajamos en arte, generalmente estamos muy preocupados, primero que todo y por sobre todo, por lo que viene. No por el pasado sino por el futuro lejano. En este momento, por ejemplo, en La Candelaria, nuestra gran preocupación es cómo arrancar con una nueva obra. El mundo en el que estamos viviendo se nos presenta interesante cuando uno manda la mirada hacia adelante o hacia el presente. Y en el presente tenemos la obra que estamos dando en este momento, montada por Patricia Ariza, **Antígona**, que nos tiene a todos embobados, hablando sobre los comentarios que hace el público, los que hace la gente especializada, los de otros compañeros de teatro,

y los comentarios que hacemos nosotros internamente en el grupo. Mirar atrás para lo único que nos sirve es para valorar lo que en este momento estamos haciendo.

Entonces, mirando hacia atrás —para responder a la pregunta sobre estos 40 años de trabajo— nos quedan dos cosas muy importantes. La primera es la experiencia del trabajo, que en un artista siempre es de una gran importancia.

Para nosotros es muy importante lo que nos deja, como grupo de La Candelaria, y como individuos, la experiencia que tenemos de los trabajos propios, de nuestra propia dramaturgia, las veintidós obras que hemos hecho: diez de creación colectiva y doce de dramaturgia individual, obras que nos arrojan un virtuosismo, una experiencia, un ejercicio del oficio, algo que es muy valioso; y lo que nos arroja ya, a cada uno, la experiencia individual: los que hemos planteado obras individuales y lo que el resto del grupo le ha aportado a esas creaciones individuales. Eso es una experiencia muy importante en estos cuarenta años.

El segundo punto que nos queda es cómo en estos cuarenta años hemos ganado público, el público que hemos acumulado. En este momento estamos realmente más que sorprendidos, porque superé nuestras expectativas la cantidad de gente que está viniendo ahora a ver **Antígona**. Esa es la ganancia que tenemos: poder tener cuatro semanas de temporada, lleno, repleto, con sobrecupo. Y tal vez las taquillas más altas que hemos hecho aquí en la casa durante todo este tiempo están hechas ahora, con **Antígona**. Esa es la consecuencia del público, de la perseverancia que hemos tenido con el público. Y también de la tolerancia que el público ha tenido con nosotros.

LA CREACIÓN COLECTIVA

-Les he escuchado decir a usted y a Patricia Ariza que, más que un método la creación colectiva es una actitud, porque cada obra enfrenta retos de composición y de creación diferentes y que en el arte no puede haber un método universal para aplicarlo como podría haberlo, por ejemplo, para resolver un teorema o un problema matemático. ¿Qué es entonces esto de la actitud de la creación colectiva, cómo lo entienden ustedes?

—La creación colectiva es un terreno que podríamos llamar contingente, de una necesidad que les pertenece a las circunstancias que vivimos cuando empezamos a hacer nuestro trabajo, en los años setenta y por falta de material dramático, entonces había escasez de autores nacionales. Estaban Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes, otro en el teatro Libre, cuatro o cinco en el país. Entonces, por sustracción de materia, digamos así, caímos en la necesidad de hacer esto que en esa época estaba en boga, era una moda: la creación colectiva. Una moda que venía de Europa, pero ya aquí habíamos tenido una experiencia con una obra que se llamaba **Bananeras**, que dirigió Jaime Barbini, con un grupo de teatro de los barrios populares de Bogotá. Esa fue la primera creación colectiva que hubo acá, con ese título: creación colectiva. Y entonces, porque necesitábamos hacer una obra de nosotros, nos metimos al cuento de la creación colectiva. Buscándole más o menos cierta metodología, cierta sistematicidad. Encontramos ejemplos interesantes en Arianne Mnouchkine, en Francia, en lo de Margaret Littlewood en Inglaterra. Y ahí nos metimos en eso, muy intuitivamente, a buscar cómo era.

A medida que íbamos haciendo obras con ese sistema de

trabajo, caímos en la cuenta de que no era un sistema, que no podía ser un sistema. Y menos una metodología de trabajo. No se podía metodizar, no se podían poner unas pautas, unas normas, unas reglas. A cada intento era la obra la que se iba imponiendo, la que iba creando su propio sistema. Como si para cada obra hubiera un sistema, muy diferente. El sistema que empleamos en **Guadalupe años sin cuenta** era ya muy distinto del que empleamos en **Nosotros los comunes** o del de **La ciudad dorada**. La última obra que hicimos de creación colectiva fue **Nayra**. Y ahí sí fue cierto que no había ningún parecido con ningún sistema de trabajo que hubiéramos empleado anteriormente.

Lo que quedaba, sí, como algo que se continuaba, era lo que podíamos llamar la actitud frente a muchas cosas que se hacen en la creación colectiva. En primer lugar, una actitud acerca de la materia con la que se va a trabajar: la realidad. Es una realidad que se nos presenta, frente a la cual hay que tener una actitud muy abierta, muy receptiva. Vamos a ver la realidad de nuestro país y de esa realidad no queremos explotar o sacar generalidades, universales, principios o temas universales. Sino que vamos a trabajar una realidad muy particular, muy irreplicable, muy reducida. Dentro de lo que podría ser la mirada de la historia —hablo de **Nosotros los comunes**, que fue la primera creación colectiva que hicimos— vamos a trabajar sobre un hecho muy particular: la revuelta de los comuneros. Y de ese hecho particular las particularidades que él tenía. Por ejemplo, quedarnos estacionados en una escena: la venta de carne en un puesto, en una fama del Socorro, con un carnicero y una señora, una viejita que viene a comprarle carne: en ese instante histórico podíamos resumir todo el conflicto de los comuneros. Esa era la actitud, la actitud de trabajo hacia la realidad: ver cómo, de lo particular y del trabajo sobre lo particular, puede encontrarse lo general.

La otra actitud del grupo, colectivamente, era la de respetar el trabajo de los demás. Saber oír al otro, empezando por el director. Que el director respete las propuestas de los actores, que los actores respeten las propuestas de los otros actores. Otra actitud que era muy importante dar en el grupo era la actitud de la reflexión: está bien que sea una improvisación, como material de trabajo; pero esa improvisación hay que analizarla. Y para analizarla hay que tener una actitud colectiva, una actitud de reflexión, de análisis, de ver qué es lo que nos va dejando la improvisación. Y luego una actitud hacia el problema de la selección, asunto que es lo más importante en el arte. El artista solo, individual, selecciona él solo de las distintas opciones que tiene; de echar los colores un pintor; de escoger unos sonidos, unos silencios, unas pausas, en música. un compositor. El que escoge es el individuo. Pero aquí el que escoge es el grupo. Claro que hay un momento crítico en la selección en el que la decisión de cierta manera tiene que recaer en el director. Esa es una paradoja, una contradicción muy fuerte porque el momento paradigmático importante en el trabajo teatral está en ese eje de selección. Y ahí, o está el grupo o está el director. Entonces hay que tener una actitud muy tolerante para reconocer que se trata de un convenio que se arma entre los dos —director y grupo— para seleccionar, de todo el material que hay, cuál se escoge para que entre a la cadena de la continuidad, a la cadena sintagmática. Eso exige una actitud muy diferente en cada instante, en cada momento. A eso no se le pueden poner unas leyes ni unas pautas. Y mucho menos un sistema.

-Entonces, sí habría unas constantes: la actitud de la tolerancia, la herramienta de la improvisación. ¿O puede hacerse una creación colectiva sin improvisar?

—Pues claro. Ahora están planteando, en este momento, en el grupo, que no improvisemos, que veamos otras maneras de ver cómo se hace. Y entonces se hace. Es decir, esas actitudes, esas maneras de ver no son, no encaran sistemas. Los sistemas tienen que tener ciertas precisiones, si no, no son sistemas. Lo mismo un método: un método tiene que tener un orden. Un método sin orden no es un método. Ahí es donde está el problema.

EL GRUPO, LA MEMORIA Y LA REALIDAD

-También les escucho decir que el grupo “recrea la experiencia”, ¿cómo es esto de recrear la experiencia? ¿Eso cómo lo vemos?

—Eso lo vemos por el lado de la memoria. Uno tiene la memoria individual en dos depósitos, dos cajones: el cajón de lo consciente, donde se almacenan unas memorias con las que uno anda; una maleta que uno tiene siempre a su lado: es su memoria. Y la memoria inconsciente, la memoria que Jung llama “del arquetipo”. En la creación colectiva entonces hay una memoria del grupo, que es el avance teórico más interesante que nos ha arrojado el psicoanálisis de Jung. Hay una memoria subjetiva, una memoria del arquetipo, en un grupo, en una cultura y en una sociedad. Con lo que más trabajamos a conciencia es con el inconsciente del grupo. Esa *inconsciencia* colectiva la volvimos consciente. Y en esa *inconsciencia* hay una memoria del artista que guarda sus recuerdos, sus habilidades. Inclusive los trucos los tiene almacenados en el consciente y en el inconsciente y los echa afuera en las improvisaciones, en las selecciones, en los análisis, en todo esto que hemos llamado “la actitud”. Nosotros echamos mano permanentemente a esa experiencia, que es la memoria; esa experiencia que nos va quedando porque hemos hecho ya veintidós obras, colectivas e individuales. Y eso entonces nos da —como a cualquier artista, músico, pintor— una capacidad, que es la riqueza más grande que tiene el grupo. Es muy distinto este grupo a un grupo que tiene sólo una cabeza, un director que llama a unos actores y los contrata y los pone a funcionar. Allí, cada actor llega con su memoria aparte. Pero no hay una memoria colectiva, que es lo interesante.

-Esa terquedad, esa insistencia de ustedes, permaneciendo juntos, trabajando, creando en grupo durante estos cuarenta años, es lo que llamarían “recrear la experiencia”. El permanecer, mantenerse juntos, sería entonces la recreación...

—La recreación del acumulado y que el acumulado empiece a producir. Pero que no se siga muy al pie de la letra, la cosa de Picasso de que el arte “no es una suma de hallazgos sino un cementerio de invenciones”, cosa que es muy importante. Porque en ese cementerio de invenciones, por más que lo que se acaba de hacer haya que enterrarlo y olvidarlo y pasar a otra cosa, necesariamente, al pasar a otra cosa, el cementerio levanta sus cadáveres, y aparecen vivas las viejas invenciones, aunque uno las tenga sepultadas. Eso sepultado, ahí está: es lo inventado, la *Nayra*, que en aymará, significa “memoria”. El respeto a esa memoria es lo que queremos usar, también inconscientemente, en el acto de la creación.

-¿Qué expectativas o qué perspectivas tienen ahora,

luego de terminar con el estreno de una nueva obra, el montaje de *Antígona* que dirigió Patricia Ariza? ¿Qué camino se les abre?

-Bueno, el camino a uno se lo da el país, la realidad. Lo que tiene uno aquí, enfrente. Y eso sí, en este país uno no puede lamentarse de no tener material. Es muy interesante. Desgraciadamente. Como decía el famoso sabio oriental que todas las mañanas subía a una montaña a agradecerles a los dioses que le permitieran no vivir en una época interesante. Porque las épocas interesantes son las peores que le pueden pasar a uno. Pero son el mejor material. Y aquí voy a decir un barbarismo que jamás mortal ha dicho (ríe): y es que en las elecciones pasadas yo sufrí mucho pensando en que fuera a perder Uribe, pues se nos perdía este material que estamos dando en este momento en *Antígona*. Imagínese, si hubiera perdido Uribe, eso nos habría quitado mucho público (risas).

Esta desgracia que estamos viviendo es, desgraciadamente, nuestro material de trabajo. Ese material lo tenemos más fresco en este momento. Más fresco y más rico que nunca. Y en eso estamos pensando: en el país. Acabamos de leer en el grupo el discurso de Harold Pinter cuando recibió el Premio Nobel, que es extraordinario, es profundamente político. Pero por ser profundamente político es profundamente artístico. Porque ve esta realidad: vivimos en un cosmos de mentiras, en un despiadado sistema de mentiras donde la verdad es vapuleada y en donde lo que se impone es la mentira permanente. Él analiza toda la cosa de Irak como la gran mentira que se impone cuando se quería mostrar que era cierto que Sadam Hussein tenía un arsenal. Y no era cierto. Se vio que no era cierto. Todo lo que se plantea en este momento, como justificación para cometer los pillajes y los asesinatos, se sustenta con razones de certeza. Y en realidad son mentiras. Y eso se nos está planteando a nosotros en este momento, cada vez más. Para empezar una nueva obra el material que tenemos es tan rico que muchas veces no se ve. Los árboles no dejan ver el bosque.

-Sugiere usted que uno de los grandes temas o asuntos del arte es develar las mentiras de la época. Mostrar una verdad. ¿Cuál es entonces la relación de verdad y mentira en el arte?

-Ahí es donde está la gran paradoja: que el arte preocupándose profundamente por la verdad, tiene, necesariamente, que trabajar con la mentira. O sea, con la ficción. Qué gran mentira más grande cómo empieza el Quijote: "En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme..." No quiere acordarse porque no existe. Empieza con una mentira terrible, porque ese pueblito no existe, nunca existió. Y todavía las empresas de turismo más sofisticadas están inventando un pueblo para llevar a los turistas y mostrarles dónde era el castillo o la casa solariega donde vivía el Quijote de La Mancha, un pueblo que ni tenía nombre. Entonces -y aquí es donde radica la gran paradoja del arte- es a partir de la mentira, del mito (que quiere decir mentira), es en ese mito, en esa gran mentira, donde está depositada la verdad que queremos mostrar los artistas. No es a través de la verdad que vamos a descubrir la verdad. Amén.

EN LA TURBULENCIA

-En la primera parte de esta entrevista usted ha argumentado por qué la creación colectiva no es un método sino una actitud. También ha sugerido que en cada obra ustedes, en el teatro La Candelaria, asumen un problema a investigar. Así, en *Nosotros*

***los comunes*, trabajaron la particularidad de lo particular. De hecho al mirar desde afuera el trabajo creativo pareciera que siempre, en cada proyecto que abordan, se lanzan a la invención o al descubrimiento o comprensión (no sé cómo se deba enunciar esto), de un problema artístico particular, de un problema teatral, un problema del lenguaje del arte. Que cada historia o cada investigación artística de la realidad les propone un problema específico de lenguaje o de la gramática del arte. Así, en *Nayra* partieron de preguntarse por la energía, y buscando mirarla desde muchas perspectivas o disciplinas: qué es la energía para la danza, para la psicología, para el psicoanálisis, para las diversas medicinas, para el pensamiento indígena, para la física, etcétera. Y en *Caos y deca caos*, los guió el interés por la física del caos y el orden de lo fractal, o la fractalidad como estructura posible en la obra de arte. ¿Podría usted hacer una breve mirada sobre esa trayectoria, o describir ese trazo que viene desde el interés por lo particular hasta el interés por las ciencias?**

-Hay que entender ese tránsito que nosotros hemos hecho, en los últimos treinta años, después de los diez primeros años de trabajo del teatro La Candelaria. En 1972, 1973, arrancamos a buscar cómo nosotros mismos podíamos concebir, procesar y crear, inventar, nuestras propias obras. Como hemos repetido muchísimo, habíamos visto que a nuestro público lo que más le interesaba eran las obras nuestras, los propios problemas y el sentimiento, el sueño, de nuestro pueblo. Y que para eso -siguiendo la ruta brechtiana- lo más interesante era partir de nuestros mitos, o sea de nuestras historias, de nuestra realidad como pasado. Y así, poco a poco, desde **Nosotros los comunes** hasta

las últimas creaciones colectivas, nos fuimos metiendo a escudriñar esa realidad que está definiéndonos: esa realidad que nos da la razón de ser en la existencia, nuestra identidad propia. En ese trabajo de buscar la identidad, también hicimos muchas obras a partir de textos individuales. Como el caso del **Diálogo del rebusque**, una obra sobre Quevedo que planteé yo, y el mismo Quijote. O Patricia Ariza que hizo una exploración de las crónicas de los conquistadores en **El viento y la ceniza**. O Fernando Peñuela con **Tráfico pesado** y con **La trasescena**, obra que también tenía que ver con la Conquista, con la obra de Lope Vega sobre el descubrimiento del nuevo mundo.

Todas esas obras nos han hecho pensar y repensar y recrear la realidad que somos nosotros como cultura, como pueblo. Y al meternos por ese camino, el mismo trabajo de creación colectiva se ha transformado y enriquecido. Llevándonos no solamente a estar muy relacionados los unos con los otros en el grupo, sino también a tener relaciones con otras disciplinas, con otras inquietudes de otra gente, que se van sumando a la creación colectiva. No es solamente la creación colectiva el ámbito estrecho del grupo, sino que uno lo va abriendo a buscar qué opinan otros creadores e intelectuales sobre esa realidad que nos interesa. Qué opinan, por ejemplo, los pintores, qué opinan los bailarines, qué opinan los historiadores. En ese punto (de la Historia) el contacto con Nicolás Buenaventura ha sido de una gran riqueza. El punto de vista del historiador, como el de las demás disciplinas, nos enriquece.

En este trayecto hemos visto una tendencia, muy marcada, muy interesante, en el desarrollo de las disciplinas, de ir juntando los grandes descubrimientos de la ciencia contemporánea con los grandes descubrimientos del arte: Las artes y las ciencias, las que en las academias parecían tan lejanas

LA SOCIEDAD Y LA TRAGEDIA

-En las últimas obras, y en particular en las dos últimas, en *Nayra* y sobre todo en *Antígona*, es notable la gran importancia de lo femenino, tema que ya habían tocado en otra obra (*Femina ludens*). Pero en *Antígona* es tan asombrosa esta feminización, que incluso los personajes masculinos están vestidos o investidos de cierta feminidad.

-Ese tema del género nos muestra la necesidad de entrar a una sociedad donde esas diferenciaciones entre masculino, femenino y neutro no sean tan marcadas y tan adjetivadas. La necesidad de romper con el parámetro del signo. Y no solamente en lo masculino y lo femenino; también, por ejemplo, con el parámetro que rige entre la verdad y la mentira, entre lo que está considerado como lo cierto y la incertidumbre. Desde el viejo punto de vista académico, estos son los polos con que se ha regido el pensamiento humano, hasta el presente. Pero eso entró en una crisis muy violenta. Las mismas ciencias sociales, hoy en día, consideran que estamos en una crisis sistemática. El sistema entró en crisis. Está en lo que se puede llamar una bifurcación, poderosísima, como jamás uno esperaba que la pudiéramos vivir. En estos momentos de la humanidad, de esta sociedad, en el mundo que estamos viviendo, según la teoría del caos, maravillosamente hemos empezado a entrar en turbulencia, en bifurcación: nos abrimos hacia otra

manera muy diferente de organización. Estamos viviendo en un momento de bifurcación. Y entonces, aquí, ese tema de la mujer se vuelve muy importante; extremadamente importante: porque estamos viviendo el momento de que los extremos se rompan. Es tan importante tratar el problema de la mujer en el teatro como tratar el problema de la verdad, de lo cierto, de la certidumbre: no hay nada cierto; no hay ninguna verdad lapidaria. Hay una relatividad entre lo que es verdad y lo que es cierto, entre lo que es incierto y lo que es posible. Hoy la ciencia se define como ciencia de la probabilidad y no de la verdad. Ya no busca la verdad, busca la probabilidad.

En esa crisis está también el paradigma del género, de la mujer. La mujer es un paradigma muy importante, mucho más que el hombre. También podría ser el hombre. Pero ahora la mujer es un paradigma importantísimo de romper. Romper el paradigma: y al romper el paradigma encontrar el estallido de las múltiples posibilidades que van a formar nuestras sociedades futuras. Eso tiene que ver muchísimo con la relación entre la materia y la antimateria, entre los protones y los electrones y los positrones y la aparición de una cantidad de cosas que uno no tenía ni idea que existían: los bosones, los leptones. Toda esa cantidad de partículas subatómicas que empiezan a poblar nuestro mundo y nuestra imaginación y que se salen de esos esquemas.



unas de otras. Inclusive los mismos pensums universitarios tenían una parte relacionada con las ciencias exactas y otra con las humanidades. Por un lado la ciencia matemática y por otro la filosofía y las demás ciencias humanas. Y dentro de estas, allá, en un lado muy raro, en varias universidades se encuentran las artes. No se pensaba, digamos, que la química pueda tener que ver con el arte. Cuando hay una estrecha relación: la prueba de ello fue el impresionismo y posteriormente el cubismo. Y que la física también.

Pero hoy en día esos caminos están llegando a converger, a encontrarse. Inclusive hay una disciplina muy interesante que trata de los problemas de la invención: la heurística, que ya es una materia importante, una disciplina importante, en las universidades más avanzadas. La heurística tiene que ver con la invención en la ciencia y la invención en el arte.

El puente quebrado se está cerrando. Estamos encontrando cómo el arte puede contribuir al desarrollo de la invención científica—y eso ya lo planteó muy bien Einstein—y cómo la ciencia, sus descubrimientos e invenciones más recientes, pueden ayudar enormemente al desarrollo del arte. De ahí nuestro interés en entrar en comunicación con los científicos a través de temas específicos, no de generalidades, para ver cómo nos ayudan en nuestra tarea de tratar la realidad. Una realidad que generalmente la tratamos trayendo mitos, trayendo historias, trayendo asuntos de nuestra vida particular. Pero en esa vida particular la mirada que nosotros debemos tener, tiene que ser una mirada acompañada con la mirada del científico. Y en esto hemos trabajado en varios campos: en el campo de las teorías del caos; en el campo de la teoría de la incertidumbre, del principio de

incertidumbre; en el campo de la teoría de los fractales, de la geometría fractal: viendo cómo esto no solamente sirve para desarrollar el campo de la visión de las artes plásticas, sino también—y muchísimo— en la visión de los relatos, en la narrativa. Ese tipo de manera de ver la realidad ha influido hoy en día mucho a escritores tan importantes como Paul Auster, como Carver. La teoría del caos ha influido en las nuevas narraciones. Y en el cine. Ha influido en el azar y en la casualidad que rigen magníficas películas como *Magnolia*, como *El sueño americano*. O en la reciente película danesa *Reconstrucción*, una película basada en los encuentros casuales que hay en un bar. Ahí encontramos la influencia del modo de pensar de la física cuántica, que ve la realidad como una probabilidad, como un campo de posibilidades, y también como un inmenso

Considero que la mujer es concebida como un esquema. Ese esquema hay que romperlo. Y romperlo con la misma mujer. Por eso esta ruptura de Antígona en tres es ya un símbolo. Un símbolo de carácter, digamos, espiritual. El rompimiento de los símbolos espirituales que trata tan acertadamente Carl Jung. Eso a mí me parece lo más interesante. Y, al ver *Antígona*, es lo que en el fondo le golpea más el subconsciente al público: esa trifurcación o bifurcación del símbolo mujer. Ya ahí podemos entrar a una manera mucho más moderna de ver la realidad. Y por eso, al tratar estos personajes que tú comentabas ahora (Tiresias y Creonte), los hacemos ambiguos y contradictorios aunque sean de carácter unilateral. Sabemos, desde el punto de vista académico (del relato del mito) que Tiresias había sido condenado a ser mujer. En este montaje está también nuestro interés de que Tiresias sea un personaje ambiguo, en que coexista en él el paradigma del sí y el no, la inconsistencia, la incertidumbre, el neutro, que es el andrógino, que es Tiresias. En mi concepción del personaje de Creonte—el que mucha gente, aún críticos muy respetados, concibe como el símbolo de la autoridad, de la autoridad masculina—ese símbolo de la autoridad masculina es un elemento del paradigma que, desde el punto de vista de la ciencia contemporánea, hay que romper. Hay que romper esos opuestos de verdad y mentira, cierto e incierto, hombre-mujer. Ese hombre—que podría estar simbolizado por la fuerza,

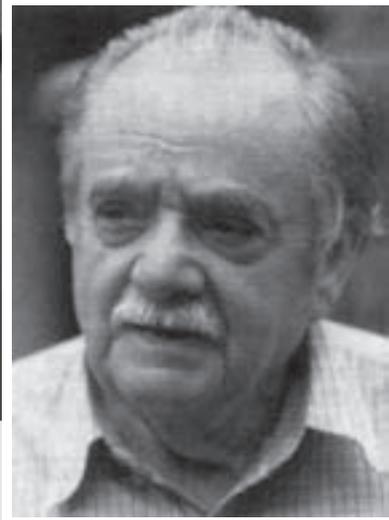
por la virilidad—ese lo he levantado sobre un cimiento que es lo contrario: sobre la debilidad. Camina de una manera incierta, débil. No es seguro, no es un hombre completo. Es un hombre que trata de mostrarse hombre, pero por dentro tiene la antítesis del hombre que es la debilidad; la antítesis del hombre que es la incertez; la antítesis del concepto del hombre que es la ironía. Y tiene la parte lúdica que hay en el hombre, esto que nombra la palabra esa, gay: alegre. Ese gay que hay en el hombre. Ese es un elemento del otro signo, del signo de la debilidad, del signo de la futilidad, del signo de la banalidad, que se le acomoda casi siempre al símbolo de mujer. Entonces yo traté de taladrar la imagen monolítica, hierática, de Creonte, con elementos que tengan sus valencias inversas.

-Usted ha dicho que la realidad más dolorosa—que infortunadamente estamos viviendo— es precisamente el asunto que le interesa al arte. Que la tragedia tan tremenda que vivimos, la tragedia humana, es el asunto en el que ustedes trabajan. Pero uno viene y ve los espectáculos, y sí: es esa realidad, tremenda. Pero vista con una mirada humorística, incluso cómica, con un profundo sentido, como usted decía ahora, de la ironía, del humor. ¿Cómo es posible, de lo más trágico, poder construir un discurso humorístico?

-Cuando se conversa, uno piensa que la risa es el resultado de la ironía, o del chiste. Pero nuestro amigo Sigmund Freud

nos mostró que la risa es el resultado de una agresión. Es decir, que el humor, para ser humor real, necesariamente tiene que ser agresivo. En un niño, la primera expresión humana es la risa, según nuestro amigo Lacan. Y esa risa en el niño no la produce la felicidad. Un experimento muestra que viene de la agresión, de repetir una agresión contra el niño, una agresión que él no espera de uno; por ejemplo, cuando uno hace ese ademán de soltarle la mano sobre la cara, como si fuera a asustarlo, o a agredirlo; a la tercera vez, el niño se ríe, porque la risa es la respuesta a la agresión.

Igual en el teatro. Allí la ironía y el chiste salen de agredir el concepto de realidad que tiene el público. Al desbaratarse el concepto de la realidad, al producirse la desmitificación de una idea que se tiene sobre la realidad, al romper el mito, la gente se ríe. Como nos pasa en *Nayra*, al romper el mito de Cristo que atraviesa la puerta del cielo: *Iannua coeli*. Eso es un chiste. Pero ese chiste es una agresión muy fuerte a toda una imagen que hay de Cristo, o sea de Dios. Dios sí es capaz de atravesar la puerta, pero este Cristo de *Nayra* no la puede atravesar porque esa es una puerta real. Entonces ahí hay un chiste muy profundo, pero muy agresivo. Igual con San Gregorio Hernández. Y con toda esa cantidad de elementos de humor que tratamos en *Nayra*, que van a dar al lugar más doloroso que tiene el ser humano que es su inconsciente, su arquetipo, su realidad. Ahí lo pinchamos con un alfiler y la respuesta es la risa.



EL MAESTRO GARCÍA

-A veces he oído hablar de los varios significados con que usted asume que le digan "maestro": muchas veces le he escuchado compararlo con el maestro de obra, el albañil, el constructor. ¿Cuándo le empezaron a decir a usted "maestro"? ¿Y cómo el maestro Santiago García, siendo una persona tan divertida, tan alegre, tan poco ceremoniosa, incluso a menudo tan irreverente, cómo asume esa aparente contradicción de que le digan "maestro"?

-Eso viene de los años sesenta, con la llegada de los nadaístas a Bogotá. Omar Rayo los trajo al teatro El Búho. Llegó Gonzalo Arango y mucha gente. Y todo el mundo se decía: "Maestro", "maestríco". Era una moda. Uno de los que más estaba dentro de ese ambiente era Fernando Botero. Y también Guillermo Angulo. Y así empezó a rodar esa palabra entre todos nosotros, todos no llamábamos "maestro": "Oiga maestro", "maestríto tal vaina". El que más jodía con eso era Angulo. Y claro, Gonzalo Arango. Pero nos llamábamos "maestro" por mamar gallo. Y ahí quedó ese nombre para los pintores: "maestro". Pero sin ninguna reverencia. Al contrario: como una manera muy amigable de llamar al compañero trabajador de esta desgracia. Y en ese término, en esa posición, la he asumido; no como un título de reverencia o como un estatus, si no como un término muy coloquial y muy amigable que hubo y que sigue habiendo.

-De esto, del llamarlo maestro, el otro día le oí una historia muy divertida que le sucedió por allá, en un bar de Barranquilla.

-Ah sí, claro. Entré a ese bar y había en una mesa un borracho que estaba todo golpeado y con sangre en la cabeza. En ese momento paró la música y el dueño del bar me reconoció. Yo venía con compañeros de allá de Barranquilla, estaba haciendo un taller con ellos. Y entonces el dueño del bar se vino corriendo desde un extremo a otro del bar diciendo: "Maestro, maestro, siga, siga. Mire, búsquele una mesa para sus amigos, al maestro". Entonces el borracho se quedó mirándome con una rabia en los ojos muy grande y empezó a decir: "Qué maestro ni qué maestro, ni sabio será ese hijueputa".

Y entonces ahí yo distinguí la diferencia que hay entre ser sabio y ser maestro. Ser maestro para el borracho es como una cosa común y corriente, pero debajo de maestro hay otro concepto que viene, que es el de sabio. Sabio ya es muy importante, pero maestro es lo mayor que hay. Y yo ni siquiera para el borracho alcanzaba la categoría de sabio. (Risas).

campo de información. Esa visión nos ha ayudado mucho en las últimas obras: en **Caos y deca caos**, en **Nayra**, y ahora con **Antígona**. Y nos ayudará con lo que seguramente vamos a hacer en adelante. Nos aporta una manera más abierta, más rica, más novedosa para tratar la realidad. Para dejar que en el arte entren —que siempre han entrado— mitos y leyendas donde el azar, la casualidad y lo imprevisto tienen una importancia muy grande, cosa que el artista se ha planteado de manera intuitiva. Anton Chéjov trabajaba muchísimo con esos elementos de la improbabilidad, de la posibilidad. Pero si ya lo podemos hacer conscientemente, y podemos ahora darle entrada a lo antes considerado no científico: darle una entrada más importante a las casualidades, a la contingencia, seguro que podremos obtener un contacto mucho más visceral con el nuevo público, que sabe que esto es una materia que le interesa mucho ver representada. Esa es digamos la historia que hemos llevado en los últimos seis o siete años: interesarnos, cada vez más, por conocer esos nuevos y sorprendentes descubrimientos de las ciencias contemporáneas.

-Antes de interesarse por las teorías de la física cuántica, por la fractalidad, por la incertidumbre, por Mandelbrot, por las teorías de la ciencia actual, uno los escuchaba a ustedes hablar de la semiología, de las ciencias de la comunicación, de Hjelmslev, de Greimas, de Kristeva. ¿Cómo se dio ese cambio?

-Para nosotros ha sido muy importante el aporte de las ciencias de la comunicación. Especialmente con la llegada acá de Giorgio Anteí, que traía toda la carreta de Umberto Eco (él fue discípulo de Eco). Y también con el interés tan grande que tenía Enrique Buenaventura en el estudio de la semiología y de la semántica. Esto nos trajo aportes muy grandes en la parte formal. Y también aportes muy importantes al problema del contenido. Sobre todo en **Guadalupe años sin cuenta**, y en los **Diez días que estremecieron al mundo**. Pudimos distinguir, a partir de Hjelmslev, entre las líneas temáticas y las líneas argumentales, cuál es la diferencia y el entrecruce entre el argumento y el contenido; y logramos encontrar otras maneras más ricas de ver lo que era el signo y la trilogía entre signo, significante y significado, y cómo abrir el significado, y cómo entrar en el campo de la ambigüedad. Esto para nosotros fue muy importante, desde el punto de vista de carácter temático. Pero creo que

más influyó en el punto de vista formal. El resultado más palpable fue **El paso**.

El paso es una demostración de aplicación de los lenguajes no verbales, de las señas, de todo ese mundo de lo no verbal, que venía con las ciencias de la comunicación a traer un aporte muy rico al teatro. Y a saber cómo trabajar mucho más poéticamente con la ambigüedad. La ambigüedad de por sí es poética, es metafórica. Pero llevada al campo del arte debe ser tratada como un problema artístico. Lo mismo que el distanciamiento de Brecht: el *verfremdung effekt*, que obviamente es un efecto, es formal; pero si no se trata artísticamente resulta en un ejercicio hasta pretencioso: algo que pretende más de lo que puede ser. Con la aplicación de los lenguajes no verbales se pueden lograr efectos muy importantes: ese es el empleo formal. Y se pueden también lograr efectos muy importantes en la parte del contenido. Y la prueba fue esa misma famosa Parábola del Camino llamada **El paso**. Porque hasta hoy, 19 años después de seguir haciéndola, sigue siendo una parábola. Sigue siendo ambigua. Sigue hablando mucho con el mínimo de empleo verbal, extrayéndole al máximo el dominio a la palabra. Con las señas, con los signos, con los ademanes, pudimos entrar en ese asombroso campo de entender la realidad del narcotráfico en Colombia.

De ahí, de ese aporte tan grande que nos dio el trabajo con la semiología, más adelante dimos el paso a interesarnos por otras ciencias. Así como están clasificadas en las universidades, las disciplinas del lenguaje pertenecen al campo de las humanidades, digamos al campo B (la semiología estaba en esa parte). Pero lo importante fue meterse al campo A: al campo de la ciencia pura, al campo de las ciencias exactas, jamás contaminadas, y preservadas de ir a infectarse de ideología, de filosofía. Afortunadamente, esas fronteras, esos distritos tan separados, esas tajantes divisiones, ya en las universidades más modernas se va logrando que desaparezcan. Como han desaparecido en la práctica creadora de muchos artistas y científicos. Nosotros estamos muy interesados en enriquecer al máximo nuestras expresiones artísticas con la colaboración de cosas tan intrincadas como las teorías de la supersíntesis del campo, en lo más avanzado que hay como concepción del universo: el campo de información.

Agustín Alezzo,

Un director para buenos actores y buenas personas



Ausente del circuito teatral por problemas de salud, el director está disfrutando de un auspicioso regreso a la escena porteña con la obra **Yo soy mi propia mujer** de Dough Wright, protagonizada por Julio Chávez. Hace dos años fue invitado a dirigir en España una versión de **El Zoo de cristal** de Tennessee Williams, y en estos días se encuentra evaluando varios proyectos que lo mantendrán ocupado hasta 2008.

PATRICIA ESPINOSA / desde Buenos Aires

Cordial y de pocas palabras, reacio a los elogios pero con una indiscutible fama de hombre íntegro, Agustín Alezzo siempre privilegió el desempeño de sus actores antes que el lucimiento de sus puestas. Para él es tan importante el vínculo director-intérprete que sólo acepta trabajar en un ambiente distendido y de mutuo respeto.

“Lo más importante en el trabajo de un director, de un maestro, es tener en cuenta a la persona que uno tiene enfrente y percibir qué necesita en ese momento, en esa situación, y encontrar el camino que lo ayude a encontrar lo que busca. El éxito o el fracaso dependen del encuentro o no de ese camino apropiado para esa persona o grupo de personas —dijo en una entrevista publicada en *Conversaciones con el teatro argentino de hoy de Teresa Naios Najchaus* (Instituto Nacional del Teatro, Bs. As., 1999)—. Es muy interesante, en la docencia, ver cómo una persona, sin conocer nada del oficio, va empezando a desarrollarse, a crecer, es un proceso notable, no sólo artístico. Cuando una persona va tomando contacto con el trabajo, va descubriendo sus potencialidades en todos los aspectos, y eso influye, aunque no lo pretenda, en su vida privada.

Lo curioso es que Alezzo tiende a sentirse incómodo cada vez que alguien lo califica de “gran maestro”. Tal vez esto se deba a la gran devoción que le despierta esa gran pedagoga que fue Hedy Crilla (1898-1984). Cabe recordar que esta experimentada actriz austríaca se radicó en Buenos Aires a principios de los años '40 y aún hoy se la venera por su fecunda labor en la formación de actores y directores.

“La Crilla”, como gustan evocarla sus discípulos, fue quien guió a Alezzo y a otros grandes directores (entre ellos Carlos Gandolfo y Augusto Fernández) en sus primeros acercamientos al Método de Stanislavsky. Alezzo se lo retribuyó instándola a retomar la actuación. El mismo la dirigió en varios trabajos, pero aunque todas sus actuaciones fueron memorables, recién se hizo famosa con **Sólo 80** de Colin Higgins (1977), un éxito que se mantuvo tres años en cartel.

Alezzo, en cambio, hoy descarta toda posibilidad de subirse a un escenario. Su carrera de actor se inició en 1955 (luego de abandonar sus estudios de Derecho) y culminó en 1972. Entre sus roles favoritos figuran: Jerry (de **Historia del zoo**, de Edward



Albee) y Tom (**El Zoo de Cristal**).

En 1968, debutó en la dirección por sugerencia de su maestra y con una obra que aún le resulta entrañable: **La mentira** de Nathalie Sarraute.

Desde entonces sigue siendo un director apasionado. De las 60 obras que dirigió, sólo “veintitantas” fueron estrenadas en el circuito comercial. Según aclara, la mayoría de sus puestas fueron proyectos personales: “Son obras de las que me enamoré y no pude encontrar quien las produjera”. Entre esas piezas rescata **Recuerdo de dos lunes** de Arthur Miller, pieza en un acto que evoca los tiempos de la Depresión y **Danza de verano** de Brian Friel, cuyo título original, **Dancing at Lughnasa**, hace referencia a un antiguo ritual pagano. Los críticos ingleses la definieron como un “memory play”, ya que la acción evocada tiene que ver con los recuerdos de un niño de 7 años. Alezzo realizó una puesta de clima muy envolvente, casi cinematográfico. El coincide con este comentario y agrega: “Funcionó muy bien y tuvo muchos premios. Es una obra irlandesa realmente encantadora cuya acción está narrada a través de los recuerdos de un chico que nunca aparece en el escenario. Es una idea genial y a mí me encantó hacer esa pieza”.

El director siempre elige obras de hondo contenido humano, que le permiten desarrollar universos muy sutiles en íntima conexión con sus actores.

“Solo dirijo lo que me gusta —*aclara el director*—, sino no lo hago. Para no perder tiempo aunque a veces lo he perdido. Por ‘h’ o por ‘b’ o por ‘z’ he aceptado trabajos que no me convencían del todo”.

También fue convocado por el teatro San Martín, en dos ocasiones, para dirigir **Ricardo III** de William Shakespeare (1997) con el protagónico de Alfredo Alcón, y **El jardín de los cerezos** de Antón Chéjov (1998) con un elenco encabezado por María Rosa Gallo.

Durante su última convalecencia siguió montando obras de diversos autores (entre ellos Tennessee Williams, Harold Pinter y Woody Allen) con los alumnos de su estudio. Hasta que hace dos años lo convocó Cristina Rota (una actriz argentina de prestigiosa trayectoria en España como docente y directora teatral) para que la dirigiese en **El Zoo de cristal**.

Según declaró a la prensa madrileña, decidió llamarlo porque es “un gran maestro y un hombre con un gran compromiso, que luchó contra la dictadura militar a través de su arma, el teatro, y se mantuvo firme en sus convicciones; mantuvo el teatro vivo durante todos esos años tan difíciles”.

El actor Julio Chávez ya fue dirigido por él en la pieza de Juan Carlos Badillo, **En boca cerrada** (de 1984). Y cuando se le preguntó por qué lo convocaba esta vez, respondió lo siguiente: “Pensé en él porque es un virtuoso de la escena, en una época fue mi maestro y lo conozco mucho. Y, además, porque es un ser que está en comunión con el teatro y

siempre ha vivido con intensidad. Su mirada sobre la vida es sumamente piadosa y no quiere protegerse de ella”.

El director, como era de esperar, hace caso omiso de todas estas cualidades. Pero al menos su trayectoria no ha pasado desapercibida: el 9 de junio de 2005, el Sr. Agustín Andrés Oscar Alezzo fue declarado por ley Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Él sigue siendo muy reservado, pero no se le nota porque siempre se somete a los reportajes con amabilidad y buen humor, como si se tratase de una charla informal.

YO SOY MI PROPIA MUJER

Sentado en una butaca, poco antes de que empiece la función de esa noche, **Alezzo** anuncia -entre toses- que ha dejado de fumar: “Empecé a los 15 años y ahora tengo 71. Los médicos insistían en que dejara el cigarrillo y me daban mil razones, pero yo estoy convencido de que uno mismo tiene que resolver sus cosas sin necesidad de que le digan qué decisión tiene que tomar. Un día dije basta y acá estoy. Yo siempre fui de resoluciones drásticas, nunca me quedo en el medio”.

-¿De qué signo es?

-De leo (sonríe y alza las cejas dando a entender que es un leonino típico: fuerte y centrado en sí mismo, como se supone que son los nacidos bajo este signo).

-¿Chávez fue uno de sus alumnos más notables?

-Sin duda, y yo lo adoro, somos amigos. Además, es una muy buena persona.

Yo tengo una gran admiración por él. Ya en su primera película, **No toquen a la nena**, de Juan José Jusid llamó mucho la atención. Si hasta recibió el primer premio como revelación del año. Hizo películas muy buenas. En **Un muro de silencio** estaba estupendo y lo mismo en **Señora de nadie**. Siempre ha sido un actor llamativo que se supera en cada trabajo.

-Usted se la pasa diciendo que sólo quiere trabajar con buenos actores que además sean buenas personas ¿Hay gente tan complicada en el ambiente teatral?

-Dirigir a un actor siempre es una tarea muy delicada.

-¿Qué le pareció la pieza de Wright en una primera lectura?

-Julio me la envió apenas volví de España y la leí esa misma noche. Me encantó. Al día siguiente lo llamé para decirle que quería hacerla por varios motivos: “Primero, porque me va a encantar trabajar con vos y la pieza me gusta mucho y en segundo lugar porque es todo un reto para mí. La acabo de leer y me pregunto cómo se hace esto”.

Yo soy mi propia mujer (“I am my Own Wife”) es un exitoso *one-man play* de Broadway, estrenado en 2003 y ganador del Pulitzer y de dos premios Tony.

La obra está basada en la vida de Charlotte von Mahlsdorf

(Berlín, 1928-2002), un famoso travesti alemán —nacido Lothar Berfelde— que logró sobrevivir a las brutalidades del régimen nazi y, más tarde, a la homofobia del gobierno comunista en los años de la Guerra Fría.

Sus memorias fueron publicadas en 1992 con el mismo título (**“Ich bin meine eigene Frau”**) y antes de dar vida a esta pieza sirvieron de inspiración al documental-ficcional de **Rosa Von Praunheim** (nombre de guerra del director de cine alemán **Holger Mischwitzki** famoso por su militancia a favor del movimiento gay). En ella Charlotte interactúa con varios actores encargados de representarla en distintas etapas de su vida.

La pieza de Doug Wright, en cambio, es más autorreferencial. Describe las dificultades que tiene el autor para escribirla a medida que avanza su relación con Charlotte, a quien el dramaturgo entrevistó en varias oportunidades.

Wright quedó tan movilizado ante este ser ambiguo e indomable que decidió incluirse a sí mismo en la escena y así poder dramatizar la atracción y rechazo que le producía este personaje.

La vida de esta mujer con cuerpo de hombre resulta conmovedora, al igual que las dificultades que atravesó en su infancia y su valiente lucha contra la discriminación. Pero las sospechas que aún se ciernen sobre su conducta, tienden a ensombrecer su memoria.

Se la acusó de haber colaborado con la policía secreta alemana y también de haber requisado propiedades de judíos deportados para armar su importante colección de muebles y objetos. La misma que luego dio origen al célebre Museo del Gründerzeit (período que va de 1870 al 1900).

UN DOCUMENTAL DE FICCIÓN

-La obra es casi una suma de monólogos que en algunos casos bordean la narrativa o la crónica periodística. Digamos que para ser llevada a escena requiere de una intensa dramaturgia de dirección.

-Sí, y ese era precisamente el desafío. Para mí lo fundamental era la relación entre Charlotte y el escritor, y ahí fue donde nos apoyamos, en ese acontecimiento que produce el encuentro con esta mujer y en lo que le va pasando al autor frente a un personaje tan fascinante.

Lo interesante de la pieza es que no hay ficción, es como un documental. El autor no inventa una historia, sino que va contando hechos y situaciones reales que van a formar parte de ella, con las dificultades que esto implica. Esto la convierte en un asunto increíble y apasionante.

-Con este trabajo vuelve a ocuparse de un personaje real como en su puesta de **Master Class (1985)**, en la que Norma Aleandro interpretaba el rol de María Callas.

-Yo prefiero compararlo con otro unipersonal, **Mary Barnes**, de David Edgar (1979) que hice con Alicia Bruzzo en el 81, si mal no recuerdo. Mary Barnes fue un personaje



Escenas de "Yo soy mi propia mujer"

famoso, una paciente esquizofrénica que entró en una comunidad terapéutica, donde un grupo de psicoanalistas intentaban cambiar el régimen de tratamiento para enfermos mentales. Tras su cura se convirtió en pintora y escribió un libro sobre su experiencia en ese lugar que luego dio origen a la obra inglesa.

-A veces la realidad supera la ficción, como en el caso de Charlotte, un personaje que atraviesa experiencias casi increíbles.

-Pero a la vez refleja dos épocas muy duras de nuestra historia, como la del fascismo y el comunismo. Ese contexto tiene mucha fuerza, la pieza es muy dura en ese sentido.

Lo interesante es que la trama de la obra consiste en contar cómo se escribió esta obra.

No se cuenta otra cosa. El autor nos informa cómo se enteró de su existencia, cómo viaja hasta Alemania para verla, cómo fue la primera entrevista, cómo ella le va mostrando los artículos de su museo, etcétera.

-También habría que destacar los cambios que va sufriendo el autor a lo largo de la obra, fascinado por la libertad de espíritu de esta sobreviviente, pero a la vez con serias sospechas sobre su pasado.

-El autor se acerca a ella por curiosidad, pero luego queda cautivado por su personalidad. Más tarde siente rechazo cuando la acusan de haber sido una delatora. Pero finalmente acepta que nunca podrá conocer la verdad y ya no la juzga.

-Y al espectador le sucede lo mismo.

-En ese sentido es una obra transformadora y profundamente humanitaria. No tira ni para un lado ni para otro, no la defiende ni ataca, sólo la muestra. Ella simplemente está ahí.

-...gracias a la extraordinaria labor de Chávez que la materializa en escena a fuerza de pura actuación.

-Él hizo un trabajo muy delicado, rescató la ambigüedad del personaje y su profunda vitalidad y valentía, pero también se lo ve vulnerable. Y no necesitó caracterizarse, le bastó con su lenguaje gestual y corporal.

En la obra aparecen muchos otros personajes, pero descartamos la idea de interpretarlos a todos. Preferimos que fuera el autor quien contara la historia y que en él se corporizara Charlotte.

-La protagonista pasa por situaciones muy difíciles que ponen a prueba su capacidad de supervivencia. Como sucedía con *El pianista*, de Roman Polansky, se hace imposible juzgar a este personaje.

-¡Ah, qué buena película! Polansky es una maravilla y qué buen actor Adrien Brody. Sí, son historias de sobrevivientes y no se los puede juzgar debido a las tremendas situaciones por las que pasaron. Como ya dije en otra entrevista, la obra plantea entre otras cosas que los seres humanos no siempre hacen lo que deben, sino sólo lo que pueden.



-¿Sigue teniendo tan buena relación con sus colegas?

-Sí. Tengo buenos amigos directores y me gusta verlos. A Osvaldo Bonet, Francisco Javier y a muchos otros más.

-¿Intercambian experiencias?

-En Buenos Aires cada uno hace su trabajo. La gente es poco comunicativa y el trabajo en grupo generalmente se vuelve dificultoso.

-¿Ya no muestra sus trabajos antes del estreno?

-Ya no. Yo lo hacía con Crilla, que era mi maestra. Veinte días antes del estreno ella venía y se sentaba y después me hacía una devolución muy minuciosa: "Esto me encantó, esta otra cosa no" y entonces me daba tiempo para rever algunas cosas. Su opinión siempre me importó mucho porque era muy certera.

-¿Estuvo viendo espectáculos últimamente?

-El año pasado vi algunos que me gustaron mucho. El de Ricardo Bartís (*De mal en peor*); el de Julia Kuliok que dirigió Elena Tritek (*El collar de la paloma*); ese de la familia, que dirigió Claudio Tolcachir (*La omisión de la familia Coleman*); *Quien lo probó lo sabe*, el monólogo sobre Lope de Vega...

-Qué bueno que sea tan ecléctico. Recuerdo que en una entrevista usted citó el famoso dicho de Mao Tse Tung: "Dejad que cien flores florezcan y que cien escuelas de pensamiento compitan".

-Así es. Lo más valioso y atractivo del arte es esa suma de singularidades.

-¿Sigue amando a Chéjov con la misma pasión de siempre?

-Totalmente. Lo he leído durante toda mi vida y nunca me separo de él.

-Pero después de "El jardín de los cerezos" no ha vuelto a montar ninguna otra obra chejoviana.

-Porque es muy difícil que se den las condiciones. Para hacerlo bien hay que tener un equipo de actores que tengan un criterio de trabajo común y ensayar durante mucho tiempo. Para eso hay que tener medios, contar con una buena producción, no se puede hacerlo así nomás. Al menos yo tengo esa idea. A mí me encantó lo que hizo Augusto Fernández con *La gaviota*. Fue un trabajo notable al que no se le dio la importancia debida. Ahí Julio (Chávez) estaba excelente, también Héctor Bidonde y Betiana Blum... Todos estaban notables.

-¿No sucedió algo similar con su versión de *Ricardo III*?

-Me pegaron con un hacha.

Gajes del oficio

-Tal vez resultó demasiado audaz su planteo. Era imposible no ver en esa corte a buena parte del folklore menemista.

-Así es. Yo lo tomé por ese lado. Para mí *Ricardo III* es una farsa política, no una tragedia, por más que se maten unos a otros y se traicionen todo el tiempo. Hay que ver que ese tipo es un cachivache y toda su corte una payasada.

-Creo que lo que volvía más peligroso al personaje era el desparpajo con que cometía sus crímenes y su gran habilidad para mantenerse impune detrás de su apariencia bufonesca.

-Alfredo Alcón hizo una cosa muy interesante ahí, porque no quiso componer un personaje trágico, sino que le aplicó cierto humor. Esa es la mirada que los dos teníamos sobre la pieza. Trabajamos con mucho entendimiento y empatía, al igual que con el resto del elenco; pero todos esperaban una tragedia y creo que fue por eso que nos pegaron tanto.

-Pareciera que hay un manual para montar determinados autores.

-Y si uno no sigue ese manual... murió.

-¿Recibió muchas ofertas durante su convalecencia?

-Sí, pero la verdad no me convencían. Al principio, inmediatamente después de la operación me ofrecieron varias cosas muy importantes que hubiera querido hacer pero aún no estaba en condiciones. Después me ofrecieron otras cosas que no me convencieron. Preferí dedicarme a mis clases y descansar un poco. Lo primero que me despertó las ganas de trabajar fue *El zoo de cristal*. Yo amo esa obra y ya la había hecho en Lima como actor en el 65 así que acepté y me fui a España a dirigirla. Estuve 4 meses allí.

-¿Qué otro proyecto tiene en vista?

-Un unipersonal con Marilú Marini.

-Sigue insistiendo con el mismo género.

-Fue por casualidad. También hay un proyecto con Norma Aleandro y no se trata de un unipersonal, pero por ahora no puedo decir más. A Marilú la voy a dirigir en una obra de Martin Sherman, el autor de *Bent*. La obra se llama *Rose*, es una vieja judía que cuenta su vida. A Marilú le gustó mucho el proyecto, pero por sus compromisos recién podremos llevarlo a cabo en el 2008. Para mí no hay ningún inconveniente (*lo afirma con una sonrisa bien ancha*), tengo toda la vida por delante.



/PICADERO

Nuevas Publicaciones

int
inteatro
EDITORIAL



TEATRO AUSENTE

Cuatro obras de Aristides Vargas

Colección El país Teatral

Prólogo Elena Francés Herrero

Incluye las obras:

Nuestra señora de las nubes

Danzon Park o la maravillosa historia del héroe

y el traidor

La muchacha de los libros usados

La razón blindada



ANTOLOGÍA DE OBRAS DE TEATRO ARGENTINO DESDE SUS ORÍGENES A LA ACTUALIDAD

Tomo I (1800-1814)

Colección Historia Teatral

Compilación y Prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

Incluye las obras:

Sainetes urbanos

El carnaval de Cristóbal de Aguilar

La industria contra la fe de Cristóbal de Aguilar

Venció al desprecio el desdén de Cristóbal de

Aguilar

A río revuelto ganancia de pescadores de Juan

Cruz Varela

Sainetes gauchescos
El valiente fanfarrón y criollo socarrón o El gaucho 1º parte. Autor Anónimo
Las bodas de Chívico y Pancha o El gaucho 2º parte. Autor Anónimo
El amor de la estanciera. Autor Anónimo



EL TEATRO CON RECETAS

de María Rosa Finchelmann

Colección Homenaje al teatro Argentino

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán



TEATRO DE IDENTIDAD POPULAR

En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

de Manuel Maccarini

Colección Historia Teatral