

Teatro & Universidad

**Juan Mayorga,
Leonel Giacometto,
Patricia Suárez,
María Rosa Pfeiffer**

Fiesta Nacional del Teatro
Festivales en San Martín
de los Andes, Tucumán,
Zapala

EDITORIAL INTEATRO

Saulo Benavente, Federico Irazábal,
Osvaldo Pellettieri

TENDENCIAS

Federico León, ADN (Jujuy)

INSTITUCIÓN Y MÍSTICA

Muchas veces mencionamos, en esta página editorial, los distintos momentos por los que ha atravesado el INT en estos ¡diez años! de existencia. No voy a redundar en las diferentes etapas que han sido delineadas en editoriales anteriores; es necesario reflexionar ahora sobre la etapa actual: el INT ha solidificado su accionar con programas coherentes, inclusivos y complementarios. Es gratificante observar que estos programas contienen en gran medida las necesidades básicas de salas, grupos, concertados, etcétera. Es también interesante observar que siempre falta algún programa, algún ángulo de visión que no había aparecido o que no habíamos tenido en cuenta hasta el momento o bien no habíamos tenido la posibilidad de atenderlo. Estamos preparando el Programa 2008 de servicios a cubrir por el INT. Veremos con facilidad que aparecerán en la oferta nuevos subsidios; habrá programas en página que no se encontrarán disponibles en determinado momento, debido a estrictas razones presupuestarias. Sin embargo, como siempre lo dijimos, los actuales programas se encuentran –siempre– en constante revisión. Esto no debe alterar el mapa institucional de modo que confunda al beneficiario, pero sí debe atender a los detalles que pueden conspirar para que la entrega del beneficio no sea todo lo adecuada que debe ser. Sabemos que contamos con una cantidad determinada de fondos presupuestarios; debemos administrar con suma responsabilidad, considerando que tenemos que perfilar muy bien los subsidios para que rindan los frutos esperados. En esto, siempre hemos hecho hincapié en que si el Jurado Calificador de Proyectos no hace un trabajo muy exhaustivo, consciente y muy responsable, el otorgamiento de subsidios no será todo lo justo y proporcionado que debe ser. Pero no es el Jurado Calificador quien fija las políticas de

subsidios y la forma en que deben otorgarse; es el Consejo de Dirección, quien, buscando un permanente equilibrio entre la demanda y el presupuesto, fija esos parámetros. Esos parámetros no son necesariamente los mismos en las distintas regiones del país, porque, por su nivel de desarrollo, presentan distintas necesidades y dificultades. Donde haya que impulsar, por ejemplo, el desarrollo de producciones, la política a fijar será más amplia y abarcadora; en las plazas donde no es precisamente el desarrollo lo significativo, habrá que apuntar a fijar políticas que subsidien los proyectos de mayor calidad. Esto no se puede unificar, no se puede generalizar. Hace dos años pusimos en práctica el sistema de Convocatoria Abierta, para que los proyectos puedan ser presentados en cualquier momento del año, eludiendo la cuestión formal y engañosa de tener que presentar un proyecto listo en determinado momento del calendario. Sabíamos que esta nueva forma generaría mayor demanda y así ha sido. Sin embargo, todavía debemos trabajar, y mucho, sobre nuestra estructura organizativa interna, para que los subsidios que se otorguen en esta nueva etapa sean los más adecuados y para que, paralelamente, podamos tramitarlos con la celeridad necesaria. La demanda fue desbordante, pero ahora que conocemos el impacto de nuestra oferta, podemos trabajar con mayor tranquilidad en los parámetros que debemos utilizar para que esa demanda sea necesariamente contenida por nuestras posibilidades. En eso estamos. Este es un año de reordenamiento, en ese sentido. Confiamos en que en el ejercicio 2008 se verán plenamente reflejados los beneficios del sistema.

Paralelamente, y abordando un eje que estaba pendiente, el INT ha desplegado una actividad en lo institucional que

estaba pendiente desde su origen: así, hemos consolidado relaciones institucionales a través de convenios con todas y cada una de las provincias argentinas, universidades, ministerios y secretarías del mismo gobierno nacional; hemos establecido puntos de contacto con el exterior a través de nuestro Circuito de Festivales Internacionales –este año será la segunda edición del mismo– y colaborando activamente en la creación e integración de Iberescena, un programa internacional de subsidios al que hemos aportado financiera y logísticamente.

Es decir, hemos trabajado con una mística teatral. Menciono esto porque entre tanto número, entre tanto trámite administrativo, entre tanto debate político-cultural, todo parece a veces reducirse a un problema matemático o, al menos, un problema de lógica y aplicación. Sin embargo, dado que el Consejo de Dirección está integrado exclusivamente por teatristas –todos los representantes provinciales lo son– es importante que, asumiendo nuestro rol de funcionarios podamos trabajar con esa complementariedad para así colaborar activamente en la generación de espacios de realización para los teatristas, para que de ese modo puedan transferir su obra creadora a un público cada vez más amplio y creciente, con la mayor calidad. En una palabra, estar en el INT implica tener una mística de trabajo similar o equivalente a la mística y a la energía que se entrega cuando uno está en un proceso creativo. Es de ese modo que se pueden comprender y aprehender las necesidades, se pueden valorar los resultados y redoblar las energías y el esfuerzo, en sintonía con la demanda sociocultural del mundo teatral, pero también en clara relación con su motivación artística.

Raúl Brambilla
Director Ejecutivo
Instituto Nacional del Teatro

↙ staff



AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Dn. 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: Marcelo Calier,

Región Noroeste: Teresita de Jesús Guardia,

Región Nuevo Cuyo: Gustavo Uano,

Región Patagonia: Daniel Cazzappa

Representantes del Quehacer Teatral Nacional:

Roberto Aguirre, Rafael Bruza, Nerina Dip, Ariana Gómez, Marcelo Jaureguiberry, Carmen Saba

REVISTA PICADERO

AÑO VI – N° 19

ENERO/FEBRERO/
MARZO/ABRIL 2007

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes

Corrección

Elena del Yerro

Fotografías

Magdalena Viggiani, Complejo Teatral de Buenos Aires, Diarío La voz del interior

Dibujos

Oscar Grillo Ortiz

Colaboran en este número

Diego Altabás, Carolina Baroffio, Alberto Catena, Isabel Croce, Alejandro Cruz, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Cecilia Hopkins, Marcos Juárez, Alberto Lugaluppi, Carlos Marín, Beatriz Molinari, Miguel Passarini, Mario Quinteros, María del Carmen Sánchez, Juan José Santillán, Edith Scher, Roberto Schneider, Gabriela Tijman, Mauricio Tossi,

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122
prensa@inteatro.gov.ar – editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

CILINCO P.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.

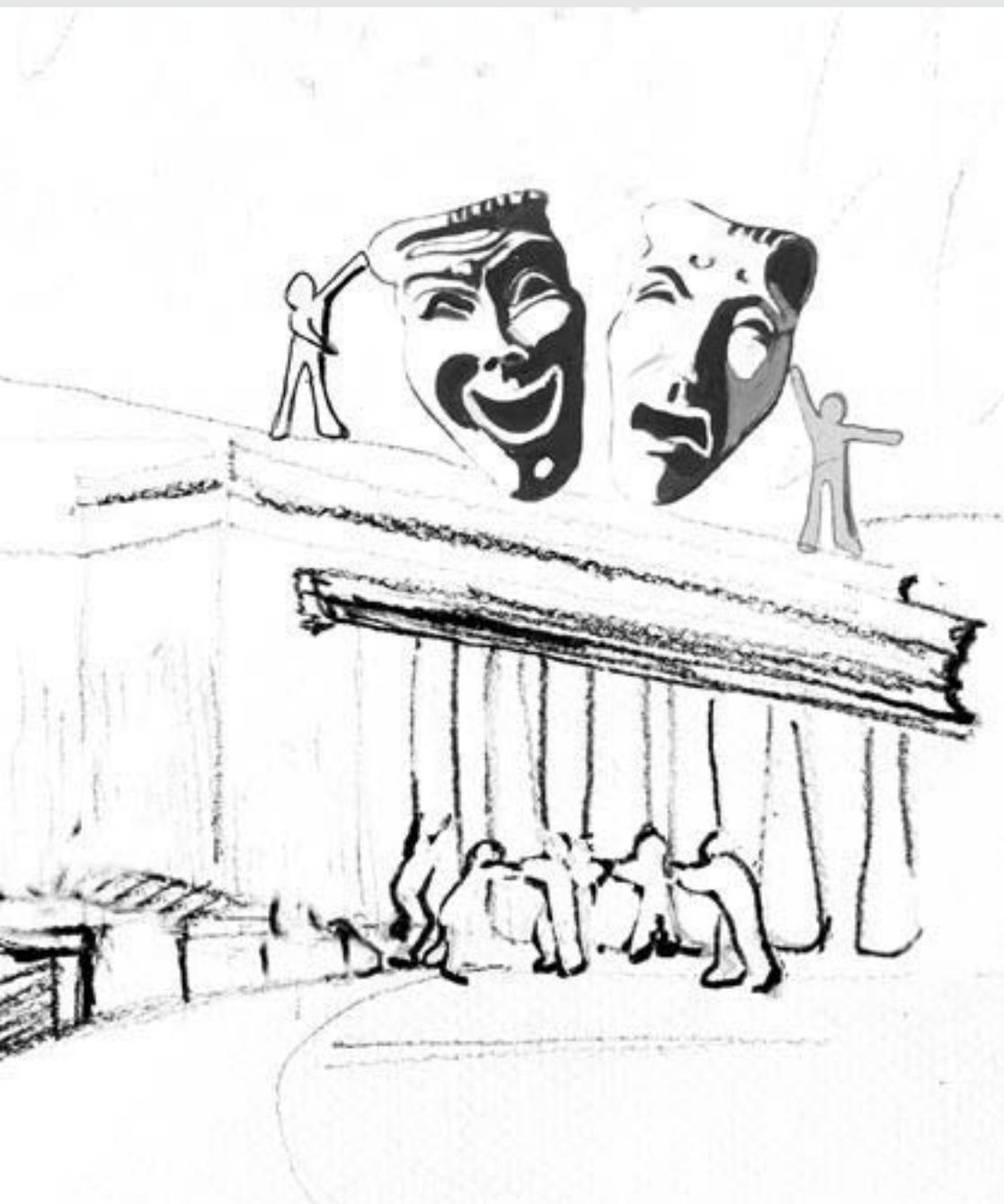
LA UNIVERSIDAD, *un espacio para la formación teatral*

¿Qué necesita un estudiante de teatro para convertirse en actor? ¿Es suficiente con aprender a actuar? Y, por otra parte, ¿de qué hablamos, cuando hablamos de actuación? ¿Es necesaria una formación académica? En la Argentina existen cinco universidades en las que es posible seguir estos estudios. Acerca de cómo en esos lugares se encara esta tarea habla esta nota.

EDITH SCHER / desde Buenos Aires

Para comenzar, diremos una verdad de Perogrullo y es que no hay una sola manera de ser actor. Ahora bien: tampoco hay una única forma de ser médico, profesor de historia, contador o periodista. Pues entonces, ¿cómo es esto de formarse? ¿Es estudiar un poco de todo? ¿Es, en cambio, profundizar en una línea? En el este, en el oeste, en el centro y en el norte de la Argentina, hay casas de altos estudios en las que es posible formarse como actor. Buenos Aires, Mendoza, Tucumán, Córdoba y Tandil. Hablamos de seguir una carrera en una universidad. ¿Pero cómo? ¿Qué aporta una universidad que no se pueda aprender en un taller? ¿Cuáles son los criterios y las líneas de trabajo? ¿Cómo están organizadas las carreras? En Córdoba, por ejemplo, existe una Licenciatura en Teatro con 2 orientaciones: Técnicas actorales y Técnicas escenográficas. Se realiza allí un ciclo básico de 3 años y luego el estudiante debe elegir una de las orientaciones, pudiendo también cursar ambas simultáneamente. La currícula está organizada en 4 áreas: actoral, escenotécnica, teatrológica y de integración y producción. Pero ¿qué línea de trabajo siguen estas orientaciones? ¿Hay una?, ¿hay varias? *No existe una única línea para abordar las cátedras que integran la carrera. La diversidad de enfoques posibilita un intercambio a nivel de los conceptos y las prácticas que se va organizando y reorganizando, según la composición de las personas que conforman la institución. Incluso algunos espacios curriculares de los últimos niveles se destinan a profesores externos que se convocan especialmente en función de los intereses del departamento en determinadas problemáticas y contenidos*, manifiesta Marcelo Comandú, jefe del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. ¿La orientación allí es la diversidad, entonces? *“A pesar de esta diversidad—continúa— es posible identificar una línea que atraviesa en gran medida el proceso de aprendizaje y está fuertemente vinculada a la dramaturgia de actor y a la tradicional creación colectiva que ha dejado marcas importantes en el teatro de Córdoba. Pienso que esto explica, en cierta forma, la tendencia a concebir al licenciado en Teatro como un productor del hecho escénico”*, y con esta afirmación traza una característica, una impronta quizás, de la enseñanza en esa universidad: la dramaturgia de actor.

Desde Mendoza, Víctor Arrojo, director del Grupo de Carreras de Artes del Espectáculo de la Facultad de Artes



Carlos Catalano (Univ. Nac. del Centro de la provincia de Buenos Aires)



y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, con un fuerte sentido crítico, valor que resalta en el equipo docente de esa Universidad, habla acerca de una manera de enseñar que ha sufrido modificaciones en los últimos años: *Por el momento, tenemos como modelo la discusión del modelo –sostiene– es decir, nos damos espacios, por ahora más los profesores que los alumnos, para discutir sobre el perfil del egresado, la pedagogía y nuestro rol como docentes. Nos marcó durante los '80 hasta principio de los '90, como una dominante, el método de las acciones psicofísicas, por el perfil de profesores que ingresaron en los concursos normalizadores, al regresar la democracia, influidos por las asistencias técnicas que recibíamos y pedíamos en la provincia. Esta tendencia se fue desdibujando a mediados de los '90, por el continuo perfeccionamiento de los docentes (muchos viajan al exterior), por la evolución de la tarea, por el diálogo entre los colegas y los alumnos. La línea es hoy más ecléctica que hace unos años, pero nos atraviesa una mirada sobre la organicidad como objetivo. Los caminos técnicos varían, se transforman, evolucionan, los inventamos en la hibridación y el mestizaje de saberes que en la relación entre producción y docencia cada uno de nosotros va construyendo. Lo que sí nos caracteriza como equipo, es un alto nivel de autocrítica y de crítica por supuesto. Hoy nos preocupan tanto o más que la línea de trabajo, algunos aspectos sobre los cuales intentamos tener acuerdos como, por ejemplo, la construcción de un pensamiento crítico sobre el ser, el hacer y el contexto. Aún es más un deseo que una aplicación en la práctica docente, pero es un paso importante, como unión en un proyecto educativo.*

En el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA, Instituto Universitario Nacional de Arte, en Buenos Aires, funcionan tres carreras: la Licenciatura en Actuación, la Licenciatura en Dirección Escénica y la Licenciatura en Diseño de Iluminación de Espectáculos. “En los tres espacios académicos, y en virtud del principio de libertad de cátedra, las líneas de trabajo artístico y pedagógico son plurales. De cualquier modo, el encuadre institucional apunta a la articulación de saberes, tendiendo a ligar la práctica artística con la formación teórica. En este sentido las carreras apuntan a la formación de un artista con proyección profesional, capacitado para articular las diversas exigencias que le propone el oficio”, explican los responsables del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA, institución cuya rectora es Liliana Demaio. Podría pensarse, a partir de esta afirmación, que el estudiante del IUNA recibe diferentes propuestas de trabajo, a lo

largo de los años de cursada, de acuerdo a la formación que tenga el profesor que le toque en suerte y que luego hace su propia síntesis. El énfasis parece estar puesto en articular teoría y práctica, más allá de la práctica de la cual se trate, que variará de acuerdo al profesor con el que se estudie.

Desde Tandil, Carlos Catalano, decano de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, explica que en la carrera de Licenciado y Profesor de Teatro de la Universidad de esa ciudad, conviven distintas líneas de trabajo, complementarias entre sí. *Para sistematizarlas de algún modo, se pueden destacar tres ámbitos de conocimiento del teatro: por un lado, el teatro como hecho (espectáculo) y los tipos específicos de conocimiento que este genera; por otro, las disciplinas del teatro (teatología), que articulan la relación teoría-práctica sobre el hecho teatral y por último, las funciones extraestéticas del teatro, es decir, las referidas a las posibilidades educativas que brinda el teatro. Considero que en estos fundamentos, los procesos constitutivos del hecho teatral producen modificaciones individuales y grupales en quienes participan en ellos. En este reconocimiento de la práctica educativa en relación con el teatro, reside la importancia de la dimensión pedagógica, en la transformación de los modelos de conocimiento artístico transmitidos por la institución escolar y a nivel global, en la modificación de la realidad en la que nos encontramos insertos, afirma.* Es decir que la pedagogía teatral es considerada una herramienta fundamental para discutir el modelo educativo tradicional de la escuela y de la sociedad en general. El plan de estudios de esta carrera en la Universidad Nacional del Centro, está constituido por tres áreas de formación: el Área Teatral, el Área de Historia y Fundamentación Teórica y el Área Pedagógica. “En cada una de ellas -explica Catalano- se han tomado ciertas líneas de formación para el desarrollo del trabajo actoral con los alumnos. En Interpretación, se sigue a maestros tales como Konstantin Stanislavski, Raúl Serrano, Lee Strasberg, Oscar Fessler; en Expresión Corporal se consideran los principios de la educación somática, la antropología teatral, el *Contact Improvisation* y el método de las acciones físicas, entre otros y, en Educación de la Voz, se consideran los estudios de Marta Sánchez en cuanto a “liberación de la voz”, de Jerzy Grotowsky y el método Fendelkrais.

Renée Ahualli, directora del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, destaca la posibilidad de inserción que la formación en esa

Universidad les da a los actores que en ella cursan: “Creo que no hay una sola línea, pero lo que sí se puede decir es que hay una característica clara y diferenciada en la calidad de los actores que egresan de nuestra Universidad. Al egresar lo hacen con la posibilidad de insertarse y desempeñarse en diferentes ámbitos de la actuación y de todo hecho teatral que se produce en el medio y fuera de él”. También allí, entonces, conviven varias líneas de trabajo.

EL TRABAJO DOCENTE

Hasta acá algunas opiniones de quienes están a la cabeza de las carreras, pero ¿qué opinan de esto otros docentes? Algunos aportan una mirada singular que nos lleva a pensar en que más allá de si hay una orientación en particular o una variedad de propuestas, el eje pasa por otro lado. Guillermo Cacace, por ejemplo, titular de una de las cátedras del IUNA –tiene a cargo Actuación IV, el último nivel de actuación en la cursada, materia a la cual le sigue el proyecto de graduación–, considera que *...es bueno que haya un perfil de egresado acorde a lo que la universidad está en condiciones de ofrecer, optimizando sus recursos. Si hay un proyecto pedagógico fuerte, es más fácil saber quién puede ingresar y a qué ingresa, en estas condiciones de posibilidad. El problema con las líneas de trabajo no es que haya varias, sino que no se profundice ninguna. De donde la cursada se convierte en un muestreo de posibilidades para alguien que no siempre está en condiciones de hacer una elección. Es decir, no sabe del todo (porque la propia institución no lo sabe) qué formación esta eligiendo cuando ingresa y esto sigue siendo errático en el transcurso de la carrera. Tengamos fe en el caos... En mi caso es lo que me invita a seguir... Siempre lo prefiero, a un orden ilusorio. De hecho, hay muchos y excelentes profesionales egresados de la educación pública en lo artístico.*

Roberto Videla, profesor de varias de las materias troncales de actuación y de producción en segundo y cuarto año de la Universidad Nacional de Córdoba, piensa que no hay una respuesta única en lo que respecta a los beneficios de tener una línea de trabajo o varias, a la hora de formar un actor en la universidad. Las dudas van más allá de los planes de estudio y plantean un panorama más complejo, que incluye como variable de análisis a la persona del docente: *En principio creo que debe haber multiplicidad y variedad –afirma–. Pero no puedo separar la respuesta de las realidades concretas, que hace que los objetivos y contenidos (lenguaje viejo y cada vez más bendecido) de los aprendizajes, en realidad se conformen con lo que cada*



Roberto Videla (Univ. Nac. de Córdoba)

Victor Arrojo
(Universidad Nacional de Cuyo)

uno de los profesores sabe o controla o conoce. Cualquier plan de estudios, se quiera o no, va conformándose con una serie de ajustes tácitos para adecuar los contenidos a lo que la planta docente -en realidad cada uno de los profesores- domina a su modo, o le queda cómodo. A veces he pensado que la continuidad con determinados profesores y sus concepciones y métodos crea una posibilidad de profundizar una corriente, establecer códigos en común, contagiarse de estéticas y poéticas de otros y hacerlas propias, crear lazos humanos particulares, especiales, que son los que se establecen luego, más fragmentariamente, en cada experiencia teatral que se emprende fuera de los ámbitos de aprendizaje. Pero para eso hacen falta maestros, "maestros", que no abundan, que permitan crecimiento y desapego, rigor y libertad, exigencia y suavidad. Algo materno y paterno. Misterio y claridad de las búsquedas. Tantas cosas, tal vez demasiadas. Si esto no está, si los maestros no están, la continuidad con los mismos profesores puede ser frustrante y deformante. Puede encubrir la comodidad, el facilismo, el recurso a los clichés para solucionar o enfrentar los problemas que aparecen en los recorridos pedagógicos. Pero no siempre sucede esto. También la fragmentación, la diversidad, la ruptura pueden generar situaciones de desarrollo interesante y aprendizajes importantes para la vida teatral y para la vida. Y no todos los profesores de teatro tienen que ser necesariamente "maestros". Sería bueno que por lo menos fueran buenos artesanos. No tengo una respuesta. Cada situación debe ser analizada en sí, porque son tan distintas que no se las puede sistematizar. En la Universidad de Córdoba, en el Departamento de Teatro de la Escuela de Artes que depende de Filosofía y Humanidades, no hay líneas. Hay, sí, contenidos del plan de estudios, contenidos bienintencionados pero ya caducos en su formulación, que se acomodan a lo que sabemos los profesores, que vamos dibujando nuestro propio recorrido. Esto no me parece mal. Es la realidad, que es más real que los papeles". En cuanto al tema de la creación colectiva, coincide con lo manifestado por Marcelo Comandú: "En Córdoba, la experiencia de la creación colectiva ha calado hondo en los modos de producción del teatro independiente (la mayoría de los grupos vienen de la Universidad) y nuestra formación, la de los profesores, es ecléctica y compleja. No adherimos a nada. En realidad, cada uno hace la suya a su modo. En las cátedras (hablo de las cátedras de formación actoral y de producción), además, no hay escalones de aprendizaje de géneros u otras yerbos. No hay enseñanzas específicas sobre naturalismo, realismo, circo criollo, absurdo, melo-

drama o lo que fuera. Eso me parece excelente. Es, por un lado, todo más arbitrario y caótico, pero los horizontes expresivos tienden a ampliarse, más allá de que eso se logre o no.

Máximo Gómez, docente a cargo de Técnicas de Actuación III, materia troncal de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, asignatura que se encuentra ubicada curricularmente en el tercer año de la carrera, no cree en las bondades de una única línea de trabajo: Me permito comenzar a responder esta pregunta, con otro cuestionamiento: ¿Es posible, en la lógica de nuestro mundo contemporáneo, la existencia de una única línea de trabajo? Si entendemos que la universidad no es una isla que flota al margen de los fenómenos políticos, sociales y culturales, que los sujetos que la componen interactúan diariamente en un mundo saturado de información, que en ese mundo la ficción y lo real ya no ocupan los mismos lugares que ocupaban antes, que las verdades entraron en crisis, que las fronteras de todo, hasta de los propios lenguajes artísticos, no existen, que lo único y lo idéntico cede el paso a lo otro, a lo que es diferente, entonces, digo, no creo que sea posible la existencia de una línea única de trabajo. No valoraría esta afirmación en términos de bueno o malo, ya que para mí, la no existencia de una única línea forma parte de esa lógica cultural a la que hice referencia. Hoy no buscamos un proyecto totalizador, no trazamos directrices que guíen hacia una dirección única en busca de lo puro y cristalino. Quienes conducimos los procesos de enseñanza, más allá de los objetivos en común que nos vinculan, procedemos de prácticas diferentes. Y cuando digo esto, no sólo me refiero al plano de lo estético, sino también a los modos de producción que son generadores de metodologías y saberes específicos. Si en algún momento hubo una única línea de trabajo dentro de mi carrera, fue en el momento de su creación. Hoy esa línea única explotó en varios segmentos, o fragmentos, que se disparan en diferentes direcciones, conducidos por sujetos que ubican el foco de su interés en distintos aspectos de la disciplina teatral. Esto, hace algunos años, era visto como una falta de coherencia en la hilación y progresión de contenidos. Hoy se entiende que el alumno atraviesa experiencias diferentes, que le permiten enfrentarse a exigencias en las que tiene que hacer uso de diferentes recursos técnicos, que de esta manera está en mejores condiciones de enfrentar un medio teatral heterogéneo, en el que circulan propuestas diferentes, que requieran de un actor dúctil y capaz de adaptarse a distintos sistemas de trabajo.

Marcelo Comandú
(Universidad Nacional de Córdoba)



PROBLEMAS

Ahora bien: del deseo a la práctica es posible que se presenten escollos. Seguramente habrá problemas que resolver, para instrumentar aquello que cada universidad considera lo mejor para su alumnado. ¿Cuáles son estos problemas?

Para mí lo que está faltando es un espacio integrador, así como también diferentes propuestas, variedad en las prácticas, posibilidades de distintas miradas, estéticas, estilos —reflexiona Renée Ahualli, desde Tucumán—. Eso sería muy interesante en nuestra facultad, dado que hay carreras de diferentes lenguajes artísticos y por eso, un trabajo interdisciplinario podría producir espectáculos de altísima calidad estética. Lo que ayudaría en este caso es también lograr una articulación entre las áreas, para una mejor secuencia en el proceso de aprendizaje. Pero hay otros inconvenientes a resolver, según relata: Hace tiempo que estamos con la tarea pendiente de reformar lo curricular, que ya tiene 23 años de antigüedad. Hay una serie de experiencias y de prácticas que están naturalizadas, pero que no figuran en los papeles. Sería bueno concretarlas en los hechos, dado que los egresados se encuentran con dificultades reales a la hora de su inserción laboral. Deberíamos revisar el perfil de egresado que estamos formando, de acuerdo a los nuevos requerimientos y paradigmas. Además, hay falta de profundización en la formación, con respecto a algunos temas como escenografía, luces, utilería, dramaturgia, dirección, disciplinas que tendrían que ser pensadas para un futuro como ramas o especializaciones dentro de la reforma curricular. El egresado debería poseer todos los elementos indispensables para poder montar espectáculos, con todo lo que ello implica. En el IUNA también se habla de la necesidad de una reforma curricular que esté orientada, tal como ya manifestó en esta misma nota el Departamento de Artes Dramáticas, hacia la compleja relación entre teoría y práctica: La institución tiene planeado, para el futuro inmediato, una profunda reestructuración de los diferentes planes de estudios vigentes en las tres carreras. En este año en particular se ha avanzado en un cambio curricular en la Licenciatura en Diseño de Iluminación de Espectáculos. El criterio que nos preocupa profundizar es el de la articulación de teoría y praxis en el campo de la experiencia pedagógica. Lograr que las áreas teóricas se constituyan efectivamente en un ámbito de aprendizaje, desde donde nutrir los territorios de la práctica artística, es aún una tarea pendiente.

Este tema es también preocupación en Tandil: *Encontramos a veces cierta dificultad para conceptualizar lo que se aprende en la acción*, señala Carlos Catalano. Y también marca otra dificultad, que, al parecer, es una carencia de la formación en la universidad que sería bueno resolver: *Los alumnos no logran con facilidad una autonomía en su entrenamiento actoral, que suele verse interrumpido al finalizar su formación sistemática en la carrera.* Está claro que la formación de cualquier profesional no termina cuando este concluye sus estudios universitarios.

Hay, por otro lado, problemáticas que exceden la reflexión hacia adentro, como por ejemplo las relativas al dinero: *Uno de los problemas más importantes que transita actualmente la institución universitaria es el presupuestario —considera el licenciado Comandú—. La falta de partidas de dinero para el acondicionamiento de los espacios y la inversión en materiales y equipamiento y la imposibilidad de hacer efectiva una mejora en la planta docente en cuanto a cantidad y dedicación de los cargos, dificulta, en ocasiones, el normal desarrollo de las cátedras, sobre todo teniendo en cuenta que el Departamento de Teatro ha experimentado, en los últimos años, un importante incremento en la matrícula. También nos encontramos con problemas al intentar profundizar en temas como las nuevas tecnologías en la puesta en escena, que a menudo pueden ser abordados solo desde sus aspectos teóricos.*

También desde Córdoba Roberto Videla, señala algunas de las dificultades, a su entender, más notables: *Hay pocos espacios disponibles, insuficientes equipos de cátedra, tiempos demasiado acotados, mucha exigencia sobre los docentes y alumnos, cansancio institucional y personal, poco reconocimiento de la institución, ya que ni siquiera los demás profesores asisten, en general, a lo que se produce en la misma institución. Existen dificultades económicas que hacen que las producciones, a veces, se vean pobres o resueltas de modo imaginativo, pero aproximado. La imaginación se va adecuando a los límites presupuestarios. Esto es interesante, pero a veces demoledor. Hay, también, problemas para poder ajustar rápidamente y de un modo operativo y eficaz los códigos entre grupos y profesores. Hay demasiada exigencia de parte nuestra, los profes, y poco tiempo para poder lograr resultados acordes. Dificultades de transmisión de la concepción general acerca de cómo encarrilar el trabajo en vías adecuadas y eficaces. Y demasiada exigencia de los alumnos, acompañada de ingratitud,*

desconfianza hacia los profesores y soberbia en muchos casos. También se advierte, a veces, poca disponibilidad, poca apertura, poco riesgo, comodidad, envejecimiento, estereotipia, exhibicionismo, limitados recursos técnicos, humanos, etc. Pero las cosas buenas son 'muchísimas'. Los logros de las producciones hablan por sí mismos: eficacia, verdad, control y fuerza a la vez, productos muy trabajados, sofisticados, con brillo en las actuaciones y en la concepción del espacio. Interés en decir algo que sirva para uno y los demás y decirlo bien.

Para Guillermo Cacace el problema estructural es grave: *El valor por el trabajo, el compromiso en la tarea cotidiana, son fundamentales y su precariedad dificulta la tarea. Pero esto obedece al deterioro de lo cultural en todos los ámbitos, obedece al terreno ganado por la espectacularidad frívola, por las modas pavotas de lo moderno o la intelectualidad vacía del medio al que pertenecemos. Las dificultades tienen que ver con los estragos que hace la costumbre, con el soliloquio doloroso de los que hacemos teatro, con la ignorancia sistemática y funcional de los funcionarios de gobierno en temas culturales, con el estar sumergidos como país en urgencias de subsistencia que impiden conectar con placeres estéticos que restituyan el tejido social dañado. Las dificultades tienen que ver con anestesiar nuestras insatisfacciones en el ejercicio de la profesión. ¿Queremos mejorar la formación del actor? Revisemos nuestro compromiso con lo que hacemos.*

UNA BUENA FORMACIÓN

¿Pero qué es un actor bien formado? ¿Qué piensan los formadores de actores de estas universidades? ¿Qué ideas gravitan, pesan, influyen, más allá de los planes de estudio, en aquellos que están a cargo de la transmisión de conocimiento? Para Máximo Gómez, *...un actor bien formado es aquel que puede entender el proyecto artístico de un director y echar mano de sus recursos técnicos para sostener, proyectar y madurar dicho proyecto. Un actor bien formado, también, es aquel con capacidad autogestiva, consciente de su búsqueda artística, y que trabaja convencido, más allá de las dificultades del oficio. Es aquel que tiene autonomía creativa, con conocimientos conceptuales y técnicos y con claridad ideológica en la elección de sus trabajos.* Por lo que se ve, hay algo que va, entonces, mucho más allá de lo técnico, una preocupación de estos docentes por formar personas autónomas, pensantes, con sentido crítico, y sensibles. Difícil tarea.



Renée Ahualli (Univ. Nac. de Córdoba)

La inserción de los egresados en el medio

¿Qué pasa con los alumnos cuando egresan? ¿La universidad piensa en su inserción laboral? En el IUNA hay una fuerte apuesta en este sentido, ya que la finalización de los estudios de grado se articula en las tres carreras, sobre la base de un espacio curricular específico denominado Proyecto de Graduación. *Se trata, en verdad, de un módulo de asignaturas que implican dos áreas ligadas a un trabajo de investigación. En el Área de Investigación en Práctica Escénica los estudiantes deben abordar la construcción de una producción artística, un espectáculo de grupo a cargo de un docente-director en la carrera de Actuación; en la Licenciatura en Dirección deben trabajar en un proyecto individual de montaje, y en la Licenciatura en Diseño de Iluminación de Espectáculos en un diseño que se convierta en un aporte para las producciones encaradas en las otras carreras. En todos los casos el Departamento de Artes Dramáticas coordina la producción, garantizando la posibilidad de la transferencia, a partir de hacer posible el estreno en salas del circuito teatral porteño, y coordinando la asistencia a encuentros y festivales nacionales y latinoamericanos. Paralelamente, el proyecto integra las asignaturas Metodología de la Investigación, y Taller de Tesis, que apuntan a contribuir al cumplimiento por parte del graduado, de la última exigencia curricular de la carrera, que es la elaboración y defensa en coloquio de una tesina de licenciatura. Esta estructura académica que entró en funcionamiento a partir de 2004, permitió la realización de muchos espectáculos, explican los responsables del Departamento de Artes Dramáticas de esa institución.*

En Tandil, también se trabaja sobre la inserción laboral de los graduados: *Los alumnos de la Facultad de Arte, cuando están promediando sus estudios, deben hacerse cargo de la dirección y puesta en escena de un espectáculo, con todo lo que ello implica. Entonces se pone a prueba no sólo su desarrollo en el campo actoral, sino también la coordinación de grupos de trabajo. En cuanto a la inserción laboral, tanto la Secretaría de Extensión como la Académica de la Facultad, tienden a la incorporación del graduado en espacios educativos formales y no formales y en los organismos culturales estatales, tanto a nivel local como regional y nacional.*

Lo que sucede en Mendoza es que *los alumnos, mucho antes de egresar, casi en un 80%, están o han estado integrados al teatro independiente de la ciudad, llamados por los grupos del medio o creando sus propios grupos o proyectos de producción independiente—describe Víctor Arrojo—. Por lo tanto no es prioridad la inserción de los alumnos en la vida teatral—continúa—. Esta se da desde hace muchos años en forma natural. En Mendoza es una vinculación fomentada por la presencia de hacedores del teatro independiente dentro del ámbito académico. Sí considero que nos falta una inserción social con la comunidad. Es decir: desde lo político hay falencias, falta gestión para este tipo de proyectos que inserte el trabajo académico en la sociedad que lo sustenta.*

En Córdoba también la mayoría de los egresados se insertan rápidamente en el circuito de la producción independiente, según relata Marcelo Comandú: *Se desempeñan como actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, técnicos, iluminadores, etc. También realizan labor docente en instituciones educativas o en talleres particulares de formación teatral con diversas orientaciones. Estos profesionales del teatro producen espectáculos con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, otras instituciones públicas del medio y las salas de teatro independiente. Desde el Departamento de Teatro tratamos de apoyar las actividades que egresados proponen como proyectos de Extensión Universitaria. Considero importante resaltar que nuestra actual planta docente está integrada, en gran medida, por los propios egresados, entre los cuales me encuentro como docente y Jefe de Departamento. Algunos egresados también se han definido por la gestión artística y la investigación teórica, realizando un trabajo de campo y documentación del teatro cordobés.*

Un actor bien formado —creo Guillermo Cacace— es aquel que de modo autónomo puede sostener y, sobre todo, desarrollar una situación dramática sin restricciones estéticas. Ser permeable a las diferentes poéticas que se le invite a habitar, sin por ello ignorar cuáles le son más afines con su modo de concebirse en lo artístico. Un actor que sea capaz de modificarse y modificar con lo que hace, sea cuál sea el soporte en el que esté trabajando (cine, teatro, televisión). Alguien que no ha perdido la intuición, sino que la ha desarrollado, más allá de pasar por etapas de desencanto, desasosiego o aburrimiento, al confrontar con lo que podríamos llamar lo técnico. Un actor que se sobrepuso a la perversión de la formación por la formación en sí misma. Un actor bien formado tendría que poder recordar todo el tiempo que esto lo hace por placer. Es alguien en condiciones de asumir el riesgo de vivir la ficción como una realidad paralela y no como una mentira. Si miente oculta, si actúa revela. Es alguien capaz de abrigar una posición sobre lo que es un actor bien formado y no dejar de trabajar para eso.

¿Cuáles son los modelos de buenos actores? ¿Qué se valora en un buen actor? *Todo lo que digo me parece ridículo y obvio—confiesa Videla— porque es lo que dice todo el mundo, porque todo el mundo últimamente dice lo mismo (aunque no hace lo que dice, claro), en esta globalización de lo correcto, lo amplio, lo aggiornato. Por ende, con vergüenza digo que un actor bien formado es quien tiene imaginación, posibilidades de desafiar y arriesgar. Alguien con conciencia y emoción, control de las emociones y de las acciones, de lo que piensa, de lo que siente y de lo que hace. Una persona que pueda permitirse el dejarse fluir y exponer su intimidad, sin caer en confesiones o desbordes exhibicionistas innecesarios, sin excesivo narcisismo ni regodeos. Alguien que ofrece al público, de manera clara, lo que hace y dice, más allá de lo que haga y diga (me refiero más allá del estilo en que actúe o de la complejidad o hermetismo del texto y de la puesta). Que sea consciente de lo que da. Alguien preocupado por decir su opinión sobre la vida, la sociedad y las cosas. Sobre el teatro. Alguien que escape de la convención y el estereotipo, que no se conforme, que ponga todo en duda, pero que esto no le impida hacer. Alguien descreído y a la vez apasionado.*

*Pienso en Niní Marshall—continúa el docente—, en el grito primario de Adriana Aizemberg en **El abrazo partido**, en los actores que dirigió Samuel Beckett en **Esperando***

Máximo Gómez
(Universidad Nacional de Tucumán)



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

a **Godot**, en los actores transparentes y tan concretos de Peter Brook, en los actores bailarines de Pina Bausch, pura verdad y exposición y técnica. Pienso en los actores de Ingmar Bergman, que transforman un parpadeo en un sismo. Enumero a propósito actores enmarcados en diferentes registros expresivos que, sin embargo, transmiten la misma clase de belleza, vitalidad y verdad escénica. También pienso en los actores no profesionales de **Ladrones de bicicleta**, o los de **Gente en domingo**, de Robert Siodmak, de 1928, o los cuerpos adolescentes desparramados en las actitudes despreocupadas del verano de **La ciénaga**, que demuestran que tampoco es necesario tanto aprendizaje para marcar la vida y la historia de las sociedades y de sus individuos. A veces estas reflexiones o chispazos de una verdad otra, totalmente diferente de la convencional, conflictúan en profundidad todo mi hacer.

LOS BENEFICIOS DE LA UNIVERSIDAD

¿Y por qué una universidad? ¿No se puede aprender en un taller de teatro?

¿Qué le da la universidad a un futuro actor que no le dé un taller de teatro fuera de ese marco? No todo es blanco o negro. Guillermo Cacace, desde su experiencia docente, considera que la universidad da un *cúmulo de conocimientos paralelos a la actuación que, bien usados son un modo más integral y hasta tal vez más comprometido de estar en la profesión y mal usados una erudición que alimenta lo peor de nuestro teatro*.

Marcelo Comandú señala cuál es, a su juicio, la diferencia con un taller: *La universidad forma licenciados en Teatro que se desempeñan en diversas especificidades, según la orientación que dan a su carrera y ejercicio profesional. En comparación con la formación que otorga un taller de teatro, aporta una formación teórica en articulación con la producción artística. Tal vez esa es su principal diferencia. El trabajo final de licenciatura consta de una producción espectacular, su presentación a público y la producción de una investigación teórica en torno a un tema específico presente en el espectáculo. A lo largo de la carrera contamos con aproximadamente 50 cátedras que abordan el teatro como objeto de estudio desde enfoques muy diversos y que el estudiante intenta integrar en la construcción de una mirada particular y crítica sobre las poéticas teatrales, sus procedimientos y modos de producción, sus construcciones discursivas y sus relaciones con el contexto social y cultural en el que se producen*.

Al parecer, la universidad tiene la posibilidad de aportar el encuentro con una multiplicidad de poéticas, al mismo

tiempo que da una formación teórica, de la cual los talleres que se desarrollan fuera de ese marco, no se ocupan, según creen los entrevistados.

Víctor Arrojo explica que los docentes de la Universidad de Cuyo han pensado mucho acerca de esta pregunta. *La lista de factores positivos y negativos casi se empardan, y lo llamativo es cómo determinados factores están tanto en lo negativo como en lo positivo. Consideramos que la universidad, en la actualidad, aporta una formación básica polivalente en términos de no determinar una poética en el alumno, lo que no implica negar que cada profesor pueda darla, reconociendo que la transferencia nunca es, por suerte, inodora ni insípida. Desde esa mirada personal y subjetiva de cada docente, se incorporan conocimientos y aprendizajes de base, desde los cuales en el tiempo, en la dimensión artística, cada estudiante realizará como artista autónomo su propia poética, la que se irá construyendo por empatía, algunas veces, o por rechazo, en otros casos, con sus docentes. Sin lugar a dudas podemos observar como ganancia que la formación en cultura general e histórica que aporta la universidad, en el caso de la educación no formal queda supeditada únicamente al nivel autodidacta que desarrolle cada tallerista. Hoy estamos en un momento óptimo para analizar la vinculación entre la academia y los talleres. En el caso de nuestra provincia, hay un vínculo dialéctico, que está funcionando con un sentido de complementariedad interesante*.

Desde el año pasado —continúa Arrojo— *estamos implementando un proyecto de articulación que se llama El Puente, capitalizando todo el conocimiento de la educación no formal, para completar la formación del grado en la universidad. Se contratan talleristas para que desarrollen su especialidad en el ámbito de la carrera, en el formato de curso optativo. Creo que debemos superar las antinomias. El aprendizaje universitario está atravesado por la diversidad de la masividad que la gratuidad de la educación pública nos permite y nuestro ingreso irrestricto nos plantea. La didáctica en la universidad se complejiza, dada la cantidad de alumnos que hay por clase, lo acotado y estructurado de los tiempos y las marcadas diferencias de expectativas y capacidades de los estudiantes. Hoy tenemos que aplicar, en un mismo curso, didáctica diferenciada y no contamos ni con las estructuras en las cátedras ni con las herramientas didácticas para encararlas. Consideramos que la universidad pública democratiza, forma al ciudadano, le aporta una visión universal del conocimiento y le permite, si se lo*

permite cada alumno y profesor, construir identidad desde la diversidad. Es un tema por demás apasionante para la investigación pedagógica de las artes en general. Para terminar deseo compartir la idea generadora del debate en nuestra facultad, siempre desde la necesidad de problematizar sin prejuicios o a partir de estos, sobre la validez de la formación universitaria en el teatro, modelo que no tiene más de 60 años. Nada, en relación al modelo maestro-discípulo. Nos estamos planteando una batería de preguntas movilizantes: ¿Cómo se articulan estos dos modelos de aprendizaje? ¿Pueden coexistir? ¿El modelo de aprendizaje, hasta dónde predetermina la producción y al sujeto? ¿Qué rol tiene la academia, si aseguramos que la formación de un artista no termina nunca? ¿Salamanca no da lo que natura no presta? ¿Qué pasa con lo que natura da, si Salamanca no está? ¿Es verdad que se aprende haciendo? ¿O se aprende haciendo y pensando? ¿Cómo hacemos para llegar a la vejez con voluntad de dar y aprender? Por el momento estamos mejor, estudiando y discutiendo sábado por medio y mate de por medio. Tal vez no seamos luego mejores docentes, pero estaremos mejor, no tan solos, más entusiasmados, con nuevos problemas y construyendo un proyecto entre todos. Tal vez es lo que esperan los estudiantes de nosotros: que tengamos ganas y capacidad de aprender siempre. ¿No se enseña con el ejemplo?, cierra y se pregunta.

Algunas respuestas son controvertidas. ¿Ganancia? ¿Pérdida? ¿Sobreponerse a los problemas estructurales es bueno? Al consultarlo sobre este punto, Roberto Videla cree que enumera más problemas que virtudes, aunque hay un poco de las dos cosas en su descripción: *La universidad da continuidad, multiplicidad de relaciones, al trabajar en grupos numerosos, mayor diversidad en la propuesta pedagógica. Da la posibilidad de probarse a sí mismo, de sobrevivir en medio de las dificultades de las instituciones: burocracia, límites pequeños, precariedades edilicias, sindicales, injusticia institucional. Hay allí cierta contención que es buena, esa sensación de que la institución de todos modos se mantiene, mientras que los grupos, como los afectos, como el amor, son inestables. También existe cierta comodidad: siempre se pueden conseguir espacios, luces, etc., y en general todo es gratis. La universidad da, también, la posibilidad, horrenda pero tranquilizadora, de culpar a los demás (compañeros, burocracia, espacios, tiempos) de todos los errores personales, concluye*.

En fin. El tema queda planteado. Un abanico de opiniones e información, seguramente incompleto, que abrirá nuevos interrogantes. Ojalá.



Guillermo Cacace
(IUNA)

La Academia

¿Pero qué importancia tiene formarse en una universidad? ¿Siempre se aprendió teatro en un ámbito académico? Víctor Arrojo considera que *lo más interesante es lograr contextualizar la formación de la academia en su justa medida. Pasamos de su devaluación a su sobrevaloración. Pensemos que la formación artística universitaria o terciaria, en el sistema formal es un invento bastante moderno. Recién ahora nos damos cuenta de que hay una necesidad de revisarlo y repensarlo. ¿Cuál es el espacio de la academia en la formación de un artista? Digo esto en relación a que más que definir una línea, debemos definir un 'para qué' de la universidad, sobre el rol que cumplimos. Si es sólo de formación básica, de alfabetización teatral o debe aspirarse a la especialización. A veces pensamos que la dimensión artística la construirá el estudiante en el desarrollo de su carrera durante toda la vida, y que estos 4 ó 5 años de formación sólo serán la base en relación a los 40 años de oficio y perfeccionamiento. El debate es amplio e implica pensar la necesidad y la posibilidad de un proyecto. Como diría Luis de Tavira, 'a veces los artistas tenemos más necesidades, que posibilidades y capacidades'.*

Es cierto. La universidad probablemente sea un disparador de algo que florecerá después, pero ¿cuánto y qué sabe el alumno cuando egresa? En qué le ayudan esos estudios para desarrollar su profesión el resto de su vida? ¿Qué será lo que un actor tiene que saber cuando termina la carrera? Las respuestas son diversas. La Dirección de Artes Dramáticas del IUNA considera que *... el perfil del egresado debe apuntar a un registro técnico calificado y, a la vez, a una capacidad para situar su práctica específica en un horizonte de fundamentación de categorías y conceptos, y en una aptitud para el futuro desempeño profesional.*

En la Universidad de Tucumán también se apunta a una sólida formación técnica sostenida en el conocimiento de la teoría: *El egresado necesita tener todos los elementos indispensables para trabajar en su profesión y de hecho los tiene: formación vocal, manejo de lo corporal y de actuación, siempre con la apoyatura de lo teórico,* afirma Renée Ahualli.

Hay quienes, sin embargo, enfocan también hacia otro lado. En Tandil, por ejemplo, hay una fuerte intención de poner el acento en la inserción social del actor en su medio. *Pretendemos formar un actor que esté capacitado para expresarse, insertarse en grupos de trabajo, que pueda intervenir como agente de acción social y cultural en las comunidades a las que se integre* —asevera Carlos Catalano—. *Consideramos que el teatro contribuye particular y especialmente a una formación integral del sujeto, aportando otras lecturas del mundo, propiciando el desarrollo de un pensamiento crítico, tanto en los actores como en el público.* El teatro constituye, entonces, una manera de pararse ante el mundo. El concepto de lo colectivo parece tener mucho peso en esta concepción.

Prepararse para la construcción del futuro, tener la capacidad de crecer en una sociedad que es adversa, es un eje importante en la Universidad de Cuyo: *Durante junio, veintidós*

docentes de las carreras de Arte Dramático estuvimos estudiando en un espacio, el Seminario de Postgrado sobre Metodología de las Artes Escénicas. Este espacio de perfeccionamiento lo hemos organizado, capitalizando el alto nivel de formación de algunos colegas en las ciencias de la educación —relata Víctor Arrojo—. *Uno de los módulos —dice— fue comenzar a conocer la propuesta de un currículo por competencias, no con una visión de las competencias en relación al mercado, sino a la persona. Competencias que no solo le permitan al alumno al egresar saber hacer, sino saber pensar y saber ser. La sociedad actual no tiene visión de futuro y si lo hay es incierto, por lo tanto nuestro trabajo es darle las herramientas para poder construirlo y la capacidad para resolver problemas desde la incertidumbre. Esto es lo conceptual, lo político de la formación. Veremos cómo nos ordenamos para darles a nuestros estudiantes las herramientas no solo técnicas, sino el desarrollo personal para construir su futuro.*

¿Pero cómo se renuevan los contenidos? Y, por otra parte, ¿es bueno formar actores sin tener en cuenta la realidad en la que se van a insertar cuando egresen? Nuevamente con sentido autocrítico, Arrojo plantea: *Debemos, sin lugar a dudas, revisar algunos contenidos conceptuales que visualizan los alumnos como innecesarios, contenidos que los docentes aceptamos que han vencido, y reemplazarlos. En el currículo oculto (el no escrito) este reemplazo ya se está dando en algunas cátedras. Debemos avanzar hasta llegar a madurar un cambio en el currículo formal.*

¿Dónde está puesto el eje, entonces? ¿Qué sería lo mejor para un alumno, desde este punto de vista? La respuesta de Arrojo es ésta: *Una buena formación es la que intenta llenar los espacios vacíos del nivel anterior de la escolaridad, la que incluye a los sujetos del aprendizaje (alumno y docente), la que intenta otorgar sentido a un proceso y desde la diversidad encuentra su validez para un proyecto colectivo que hemos perdido.*

Y todavía hay más. Es importante que el actor desarrolle su capacidad reflexiva. Que la teoría que recibe le sirva para tener pensamiento crítico. ¿Eso se ejercita en la universidad? Así lo cree Marcelo Comandú: *Un licenciado en Teatro es un investigador que debe poder problematizar y reflexionar sobre la red compleja de conceptos y procedimientos que operan en la creación escénica, su producción y recepción. Para ello necesita una formación que dé cuenta de un importante recorrido teórico, en articulación con la producción del hecho teatral concreto y sus diferentes etapas del proceso. Esto implica un contacto directo con la materialidad del teatro y el concepto que la organiza como producto estético. Materia y concepto son inseparables al momento de realizar una investigación aplicada en artes. También es indispensable que el licenciado en Teatro desarrolle una mirada crítica sobre la escena contemporánea, valiéndose de herramientas específicas que el teatro ha desarrollado en articulación con disciplinas como la semiótica, la estética y la socio-antropología.*

Nursing, el nuevo teatro universitario



La puesta del grupo La Lid representó Córdoba en la última Fiesta Nacional del Teatro. El grupo de alumnas instaló un espectáculo que abre el campo a las producciones de la Universidad Nacional de Córdoba.

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

Las actrices de **Nursing, elemental manual de procedimientos**, pasaron por la Fiesta Nacional del Teatro de La Rioja, ligeras, como en un sueño. La obra ambientada en la década del 50, en la sala de enfermeras de algún hospital argentino, se adaptó al espacio de la biblioteca, asignado para la puesta. Ellas y el director Roberto Videla evalúan esa experiencia como un paso muy positivo, la reafirmación de un trabajo de producción teatral que nació a fines de 2004 en la Universidad Nacional de Córdoba.

En las memorias del teatro de los 70, siempre aparece el gran momento del teatro universitario. Hacia atrás, Manizales, en Colombia y Nancy, en Francia, fueron hitos para directores como Carlos Giménez. Nada es igual, pero la Universidad Nacional de Cuyo sigue produciendo teatro y formando licenciados en esa disciplina.

Nursing fue un trabajo práctico de cuarto año de la carrera que luego se transformó en la obra prima del grupo La Lid. "Al momento de presentarnos socialmente como grupo, la definición de una nomenclatura que realmente nos identificara fue un debate intenso en el que nuestra feminidad era una y otra vez revalidada al tiempo que cuestionada. Al fin llegó y el síntoma nos definió... cuando dijimos ¡esto es una lucha!, lucha, guerra, polémica, lid... lidiar, somos una lid, somos la lid... una lucha que no cesa. El nombre es también una especulación de lo que queremos: seguir atravesando campos de batalla en pos de la redefinición de un teatro que nos haga sentir arte y parte". Así explican aquel bautismo, Nora Cerro, Naty Díaz y María Fernanda Tarletta, las actrices en escena.

Tenían que lograr una puesta espectacular, pero desde el comienzo acordaron en que sólo harían algo que las dejara conformes, "como futuras integrantes del quehacer teatral".

UN TEMA INFRECLENTE

Naty vive en Santa María, una localidad de Punilla en la que el hospital regional transpira historia. Allí fue a buscar materiales; bajó al sótano e inició un viaje, a través de los objetos, por la enfermería de los 50. Para entonces ya habían tomado algunas decisiones con respecto al tema y contenido de la obra.

"Nos fijamos pautas simples y primero buscamos el vínculo: que no fuera familiar. Nos centramos en el campo laboral y en el de la salud. Por otra parte, lo objetivo y real era que teníamos que ser tres actrices en escena. Eso pedía la cátedra", comentan. Poco después llega a sus manos el *Manual de procedimientos*, una biblia de la actividad de aquellos años. "El *Manual* es, en sí mismo, una obra de teatro", aseguran las actrices que comenzaron a indagar a través de ese libro y de las entrevistas. El trabajo de campo las llevó a la casa de Nelly Lobelos, una ex enfermera de 84 años que confesó que al ser enfermera, había cumplido el sueño de su vida. Las actrices descubrieron que en aquella época las enfermeras cortaban las uñas a los pacientes y los despiojaban. "Descubrimos el amor que sentían por la profesión", dice Naty.

COMO PROFESIONALES

La instancia de investigación está ligada a los requisitos de la carrera universitaria. Si bien la historia y la documentación funcionan como base imprescindible para la dramaturgia, ese es, también, el sello de la universidad. "La UNC nos forma como licenciadas en teatro. Nos abre el panorama tanto en la actuación, como en el lenguaje de la investigación teórica", señalan. La buena estrella, la solidez en lo escénico y la intuición para establecer comunicación con el espectador, puso a **Nursing** en un camino que obligó al elenco a replantear el futuro. Las actrices-alumnas están actualmente en proceso de tesis; también realizan tareas de docencia en escuelas. En el caso de Naty, ella dejó un trabajo bien pago para

poder dedicarse al teatro a tiempo completo. De manera que el grupo se ha constituido por determinación firme de las actrices (ver "Se abrió el filón").

"Empezó a crecer en nosotras, el germen de ser profesionales. Después de más de 40 funciones, seguimos en el grupo. La salida de la UNC fue una grata salida", dicen. Con respecto a la Fiesta Nacional, la posibilidad de entrar en la programación terminó de convencerlas sobre sus proyectos. "En diez días tuvimos un panorama general del teatro en Argentina", comentan.

La presencia de obras como **Nursing** en la Fiesta plantea nuevos ejes de debate para esa vidriera, con nuevas tendencias, ausencias y demandas. El teatro universitario pide escena desde Córdoba.

SE ABRÍO EL FILÓN

Roberto Videla,* director de **Nursing, elemental manual de procedimientos**, pone en contexto el trabajo de sus alumnas. "El espectáculo fue imponiéndose por la insistencia del grupo. Se fue asentando y logrando un espacio que les permitía 'saltar de nivel', si existe tal cosa. Cuando la obra se presentó en las distintas fiestas, nos sorprendió la respuesta de los jurados. En La Rioja puedo decir que **Nursing** estaba en su punto justo".

La carrera de Roberto se reacomodó. Desde que coordina puestas de alumnos en el Departamento de Teatro de la UNC, confirmó que puede resignar un espacio en el teatro independiente. "Me costó darme cuenta. Me siento representado. Mi carrera se colocó en otra instancia pedagógica. Además, quiero señalar la repercusión que implica instalar un producto (teatral) en el medio", comenta Videla. Como profesor, registra espectáculos de alta calidad, que no salen de la UNC ni se muestran afuera, porque después los alumnos entran en proceso de tesis. "En La Rioja, la puesta reveló maduración, rigor sensible, hasta se resolvieron algunos problemas. **Nursing** es un espectáculo contundente, lleno de detalles. En la Fiesta cobró otra luz: volaba", concluye Roberto.

* Ex integrante de Libre Teatro Libre (LTL). Creador y ex director del grupo Fra Noi de Colonia Caroya. Docente universitario.

EL RECORRIDO

- Presentación en la Unidad Penitenciaria N° 2, de barrio San Martín, de la ciudad de Córdoba, para 50 internos estudiantes universitarios.
- Festival Internacional de Teatro Mercosur-2005, en la ciudad de Córdoba, representando al Dto. Teatro UNC.
- Encuentro Nacional de Carreras Universitarias de Teatro (ENCUT) "Hacia la futura escena-2006", en la Universidad Nacional de Cuyo, ciudad de Mendoza. En representación del Dto. Teatro UNC.
- Fiesta Provincial de Teatro en Oncativo, Córdoba. Setiembre 2006. Organizada por el Instituto Nacional del Teatro.
- Fiesta Regional de Teatro en Córdoba. Noviembre de 2006. Organizada por el Instituto Nacional del Teatro. Preseleccionada para la instancia siguiente entre elencos de Córdoba, Entre Ríos y Santa Fe.
- Fiesta Nacional del Teatro-La Rioja 2007. Organizada por el Instituto Nacional del Teatro. Abril 2007.
- Festival de Rafaela, Santa Fe. Junio 2007.
- Temporada en la sala Medida x Medida, Córdoba. Julio 2007.



HUGO ARISTIMUÑO

Cuando se trata de ser "un guerrero escénico"

CAROLINA BAROFFIO / desde Mendoza

Actor, músico y director teatral, primero como titiritero y luego como integrante, coordinador y director de elencos, Hugo Aristimuño hace más de tres décadas que se dedica por entero a la investigación, estudio y producción del acontecimiento teatral. Y su trabajo traspasa fronteras, ya que muchas de las obras creadas y dirigidas por él han sido seleccionadas, premiadas o mencionadas en distintos festivales y concursos del quehacer teatral nacional e internacional. Tal es el caso, entre otras puestas, de **Amares** (ganadora en el Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto, 1994), **Ananké** (en 2002 representó a México en el Festival Internacional de Bilbao, España) o la que interpretó Luisa Calcumil, **Alma de maíz** que, a principios de los 90, participó en distintos festivales e integró la delegación oficial del país en el Encuentro Continental de la Pluralidad, en México.

Será por esta larga trayectoria y por su labor cultural en la Patagonia argentina, donde eligió vivir, que la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo) confió este año en Hugo Aristimuño el seminario académico de producción y registro teatral que anualmente realizan, para recibirse, los alumnos de la carrera de Arte Dramático de Mendoza. El producto de este trabajo final es la puesta en escena de una obra, que cada año cuenta con un director invitado. La misma experiencia académica de Aristimuño la tuvieron, en este seminario, personalidades del teatro internacional como el español Guillermo Heras, el chileno Eugenio Griffero y el ecuatoriano/argentino Aristides Vargas (que el año pasado montó su propia obra, **Donde el viento hace buñuelos**).

El texto del autor mexicano Oscar Liera, **El camino rojo a Sabaiba** (1997) fue el escogido por Aristimuño para estrenar, en mayo pasado, con este elenco universitario. Luego de un mes instalado en Mendoza para desarrollar los ensayos, el director, radicado en Río Negro, reflexionó sobre esta experiencia educativa. Este "trotamundo de los escenarios", que gira por Latinoamérica y que afianzó su lazo con México precisamente a través del trabajo académico, confesó sus *viejas* ganas de montar la pieza de Liera. "Hacia años que quería hacer esta obra, pero no era fácil debido a la cantidad de personajes que tiene", explica y agrega que, gracias a esta invitación, "la obra me vino justo para evaluar a todos los alumnos".

El camino rojo a Sabaiba cuenta la historia de un militar perdido en una ciudad que lo llevará a su propio pasado, donde "no hay dos o tres personajes centrales, y el resto es secundario", refuerza el director, quien conoce el teatro de Mendoza y, entonces, asegura: "No me sorprende la calidad de los estudiantes, esta provincia y esta Universidad se destacan por su teatro, me enorgullece esta responsabilidad docente".



Elenco de "El camino rojo a Saibaba"

Por otro lado, justifica la elección de la obra mexicana: "Es un texto excelente, tiene muchos papeles y roles para que elaboren los alumnos. No es fácil encontrar una obra así, que es lo que necesita este seminario para que todos sean evaluados del mismo modo".

¿Cómo fue el proceso de creación teniendo en cuenta las distancias físicas que te separan de Mendoza y el trabajo con un grupo de 20 estudiantes universitarios?

-El proyecto fue desarrollado durante 30 intensas jornadas. Cada experiencia es distinta, por eso el contexto de este trabajo definió un proceso de montaje particular, donde las *recetas* no pueden dar respuesta a la interesante diversidad de situaciones que se dan en un proyecto de esta índole. El grupo era heterogéneo, convivían estudiantes con un proceso histórico común, otros que no pertenecían a él, alumnos de escenografía, de iluminación, maquilladoras, vestuaristas, coordinadores de dinámica grupal y un equipo de producción de la Universidad. A esto se sumó la diferencia entre los que tenían experiencia artística, y los que no.

-Entonces, ¿desde dónde partió el proceso creativo?

-Desde una primera aproximación al texto de Liera para lograr la inserción y conocimiento de cada integrante del elenco. Luego nos *alejamos* de lo escrito e hicimos el acercamiento *visceral* que nos proponía la utilización de nuestros sentidos y la socialización de los testimonios del grupo. Esto es, los espacios, objetos, sensaciones, colores, olores y sonidos trajeron al proceso creativo la convivencia con las analogías, metáforas, el mundo mágico de las imágenes y su correlato sensorial. Como director, este marco me permitió un mapa sin destino fijo que nos abrió puertas para comenzar esta peripecia dramática integral con todos los elementos del tejido escénico. La aceptación orgánica de las múltiples dramaturgias y la conciencia de la diferencia entre la literatura dramática y la escritura escénica fueron imprescindibles. Empezamos a trabajar *con* el texto, y *no para* el texto. Aquí aparecieron

los miedos, el excesivo respeto por lo escrito, los preconceptos, los prejuicios. Quizás sea un problema común en ámbitos académicos, donde las distintas disciplinas conviven en estancos y difícilmente logran experiencias artísticas de integración. Lo que les transmití a los alumnos es la necesidad de "aprender a desaprender", permitir el tiempo y proceso de discernimiento en una búsqueda activa, que rompiera los marcos de seguridad. Casi como si fuéramos unos guerreros escénicos. Apareció entonces el universo que subyacía en **El camino rojo a Sabaiba** y los textos de Liera. Y claro, el hallazgo fue una grata sorpresa para todos.

Nada es casual en la selección del texto, así como tampoco del autor mexicano. Esto porque, en términos académicos, Liera es, para Aristimuño, uno de los dramaturgos "más destacados" del teatro latinoamericano. "Esta obra en particular es bellísima, con mucho de realismo mágico, de movimiento en espacio circular y con un lenguaje regionalista", destaca y completa: "Pero lo más importante es que su autor, que murió muy joven, tenía un grupo universitario en su país. Y a esa Universidad mexicana donde trabajaba Liera quiero llevar esta obra", anhela.

Hugo Aristimuño tiene una relación especial con el país azteca, adonde viaja cada año para dictar cursos o dirigir elencos de teatro. Allí también ha desarrollado numerosas actividades docentes, ya sea en el Distrito Federal como en otras ciudades mexicanas.

De hecho, el proyecto que planea concretar con este elenco mendocino de la UNCuyo es llevar **El camino rojo a Sabaiba** a México en el marco de un "intercambio educativo cultural, para que después vengan elencos universitarios de allá a nuestro país". La invitación para participar de la edición 2008 del Festival Internacional de Teatro Universitario de la Universidad Autónoma de Sinaloa, en Culiacán, será formalizada antes de fin de año. Por lo pronto, la obra de este seminario se presentará, en agosto, en la sala del Centro Municipal de Cultura de Viedma, en la provincia de Río Negro.

La Universidad del Litoral y su comedia

ROBERTO SCHNEIDER / desde Santa Fe

No es nuevo que en las épocas de grandes crisis, de aflicciones y reconfiguraciones sociales, algunas expresiones culturales cobren un fuerte impulso, en la doble necesidad del arte de testimoniar lo que ocurre e imaginar fantásticos mundos posibles.

Algo de esto puede constatarse a partir de la creación, en 2003, de la Comedia Universitaria de Teatro, dentro del ámbito de la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe. Es un espacio artístico que abre y respalda la institución universitaria, representando desde su concepción la diversidad estética y de propuestas a partir de la rotación de sus directores —santafesinos o invitados de otras ciudades—, elencos y equipos de trabajo. Cada director invitado en cada edición selecciona la obra y el elenco, lo que permite desarrollar una experiencia diferente de aprendizaje y de creación, a partir de procesos que se van renovando con cada director invitado.

La Comedia es un estímulo para producir en condiciones que les exige a los actores y directores de profesionalidad y entrega, y una convicción en lo que están haciendo. Permite desarrollar una experiencia diferente de aprendizaje y de creación, a partir de propuestas que se van recreando con director invitado. Lo que también contribuye a regenerar los ámbitos de producción artística.

El esfuerzo de producción del organismo que patrocina esta Comedia —la UNL— coloca año tras año a sus creadores en la maravillosa oportunidad de dialogar acerca de sus trabajos, sus anécdotas, sus recorridos, sus elecciones estéticas y temáticas. Así, no deja de ser un hecho altamente auspicioso verificar que hay varias generaciones lúcidas y audaces que, lejos de dejarse limitar por el contexto, lo desafían y lo retratan con afán transformador. Esto está hablando de una suerte de eco de aquella íntima, histórica y fructífera relación de la ciudad de Santa Fe con el teatro.

Los crecientes resultados estéticos de la apuesta funcionan. Esta joven Comedia Universitaria de Teatro de la UNL se transformó en necesaria, a pesar de cualquier objeción. Y lo es por muchos motivos: porque es una instancia de encuentro e intercambio de experiencias y vivencias entre artistas; porque les permite a sus espectadores, que acuden a las salas donde se desarrolla su quehacer —es de esperar que en el futuro encuentre su propio espacio de realización— conocer cuál es la fisonomía teatral de nuestro momento; porque, también, posibilita el crecimiento de un espacio en el que celebrar que el teatro está vivo; porque se propone como un reflejo ineludible y creativo de las realidades sociales, políticas y culturales que acontecen y porque el teatro da cuenta también de una realidad: la nuestra, la de todos los días. Así, la Universidad Nacional del Litoral sigue apostando de manera contundente al crecimiento de la cultura de Santa Fe. De la mejor manera posible.

BREVE HISTORIA

Un recorrido por su breve historia permite visualizar estéticas diversas y autores para todos los gustos. En la temporada 2003, la obra fue **Lo sabían los tres**, de las santafesinas Norma Cabrera y Silvia Debona, inspirada en un poema de Borges que toma a Kafka como personaje. El espectáculo contó con la dirección de Silvia Debona y también se pudo apreciar en oportunidad del Festival I Argentino de Teatro, evento organizado por la Universidad Nacional del Litoral. Integraron el elenco los santafesinos Sergio Abate, Malena Bravo y Edgardo Dib.

En la temporada 2004 la obra elegida por el rafaelino Marcelo Allasino fue **Saverio el cruel**, de Roberto Arlt. Actuaron —los actores siempre son santafesinos— Carolina Cano, Ulises Bechis, Paulo Ricci, Selma López, Huaira Basaber, Luciana Brunetti, Silvana Crucci con un personaje para el recuerdo, como el de Adrián Airala. El vestuario fue de Gustavo Mondino, la escenografía de Rosana Giura, la música de Mario Colasessano, con asistencia de dirección y producción de Susana Formichelli.

En 2005-2006, fue el turno de **El reñidero**, propuesta escénica basada en la obra de Sergio De Cecco, con una brillante dirección y puesta en escena de Raúl Kreig. En el homogéneo elenco se desempeñaron Daniela Ramírez, Sergio Abbate, Marta Defeis, Claudio Paz, Marcos Martínez, Rubén Von der Thüsen y Carolina Cano.

El vestuario, planta y plan de luces fueron labor de Silvia Debona con ayudantía de dirección de Diego Rinaldi y Mary Delgado.

En el bienio 2006/07 se estrenó **El rey, las reinas, el médico y ella**, de Gustavo Guirado, el director rosarino de la excelente **Medea**, con un estupendo elenco integrado



Escena de "El rey, las reinas, el médico y ella"

por Marcela Cataldo, Eduardo Fessia, María Sol Jara, Raúl Kreig y Vanina Monasterolo, el vestuario de Verónica Bucci y Facundo Ternavasio y la asistencia de dirección de Susana Formichelli, en una totalidad donde Guirado, a partir de un texto de múltiples lecturas, abarca desde elementos sociopolíticos hasta connotaciones existenciales. El desarrollo de la trama permite construir personas más que personajes y tratar las formas específicas de relación entre ellos. En un principio, pueden aparecer en términos realistas, pero se advierte que detrás del mundo concreto existe otro plano de realidad que enriquece mucho más el punto de partida. La necesidad de orden, de forma y de contención que siente el hombre contemporáneo, no es más que la otra cara de su carácter caótico. El temor y la angustia que produce la erupción del caos, conducen a querer contenernos a través de la forma.

El texto dramático suele mezclar la realidad, la filosofía y el humor ("a mí nadie me avisó", dice el rey). Pero el humor consiste en poder cuestionar el entorno y, en este sentido, el mejor punto de partida es no sentirse seguro de nada. Por eso tiene un matiz por cierto angustiante. El nudo de la historia del texto es, si se quiere, muy simple: hay alguien que quiere entrar al lugar donde está el otro y este se niega a salir. Esa es toda la historia.

El rey, las reinas, el médico y ella encierra una idea esencial: la creación salvadora es la artística, que conlleva un juego transgresor ineludible. La totalidad hace sentir al público la presión artificial de la realidad, a partir de varios elementos que se alternan en luz y oscuridad, silencio y sonido. A través del montaje se encuentra un curso no casual, no caótico, que es el vital.

El Teatro Universitario se reunió en San Luis



Entre el 14 y el 20 de mayo se realizó en San Luis una renovada edición del ENTU, Encuentro Nacional de Teatro Universitario, a 20 años del primer festival. La programación estuvo integrada por espectáculos de todo el país

ALBERTO LIGALUPPI / desde San Luis

En 1986, La Universidad Nacional de Buenos Aires intentó una reunión del teatro de las universidades argentinas pero no logró demasiado éxito, ni de público ni de elencos. En noviembre 1987, la Universidad Nacional de San Luis organizó un Encuentro Nacional de Teatro Universitario, ENTU, convirtiéndose en la generadora de la primera muestra importante teatral de ese tipo, hecho demostrado en la gran cantidad de grupos y espectadores que participaron.

En esos años aún vivíamos la euforia de la vuelta a la democracia y ese espíritu estuvo presente en cada acto del encuentro, en las representaciones teatrales, en las muchas fiestas que se realizaron y en los foros de discusión. Varios de ellos analizaban cómo seguir con el teatro universitario y sobre los diferentes lugares de producción, elencos, talleres o escuelas.

La ciudad de San Luis se vio agitada por nuevas propuestas, algunas discutidas, y hasta variados desnudos en la escena provocaron polémicas cuando se expusieron frente a vírgenes ojos puntanos. La Universidad se encontró *tomada* por teatreros que se duchaban en los camarines a las horas más *inapropiadas* y hacían picnics en todos los rincones del rectorado. Aquel ENTU dejó ver la fuerza vital que llenaba a ese tipo de teatro y mostró que este podía aportar a la reconversión de la escena nacional en la post-dictadura, más allá de los productos, que en su mayoría eran solo embriones que buscaban formas de definirse.

EL NUEVO ENCUENTRO

El ENTU 2007 se realizó en la Universidad Nacional de San Luis a 20 años de aquella primera edición, entre el 14 y el 20 de mayo. Convocar nuevamente y poner a San Luis como sede se le ocurrió al responsable teatral de la institución, Marcelo Digenaro, y las autoridades adhirieron a la idea motivadas por el recuerdo de la vieja y exitosa experiencia.

El acto inaugural llenó el Auditorio Mauricio López, uno de los espacios para espectáculos más importantes que tienen las universidades nacionales. López fue el primer rector de la UNSL, *desaparecido* en los duros años setenta. En el acto, después de que sonaron las estrofas de nuestro Himno, en la versión de Charlie García, la secretaria de Extensión y responsable del ENTU, Susana Rezzano, fue la encargada de dar la bienvenida a los participantes con un discurso en el que mencionó un texto de Joan Manuel Serrat, dicho por el cantante cuando recibió su Doctorado Honoris Causa de la Universidad del Comahue: "El conocimiento es bueno para alcanzar una vida culturalmente más plena, el conocimiento es bueno para vivir en paz, para aprender a ser libres y para crecer, para crecer sin miedos. Es claro que los mismos beneficios nos aporta el arte, en particular el teatro", cita que de hecho es una invitación a fortalecer los vínculos, no siempre armónicos, entre científicos universitarios y teatreros. Dijo también: "Este encuentro se ha pensado como homenaje al querido Jorge Díaz, quien fuera parte de esta casa". El desaparecido director Jorge Díaz estudió en la UNSL, fue docente de esa institución y dio en sus ámbitos sus primeros pasos teatrales, antes de radicarse en Córdoba. El acto cerró con palabras memoriosas de quien fuera responsable del ENTU 2006, Marta Pereyra González, secretaria de Extensión en aquellos años.

De la versión 2007 participaron 25 elencos de universidades e institutos de todo el país, presentando un total de 28 creaciones en 5 salas: Berta Vidal de Battini, TEA, Pascual Racca, Microcine y Auditorio Mauricio López de la UNSL y en la plaza Pringles, la más importante



de la ciudad. De los espacios citados solo dos son universitarios, lo que demuestra uno de los objetivos del proyecto, llevar el teatro a la mayor cantidad posible de gente. Se realizaron, además, tres talleres dictados por docentes enviados por el Instituto Nacional de Teatro, sobre Meyerhold, Bertolt Brecht, y la relación actor/director. La programación se completó con una selección de videos.

Económicamente el ENTU se realizó con dineros de la propia Universidad y del Instituto Nacional del Teatro, lo que permitió dar alojamiento a cada elenco por tres días en hoteles y hostels de San Luis y localidades serranas cercanas. Las comidas se realizaron en el comedor universitario, a muy bajo costo.

Para Susana Rezzano, "la inversión está compensada con lo que se logró"; evaluando el éxito hacia el ámbito universitario dijo que "un gran número de los asistentes son parte de la comunidad universitaria" y además señaló, como hecho simpático, "muchos estudiantes quieren leer **Las Troyanas**", unas de las obras más exitosas de la programación. Sobre el impacto en la ciudad manifestó: "Es movilizador ver espectáculos tan intensamente, en San Luis no va tanta gente al teatro como la que ha pasado en esta semana por las salas. Muchos veían más de una puesta por día". Se estima que unas 5.000 personas fueron espectadores, con mayoría de espacios llenos, marcando nuevamente la capacidad de reunir públicos de los encuentros y festivales, algo que se ve cada vez que se realiza, por ejemplo, la Fiesta Nacional del Teatro.

Por otro lado, el rector de La UNSL, Germán Arias, quien cierra en este año su segundo mandato, manifestó que el ENTU había sido la más convocante actividad cultural de su gestión, lo que debería ser escuchado por otras universidades para decidirse a nuevas convocatorias. En los pasillos se comentaba que podrían ser las de Quilmes o del Litoral, las que siguieran con la fiesta.

LOS ESPECTÁCULOS

El panorama general de la muestra presentó propuestas bien realizadas, con un correcto diseño técnico. De lo escenificado, los mayores aplausos los llevaron la Universidad Nacional de Mar del Plata, con su elenco oficial, que puso en escena una inteligente versión **Las Troyanas** de Eurípides, adaptación y dirección de Antonio Mónaco, y la Universidad Nacional de Rosario con una dinámica y divertida adaptación de **El soldado fanfarrón** de Plauto, con dirección de Aldo Rubén Pricco. Otra propuesta con buena acogida fue **Solo los giles mueren de amor**, de César Brié, presentada por la Universidad Nacional de Entre Ríos. El encuentro cerró con la presentación de **Los idiotas** de Carlos Liscano por la Universidad Nacional de San Luis, grupo La Bandera, un trabajo con fuerte concepción estética. El director, Alberto Palasí, al despedir el encuentro agradeció a organizadores y participantes y recordó a otra ausente del teatro universitario puntano, la actriz Gladys Gil Braüer, quien muriera hace un año, agregándole un poco más de nostalgia a la sala Mauricio López.

Recuerdos, buenas y creativas propuestas, salas colmadas, marcaron a este ENTU puntano, que deberá ser señalado como un retorno significativo al análisis y disfrute del teatro universitario.

Un encuentro para emocionarse y para celebrar

Entre el 12 y el 22 de abril se llevó a cabo en la ciudad de La Rioja la **XXII Fiesta Nacional del Teatro** cuya organización corrió por cuenta del Instituto Nacional del Teatro y la Agencia Provincial de Cultura del gobierno de La Rioja. Cuarenta y un espectáculos dieron forma a la grilla y en ella se destacaron experiencias de teatro para adultos y niños, títeres y teatro danza.

MARCOS JUÁREZ / desde La Rioja

Hace más de un año, cuando la Fiesta era sólo un anhelo para los teatreros riojanos, cuando recién se empezaban a bocetar las acciones para llevarla a cabo, nadie, ni el más optimista, imaginaba que todo iba a terminar así.

A fines del año pasado, cuando se iniciaba la cuenta regresiva, el optimismo se apoderó de los organizadores locales y nacionales del evento. Todo marchaba sobre rieles.

La debacle política de marzo —con la destitución del gobernador Angel Maza por supuestos casos de corrupción y la transición en todas las áreas de gobierno— hizo que los nubarrones se cernieran sobre el teatro riojano. La incertidumbre pasó a ser la sensación más potente.

La llegada de una nueva administración institucional —que garantizó los recursos dispuesto originalmente— reimpulsó el sueño y, el 12 de abril, la Fiesta Nacional del Teatro abrió el telón por primera vez en La Rioja.

A la distancia y aquellos días, la sorpresa, la alegría y el entusiasmo que despertó la Fiesta quedarán grabados para siempre en el corazón de los miles de riojanos que colmaron las salas durante los once días del festival más federal del país.

Quando hablamos de sorpresa, nos referimos a un cúmulo de experiencias por las que pasamos los que estuvimos en la organización del evento, tanto los que vivimos en esta provincia como los que llegaron desde distintos puntos del país a dar forma a esta vigésimo segunda edición de la Fiesta.

Ni nosotros, los organizadores; ni los teatreros locales; ni la prensa local y sobre todo nacional; ni los propios artistas que llegaron a la ciudad, imaginaron una convocatoria de público tan masiva como la que se dio. Desde Raúl Brambilla (Director Ejecutivo del INT) o Ana Lía Fuenzalida (representante local de la entidad); hasta los periodistas especializados de todo el país que llegaron a La Rioja coincidieron en destacar la participación del público riojano.

El cálculo que realizara antes del inicio de la Fiesta Miguel Palma (coordinador general) estimaba como un éxito alcanzar los 8.000 espectadores. Es que, habitualmente, estas Fiestas convocan principalmente a los propios participantes y al público consumidor de teatro.

Pero los 13.000 espectadores que arrojaron las cifras finales sorprendieron a todos. Más aún si se tiene en cuenta que, de esa cifra, más del 40 por ciento corresponde a público general. Y aquí se puede trazar una estrategia a futuro:

el público necesita este tipo de propuestas, los riojanos quieren teatro, y hacia ese objetivo se deberá apuntar.

No solamente los organismos regentes de la actividad teatral o los entes gubernamentales de cultura deberán garantizar este objetivo, sino también los elencos locales, porque cada vez que presenten una obra estarán *rindiendo examen* ante un público ya calificado.

La calidad y el nivel de las 41 puestas que contuvo esta Fiesta fueron muy parejos, aunque siempre existe un puñado de obras o de elencos que sobresalen. Ingrato sería referirlos aquí, pues el espíritu de la Fiesta es la muestra de teatro, la presentación de obras ganadoras de todo el país.

Sin embargo, pueden inferirse algunas pautas o carriles por los que va transitando el teatro argentino. Hablamos, en primer lugar, del montaje de obras intimistas, para escenarios reducidos, donde el público juega un rol importante. Estéticamente, el grotesco, el absurdo y un descarnado realismo fueron los caminos más elegidos por los directores que llegaron a La Rioja, con altas cuotas de humor, creatividad, riesgo e impacto en sus obras.

Los especialistas destacaron también la dramaturgia argentina (en todas las obras) y el gran porcentaje de piezas propias (creaciones individuales o colectivas de cada elenco).

Quedarán ahora todos estos puntos para analizar, para aprender, para aplicar.

Pero es momento de celebrar. Celebrar la eficacia de la organización, aprendiendo de lo que dejaron los especialistas nacionales en este tipo de evento y felicitando a los entes provinciales que aprobaron sobradamente el examen: la delegación local del INT y la Agencia de Cultura en su nueva etapa, sin dejar de mencionar el invaluable aporte del área de Cultura del municipio capitalino.

Celebrar la llegada de tantos elencos de todo el país, que llenaron de magia a la ciudad con sus propuestas, y la destacada participación de nuestro representante Cite-Arte, con la obra **Kubikiana**.

Celebrar la decisión del público riojano, que dijo sí a esta muestra, colmando las salas, peleando por lograr una entrada, comentando las obras, disfrutándolas, sufriendolas, emocionándose.

Y celebrar que, en medio de una crisis que golpea a todos los ámbitos de la vida social, la cultura haya emergido para decir, para pensar, para atrapar.



De arriba hacia abajo:
 - Escena de "Madama Butterfly"
 - Escena de "Formas de hablar de las madres de los mineros..."
 - Escena de "Tricircus"
 - Escena de "Hecho a mano"





“10 Años en buena Ley” La noche de los homenajes

“LOS RIOJANOS HICIERON PROPIA LA FIESTA DEL TEATRO”

“El público riojano está muy feliz, tomó a la Fiesta Nacional del Teatro como propia”, arranca una entusiasmada Ana Lía Fuenzalida, representante en la provincia del INT. Finalizado el encuentro, la titular local del ente del teatro expresó su satisfacción por la masiva participación del público, que llenó las salas día a día durante toda la muestra.

“Esto es muy auspicioso porque buscábamos instalar el teatro en un mayor público. Con la obra **Tricircus**, por ejemplo, que tenía una sola función a la tarde para 530 personas en el Nuevo Teatro, debió repetirse por la noche con igual cantidad de espectadores”, manifestó Fuenzalida.

Sobre la presencia de tantos artistas de todo el país en nuestra ciudad, la funcionaria destacó que, en general, las delegaciones quedaron altamente conformes. “Hubo un par de inconvenientes en las salas, como la obra de Jorge Onofri, que debió trasladarse a El Galpón, donde dio dos grandes espectáculos; o el cambio de una sala por cuestiones técnicas. “Los grupos se fueron muy contentos con el equipo de recepcionistas, que estuvo dispuesto a toda hora, y el traslado desde hoteles a salas y funciones llegó a quedar muy bien aceitado”, señaló.

El nivel de las obras, para Fuenzalida, fue muy bueno. “Estas propuestas teatrales ya pasaron por un doble filtro. Hay ganadores de su región y otras que representan a cada provincia. No hay una diferencia demasiado notable de calidad entre una y otra. La Rioja, por ejemplo, entró a la Fiesta como “provincia desierta”, es decir sin ser ganadora de región, y **Kubikiana** fue una de las obras más aplaudidas”, aseguró.

Mientras la Fiesta se desarrolló en La Rioja, los miembros directivos del INT realizaron sus actividades plenarias en la Villa de Sanagasta, una hermosa localidad veraniega ubicada a 25 kilómetros de La Rioja. “La mayoría de los directivos dijo que el evento estuvo muy bien organizado, el plenario se alojó en la Hostería de Sanagasta, donde además sesionó el Consejo de Dirección”.

- ¿Qué quedó para la provincia tras esta Fiesta?

- A los riojanos nos dejó un entusiasmo que va a tardar en apagarse. La Fiesta sirve para que los chicos y jóvenes se enganchen con la actividad, se sumen a los talleres del INT, formen sus propios grupos de teatro. Además, las actividades paralelas y los talleres fueron muy buenos, la gente quedó muy conforme, y llenaron los cupos previstos. El café teatro también fue muy concurrido, además de la muestra audiovisual del Archivo DATA INT y la exposición de fotos de Horacio Fuentes.

Finalmente, Ana Lía Fuenzalida quiso reconocer especialmente la labor de los equipos técnicos del INT: “Han tenido una entrega total, en la parte técnica de cada sala, en las boleterías, los hoteles, con una disposición absoluta para la Fiesta”.

El viernes 20 de abril el Nuevo Teatro Víctor María Cáceres se vistió de gala para conmemorar los 10 años de la sanción de la Ley 24.800. Esta Ley del Teatro, aprobada por unanimidad por el Parlamento Argentino, se convirtió en la herramienta fundamental y necesaria para la promoción y apoyo del Estado Nacional a la actividad teatral. Es el fruto del esfuerzo constante de tesoneros teatrístas y de personas que supieron interpretar la necesidad de la existencia de esta Ley y que desde los puestos de poder se pudo concretar.

“Diez años en buena Ley” fue el lema elegido para destacar este acto conducido por la delegada del INT La Rioja, Ana Lía Martín de Fuenzalida y la locutora Cecilia Mercado. En el acto se tributaron homenajes a los responsables directos como Mario ‘Pacho’ O’Donnell (ex secretario de Cultura de la Nación), Jorge Grinbaum (redactor de la ley), Cesar Carducci (primer secretario general del INT) y Oscar Lito Cruz (primer director ejecutivo del INT), que fueron recordados por las gestiones y esfuerzos que, cada uno desde su lugar, supo impulsar para lograr un instrumento de apoyo a la actividad teatral que no se limita a los actores y elencos sino que incluye también a los autores y técnicos. Así lo resaltó Grinbaum, el único homenajeado por esta ley que pudo estar presente en el acto. O’Donnell y Cruz no pudieron asistir por razones de salud y en representación de Carducci (fallecido en 2005) estuvo su esposa. El director ejecutivo del INT, Raúl Brambilla, y la presidente de la Agencia de Cultura de La Rioja, Hilda Aguirre de Soria, también estuvieron presentes en el acto, entre otras autoridades.

La ley 24.800 que crea en su artículo 7º el Instituto Nacional del Teatro, como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral, ha dispuesto la institución de Premios Regionales a la Trayectoria, para honrar a quienes desde hace muchos años vienen sosteniendo el teatro independiente con su actividad fecunda y la entrega incondicional al arte escénico.

Este año correspondió esta distinción a seis artistas pertenecientes a las seis regiones teatrales del país. Por la Región Nuevo Cuyo – La Rioja, fue seleccionado Edgardo Gordillo. Actor, director y dramaturgo, fue becado en varias oportunidades para estudiar actuación, dirección, iluminación y escenografía en Buenos Aires. Integró la Comedia Nacional Argentina en la época de María Rosa Gallo y Nacho Quiroga y cofundó la Comedia Riojana, a la que también dirigió. Recibió la distinción de manos de Ana Lía Fuenzalida.

De la Región Centro – Buenos Aires fue distinguido Alberto Ure; de la Región Centro Litoral – Concepción del Uruguay, Entre Ríos: Manuela Santángelo; de la Región Noreste – Posadas, Misiones: Luis Andrada; de la Región Noroeste- Tucumán: Blanca Rosa Gómez, de la Región Patagonia – Neuquén: Jorge Edelman.

Al final del acto, el actor y director César Torres leyó un texto perteneciente a Miguel Palma, en el que se reflejan los comienzos del Instituto Nacional del Teatro, creado por imperio de la Ley 24.800 y luego Edgardo Gordillo recitó **La lección de optimismo**, de Joaquín Víctor González.

La devolución

MARIO QUINTEROS / desde el Chaco

-¿Qué es exactamente una devolución? ¿Cómo se define?

-Fui aprendiendo sobre la marcha. Hasta el momento hice once devoluciones en festivales provinciales, nacionales o internacionales, como en el Mercosur, de Córdoba o en el Festival Estival de San Martín de los Andes. Mi punto de partida fue en 2004 cuando la vi a Chiqui González hacer esta tarea que no es la de un jurado, no es emitir juicios de valor sobre el trabajo, sino dialogar en el nivel técnico sobre lo que se ve. De colega a colega, porque estar en este rol es circunstancial ya que uno también es juzgado. Creo que hay una empatía de base en eso, en el hacerse cargo que, cuando uno hace una observación sobre el trabajo, asume una actitud positiva. Yo trato de entablar esa clase de vínculo con los amigos colegas. De Chiqui aprendí que las obras —como se ven varias en una misma noche— comienzan a tener relaciones entre sí aunque no haya sido previsto que la tengan y, de esa mirada comparativa, surgen hilos conductores para comenzar a enlazar una conversación, una charla que se asienta en antecedentes teóricos. Se toma lo que se ve como un caso particular de cierta manera de hacer teatro que no está inventada, sino que tiene una larga historia de antecedentes.

-Pero siempre se parte de un paradigma teórico.

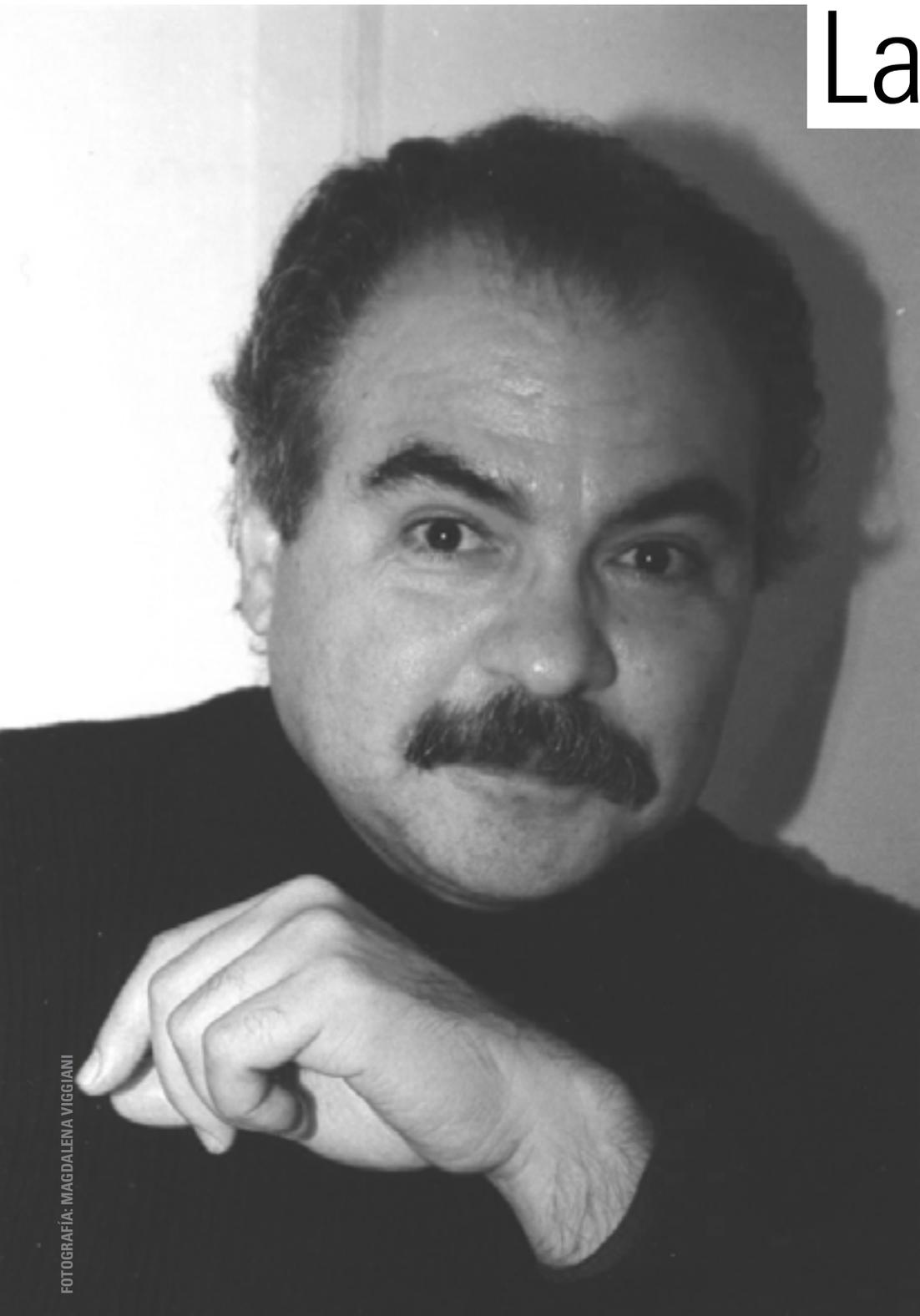
-Sí, se lo induce, de alguna manera. No es algo que esté a priori sino que se van remontando hilos hasta llegar a algo que permite una revalorización de lo que es la teoría en el campo teatral, porque hay cierta reserva del aporte que pueden hacer los teóricos. Esas reservas son justificadas porque en general la teoría teatral en la Argentina tiene un origen académico y se centra en el análisis de texto o hace una aproximación historiográfica, una periodización. Es la mirada de un espectador especializado, mientras que la teoría nace como una herramienta. Los libros históricos permiten palpar la pasión por hacer que lleva a pensar, conceptualizar, poner nombres a prácticas y procedimientos, pero siempre ligados a un hacer.

-Se habla también de desmontaje, de deconstrucción. ¿Hay similitud entre estos conceptos?

-Más bien hay equívocos. Siempre nos cuesta nombrar esta instancia de trabajo en los festivales. Esto comenzó a fines de los 80, principios de los 90, de manera más o menos regular. El primer antecedente o modelo de cómo proceder lo dio Eugenio Barba en los encuentros de tercer teatro y teatro de grupos. Cuando comenzó, a fines de los 70, se trataba de mostrar espectáculos y trabajos, que hubiera espacios de intercambio, como los talleres. Pero el desmontaje se hacía no de manera verbal, sino mostrando cómo, por capas, se había construido el espectáculo terminado. Era una tarea interesantísima porque permitía un acceso directo a la cocina teatral.

-¿Quién hacía las devoluciones?

-En general era Barba, pero iba dialogando con los artistas con preguntas que guiaban este ordenamiento conceptual que permitía que se lo aprovechara como una clase que influía en el trabajo. Cuando Barba comenzó a convocar a los teóricos de peso, en ese momento los padres fundadores de la semiótica, fue una experiencia reveladora porque notaron que lo que teorizaban como espectadores tenía poco que ver con la producción teatral. De hecho entró en crisis: Marco de Marini dejó de hacerla, Patrice Pavis cambió radicalmente esa mirada en el 87. La semiótica duró cuatro o cinco años, tuvo su auge y después quedó como un resto.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Con un pie en la creación y otro en la teoría, José Luis Valenzuela propone una mirada integral de la actividad teatral en nuestro país. En la reciente Fiesta Nacional del Teatro integró el equipo de devoluciones de los cuarenta y un espectáculos programados en maratónicas sesiones diarias compartidas con Manuel Maccarini y Roberto Traferri. En esta charla reflexiona sobre la mecánica puesta en marcha, la creciente inserción en los festivales y la legitimación de todos los sectores de la actividad.

como un diálogo pedagógico

-¿Y en nuestro país?

-Hubo un momento en los festivales de Córdoba, sobre todo los latinoamericanos, a partir del 84. Mabel Brizuela lo llamó desmontajes críticos pero se convirtió en lo que nunca debió haber sido: una mesa redonda con gente que opinaba sobre los espectáculos, aunque se recuperaba esa lejanía del observador ajeno al proceso. Creo que esa es la mirada del crítico y está bien que así lo sea, porque no tiene por qué saber, ni mucho menos justificar lo que está detrás de la escena, las dificultades.

-¿Esa es la diferencia con la crítica?

-Sí, ese es el punto. Y también es diferente al jurado que selecciona. La palabra desmontaje sonó mucho en los festivales pero no tenía nada que ver con lo que originalmente propuso Barba: un hecho pedagógico, de intercambio de experiencias entre colegas. Y la palabra deconstrucción es una palabra más pedante, que viene del campo académico, de Derrida, que apunta a ver cómo está armada esa construcción, sin destruirla.

-Derrida se dedica a decir lo que no es. Y admite que es una palabra poco feliz.

-Es otro concepto pero tiene analogías: una manera de entrar al hecho donde hay que hacerse cargo del modo de pensar del otro. Quizá más ligado al concepto de hermenéutica de Gadamer, quien lo desarrolla en su libro *Verdad y método*. Concibe la experiencia estética como un modelo de acceso a la verdad, o a una posible verdad. Considera que la experiencia y la belleza son indisolubles del momento de la interpretación. La experiencia estética es una fulguración, un estallido, un instante. No es una cosa que subsista, a diferencia de la belleza como respeto de ciertas reglas de armonía, de cánones. Para él está marcado por la fugacidad y el azar, casi. La interpretación, el momento de encuentro con ese objeto productor de belleza, define la belleza misma. No es un agregado, no está afuera.

En concreto, en la devolución se reproduce lo que es la relación teatral en un sentido profundo y general que se da entre actores entre sí, director-actor, director-público. Lo más importante es estar a la pesca de cierto trazo, a veces sobre una página en blanco, que hasta entonces carece de sentido. Es una mirada equivalente a la atención flotante del psicoanalista, atento más al acontecimiento, al azar, al accidente, que a lo que el actor tiene preparado y bajo su control. Sobre ese trazo involuntario, el observador devuelve otro trazo que se acopla a lo que vio.

-Y completa el círculo.

-Eso es exactamente el círculo hermenéutico. Obviamente, se vuelve a abrir del lado del actor porque él recibe esa respuesta que también está hecha como la interpretación del psicoanalista, que no está pensada en la teoría sino encontrada en el momento como una agudeza, un chiste, un hallazgo verbal. Es una relación muy parecida al analista y su paciente, donde ese diálogo de trazos inmotivados o que a poco encuentran razón de ser, se aplica una competencia técnica que comparten actores y directores, hacen que vaya surgiendo una estructura, una forma sustentable. No hay un cierre de esa forma, porque en el momento que la vea un espectador, él hará su propio trazo.

-O sea que es un círculo abierto, que no admite cerrarse nunca.

-Exactamente así define Gadamer al acto hermenéutico. No terminará con el estreno y, en cierto modo, exige que los artistas estén dispuestos a captar lo que el público

dice sin querer, porque eso permitirá que la obra siga viva, dialogando con las formas.

La devolución tiene una continuidad con el trabajo de dirección, de parto, por eso de ver lo insinuado y que uno no sabe si los actores, los artistas dueños del espectáculo saben lo que están haciendo. No por ignorancia sino por la posición que ocupan. Están del otro lado, la misma indefensión que tiene el actor cuando está frente al director. Uno se da cuenta de que los artistas están haciendo cosas que construyeron conscientemente y que pudieron haber regulado, pero siempre se escapan hilachas, grietas donde uno puede dialogar con ellos. No para bajarles una línea, sino para hacerles notar que hay puntas, insinuaciones que si quieren las pueden desarrollar.

-¿Cómo es la metodología?

-La metodología de las devoluciones es no preguntarles nada sobre qué quisieron o como lo hicieron. La apreciación comienza unilateralmente desde mi impresión y hablando en términos de intersticios, de qué cosas vi que había insinuadas y dejo en suspenso la pregunta de si ellos quisieron hacerlo así, o no. Al final, y si hay tiempo, se puede instalar algún diálogo, no para confirmar una sospecha o una presunción mía, sino porque esta apertura es de vaivén, ellos también pueden responder a mi apreciación. Y se conduce a la charla de manera que esas respuestas no sean excusas o justificaciones de lo que no salió o salió distorsionado. Se recupera un estado de trabajo como si la obra no hubiese sido estrenada y como si hubiera tiempo para introducir cambios. Ahí es donde la conversación se transforma en algo estrictamente técnico, de colega a colega.

Tampoco es una exposición de las buenas intenciones porque las explicaciones del artista sobre sus motivos son imaginarias. Son andamios que en el fondo están destinados a ser quemados cuando se levantó el edificio. Ya cumplieron su función de ilusionar el proceso. No son datos sobre los que pueda apoyarme para desandar caminos, pero sí el oficio adquirido.

LA TAREA EN LA FIESTA

-¿Con quiénes hiciste las devoluciones en la Fiesta Nacional de La Rioja?

-Con Manuel Maccarini, que reside en Tucumán pero hizo su carrera en Buenos Aires, quien hizo su aporte desde la puesta. El otro fue Roberto Traferri, iluminador muy importante con trascendencia en Europa. Su participación permitió abarcar el tema técnico, porque tiene mucha competencia en sonido y lo escenográfico. Yo hice de moderador, con cierto bagaje teórico que me permitió dar pie o estímulos para que la charla comience y no entre en canales de agresiones o malos entendidos.

-Viste los 40 espectáculos de la fiesta. ¿Hay algún hilo que se pueda conectar en este mapa federal?

-Es muy heterogéneo. Siempre tuve la impresión de que había un eje en el centro del país y un desarrollo teatral, a medida que nos alejábamos. Incluso dejando Buenos Aires en suspenso, hay una producción del interior que va por ese eje. Lo característico es un enfoque de la actividad teatral desde lo integral, en el sentido que se busca producir textos propios, desde hace mucho tiempo.

Una dramaturgia que no está atada a los localismos como en los 80, por ejemplo, cuando se restableció la democracia con gran énfasis en la identidad. Eso cambió radicalmente porque la generación que tomó el relevo no lo tuvo en cuenta

y comenzó a producir desde la escena. La mayoría de los escritores son o fueron directores o actores, cosa que se ve en Buenos Aires con la nueva generación. Es decir, eso los pone en pie de igualdad a lo que en este momento sería el teatro porteño. Tuve muchos alumnos en la Universidad de Córdoba que ahora marcan tendencia como Gonzalo Marull, Rodrigo Cuesta o, en Mendoza, Sacha Barrera Oro, entre otros.

Y después están las otras zonas. En la Patagonia, cuanto más al sur, se nota la desprotección a nivel informativo. En principio aparece una ausencia de texto, pero más bien veo una timidez en muchos autores que no trascienden lo suficiente, porque quizá dependen de que alguien le monte la obra, o persiste la disociación tradicional entre el que escribe y el que dirige. Muchos dramaturgos tratan de asociarse a grupos con la posibilidad de llevar su obra a escena, aunque no siempre están satisfechos con los directores.

-¿Pero qué pasa del eje para arriba?

-Conocí el NEA en 2005, cuando vine al festival de Eldorado, Misiones. Pensaba que me iba a encontrar con una región similar al NOA de donde provengo. Pero no, porque el NEA es mucho menos bloque cultural ya que las cuatro provincias se presentan bien fragmentadas. En el NOA hay un liderazgo histórico de Tucumán, con grupos de muchos años como el Teatro Universitario y el Teatro Provincial, además de la carrera universitaria que comenzó en los 80.

El Chaco es comparable con Río Negro: el norte patagónico tiene una producción más notable que el sur, como un gradiente de franjas. En cambio, en el NEA la distribución es otra. Veo que en el Chaco hay ese tipo de protagonismo de los grupos, de artistas repartidos en todo el territorio, sobre todo hasta la mitad de la provincia.

-¿Cuáles son las falencias que encontrás a menudo?

-Es interesante en cuanto a cuál es la función de la tarea en la devolución. Creo que es apuntalar una pluralidad y una diversidad que está insinuada, pero filtrada por esa timidez que no alcanzo a definir totalmente porque tiene otros aspectos. Se abordan textos que no son suficientemente comprendidos, no en cuanto al mensaje sino en cómo debería ser su tratamiento actoral, espacial y escénico que no es obvia, directa o evidente.

Esto refuerza la idea de cierto subdesarrollo. No porque sea gente menos talentosa, ni con falta de capacidades. Todo lo contrario. Lo que falta es el tiempo de dedicación, teoría, autoexigencia sostenida. Hay una fuerza en el interior todavía no explotada, con la que no se reencontraron de manera pareja. Algunos lo están logrando porque tienen acceso a la información aunque, a veces, no la aprovechen. En estas devoluciones apuntamos a convencerlos de que tienen más de lo que creen, como posibilidades, como fuerza. Se quedaron a mitad de camino; un amague que, llevado a sus últimas consecuencias, puede ser un taladro.

-¿Pero eso es inseguridad, falta de formación teórica o actitud artística?

-Creo que de actitud. Incluso de ética, de cómo uno está parado en el oficio. No hay una manera de estar parado, pero lo que veo es la trasgresión como impronta, lo que implica audacia, un atreverse a cosas que en muchos casos no superan el amague. Veo que la historia del teatro está hecha de escándalos, sobre todo en el siglo XX, con gente que irrumpió en el lugar que parecía no corresponderle y si fue capaz de sostenerse el tiempo necesario, terminó imponiéndose. Y terminó siendo otro paradigma para el teatro cuando ya parecía que todo se había agotado.

BRUNO VAN ASSCHE



Escenas de "Kubikiana"



ALEJANDRO CRUZ / desde La Rioja

El coreógrafo Bruno Van Assche (La Rioja), la directora Alehuén Seguel (Santa Cruz) y la dramaturga Valeria Folini (Entre Ríos) son tres de los creadores que formaron parte de la programación de la Fiesta del Teatro. Desde lugares muy opuestos ellos acercaron experiencias que conmovieron a los espectadores.



Un francés en el mundo riojano



En la actual temporada, el Ballet del San Martín festeja sus treinta años. Su historia está ligada a los nombres de los diversos directores que tuvo la compañía oficial a lo largo de sus tres décadas. En esa trama los bailarines ocupan, en general, un extraño segundo lugar. Sin embargo, algunos de ellos logran superar cierto anonimato aun casi a pesar de ellos mismos. De algún modo, esa es la historia del bailarín francés Bruno Van Assche que, para sorpresa de algunos, apareció firmando uno de los trabajos que se presentaron en la Fiesta Nacional del Teatro que tuvo lugar en La Rioja.

Cuando escucha la pregunta obligada (¿Qué hace un bailarín de su trayectoria internacional en La Rioja haciendo espectáculo de teatro-danza?), él se ríe. En cierto modo, hasta debe conocer los prejuicios que subyacen en esa pregunta. Pero sus razones son simples y, en medio de una siesta que silencia todo, dice: "Yo soy del lugar en el cual me siento bien y en donde tengo cosas para hacer. Es así". Sencillo, muy sencillo. Sigue: "Soy una rata de teatro, no de ciudad. Me gusta la ciudad por lo que propone en términos escénicos. Acá, en La Rioja, lo que me genera interés es la enorme capacidad de los bailarines. Esta provincia tiene una esencia folklórica tan fuerte que, con apenas cuatro años de clases en contemporáneo, los chicos logran hacer cosas muy buenas. Te diría que ese es el motivo por el cual estoy aquí". Como si hiciera falta, acota: "Algunos me preguntan qué hago acá, en la Argentina, como si afuera las cosas fueran mucho mejor. Hay, sí, más actividad de danza pero en otras cosas es muy parecido. Creo que los problemas de acá se centran en lo económico, en eso sí hay diferencias".

Y hay otros motivos para su elección. Por ejemplo, su mujer es riojana. Así es que una cosa parece llevar a la otra. Y entre visitas familiares y el sentir que el camino en Buenos Aires llegaba a su fin, armó las valijas y se vino para esta provincia de fuertes contrastes. Lo cierto es que acá, en La Rioja, Van Assche descubrió que la tradición folklórica, la cultura de peñas y los concursos de bailes eran una cantera que se podía aprovechar desde la danza contemporánea. Y así, casi sin querer, tendió otro puente.

Es más, Van Assche, que si bien hace años que vive en nuestro país en su forma de hablar no perdió en nada su típico tono francés, sabe que todo bagaje es fundante de un público que puede no saber de danza contemporánea pero que está formado, que sabe, que busca y que está abierto a otras expresiones. "Acá hay un evento que se llama Septiembre Joven que es algo cultural masivo. Ahí hay espectáculos de folklore, de ballet clásico, de contemporáneo... En medio de esa movida presenté obras que podían haber pegado en contra, en relación a cierta tradición. Sin embargo, esos trabajos fueron vistos en silencio, con un

enorme respeto. En todo esto yo creo que la gente quiere ser sorprendida. No creo en los prejuicios, en los preconceptos, en las etiquetas", explica quien dice admirar profundamente el trabajo de la alemana Pina Bausch.

El resultado de ese puente que entabló entre sus bailarines que mamaron el folklore y su conocimiento de los códigos de contemporáneo se aprecia, claramente, en **Kubikiana**, un interesantísima propuesta de danza-teatro que por su nivel de realización, su riguroso trabajo de montaje y el carácter onírico de algunas bellísimas imágenes sorprendió a más de un visitante.

LA RIOJA, MON AMOUR

Bruno Van Assche llegó a Buenos Aires cuando tenía 29 años. Se vino de vacaciones a la Argentina y se acercó a la compañía del San Martín que, en aquel momento, como ahora, dirige Mauricio Wainrot. El coreógrafo lo invitó a tomar clases y, de a poco, fue entrando. Primero no supo cuánto tiempo se iba a quedar pero los años fueron pasando.

Colgó las zapatillas en 2000, luego de haber bailado piezas de Wainrot, Alejandro Cervera, Oscar Aráiz, Ana Itelman y Ana María Stekelman, entre tantos otros directores.

"Yo mismo puse el punto final porque pasaba tantas horas en el kinesiólogo como en el teatro. Ya no tenía sentido seguir —cuenta con total naturalidad—. Era más sano bajarme bien a que me bajen de un hondazo". Y como quedarse en Buenos Aires sin el Ballet del San Martín era algo que no le cerraba del todo, se vino para La Rioja. Así, naturalmente. En este lado de la geografía cuyana, junto a Gladys Castagno (su mujer) formaron un grupo en la Universidad Nacional hasta que se cansaron de toda la energía que debían gastar en llenar papeles, memos y todo el largo etcétera de la administración pública.

Al tiempo, fundaron el grupo Cite-Arte con el cual presentaron el espectáculo que sirvió como apertura oficial de la Fiesta Nacional, luego de los discursos de rigor. La mayoría de los bailarines que integran su grupo ya tienen de tres a cuatro años de trabajo. Entre ellos está su hija. Entre todos (Pablo Dunkel, Pedro González, Lucía Alves, Elodie Van Assche, Luisina Fuentes, Marianella Yañes, Pablo Mercado, Flavia Argañaraz) armaron este montaje que nació como un espectáculo infantil trabajado a partir de diversas imágenes. Algunas de ellas tienen una fuerza poética y una cautivante solidez en su armado. En otras, el espectáculo transita lo *clownesco* con mucha eficacia. "La danza-teatro te da libertad", confiesa Van Assche. Debe ser la misma libertad que lo fue llevando por distintas geografías hasta recalar en La Rioja.



LA CARAMBA, desde Perito Moreno

La provincia de Santa Cruz estuvo representada en la Fiesta Nacional del Teatro por Aluhén, de Perito Moreno, un grupo que desarrolla su actividad en un pequeño pueblo en el que no cuentan con un ámbito adecuado para sus espectáculos.

DAVID JACOBS / desde Buenos Aires

Formada azarosamente en Los Antiguos, su ciudad natal, desde muy chica Aluhén Seguel entendió el teatro como la posibilidad de jugar a ser otra persona y, en este juego, tratar de encontrar la complicidad con sus compañeros. Hoy vive en Perito Moreno, otra ciudad de Santa Cruz, más cercana a Chile que a Río Gallegos, la capital de su provincia, donde dirige desde hace algunos años el grupo La Caramba. Allí escribe, dirige y reflexiona sobre la actividad teatral, pese a que la ciudad no cuenta, paradójicamente, con espacios teatrales donde ensayar y montar los espectáculos. **Amante de las sombras**, el último trabajo que presentó el grupo en la Fiesta Nacional del Teatro La Rioja 2007, sobre la historia de una madre y la relación con sus tres hijas adoptivas, fue posible gracias al esfuerzo del grupo, el aporte de los vecinos de la ciudad y, sobre todo, la predisposición de las escuelas, quienes cedieron sus salones de actos para estrenar el espectáculo. En medio de estas dificultades, La Caramba sigue explorando sobre los misterios de las relaciones humanas y, produciendo un tipo de teatro que indaga sobre el amor, la libertad y las propias frustraciones.

-¿En qué momento de tu vida decidiste dedicarte al teatro?

-Comienzo a hacer teatro a los 12 años en un grupo de adultos, que por insistencia mía, tuvo que aceptarme a pesar de la edad. A partir de ese momento supe que estaría vinculada al teatro, siempre. Al principio era la maravillosa sensación de jugar a ser otro, en otros tiempos, y divertirme con la idea de que todos lo integrantes del grupo, jugáramos al mismo juego. Después surgió la necesidad de contar historias, las propias mezcladas con las ajenas, teñidas inevitablemente por el paisaje, la soledad, el viento y las relaciones humanas que, en este contexto, se tejen con la información visual y auditiva del afuera que llega en formato televisivo. Cuando los personajes de estas historias necesitaron un cuerpo para contar sus vidas, yo me encontraba viviendo en Perito Moreno donde, en principio, por una necesidad personal y luego por una necesidad local, decido buscar personas que tuvieran ganas de hacer teatro. ¿Por qué el teatro?, porque estas historias no dejaron de aparecerse con música, cuerpo y voz propia y el teatro, además de ser parte de mi vida, reúne todos esos lenguajes que no pueden estar solo escritos en papel.

-¿Cómo fue tu formación? ¿De qué manera la llevaste adelante y con quiénes?

-Mi formación ha sido bastante azarosa. Comienzo, como ya dije, en un grupo de adultos que se había formado en mi pueblo natal (Los Antiguos), gracias a Jorge Brambatti, un director de Buenos Aires que, por aquellos años, decide formar un elenco con personas del pueblo que, en su mayoría, jamás habían estado vinculadas al teatro. A pesar del poco tiempo que Jorge vivió en Los Antiguos, esto alcanzó para sembrar en mí la enorme necesidad de querer seguir vinculada a ese mundo tan nuevo y diferente del que yo conocía hasta el momento. Por eso, a pesar de no tener director, un grupo de adolescentes tomamos la posta y decidimos seguir con el teatro en el pueblo. Esto nos obligó a aprender autogestión, no teníamos demasiados textos a los que recurrir así que nos vimos obligados a escribir, a diseñar nuestro vestuario, seleccionar la música, jugamos a ser un poquito de todo, según nuestras habilidades y necesidades. Por razones personales no pude estudiar teatro, así que ya en la universidad, me contacté con un grupo de Comodoro Rivadavia, llamado El Susto y dirigido por Fabricio Nani, este me abrió las puertas de otros mundos estéticos, nuevos lenguajes para decir y la oportunidad de trabajar de asistente de dirección, función que sorpresivamente me resultó más que interesante. Luego, ya en Perito Moreno, dirigiendo el grupo La Caramba, todo es aprendizaje, claro que en festivales y cursos escucho y aprendo de los maestros, estoy atenta a todo. Y aquí quiero destacar la influencia que ha tenido en mí, en estos dos últimos años, Chiqui González, que en los días que dura el festival provincial (FESTESA) me ha llenado de energía y preguntas. Seguramente ella no



lo sabe pero sus palabras acompañan cada una de las hojas del texto que escribo y cada uno de los días que ensayo.

- ¿Cómo es hacer teatro en Perito Moreno? ¿Qué diferencias y similitudes encontrás con otros lugares del país?

-Hacer teatro en Perito Moreno es estar a 500 kilómetros de un metro de tela o de maquillaje o de cualquier elemento específico. Es no contar con un escenario (en el pueblo no los hay) ni sala, por lo tanto las obras las realizamos en colegios. Es estar a miles de kilómetros de una posible formación técnica. Hacer teatro en Perito Moreno es estar lejos, de todo y de todos, incluso de los propios elencos de la provincia, ya que las distancias dentro de la misma son grandes. Pero quizás son estas dificultades las que nos obligan a crear otras formas y caminos para resolver. También está la gente del pueblo, que sabe de nuestra existencia (Perito Moreno es un pueblo de 5.000 habitantes) y nos acompaña, nos critica, nos aplaude. La Municipalidad nos apoya, las señoras nos ofrecen sus zapatos y la peluquera nos peina gratis.

-Sos dramaturga y directora. Al momento de montar una obra, ¿te facilita el trabajo combinar ambos roles?

-No es para nada fácil dirigir lo que uno ha escrito, porque el director intenta domar el texto y el texto se resiste a dejarse mover, pero en este momento, para mí, es inevitable, no puedo dejar de escribir y tampoco puedo dejar de dirigir, un poco por necesidad pero, sobre todo, porque mientras escribo no puedo dejar de pensar en la puesta y mientras dirijo no puedo dejar de pensar en el texto. Hay quienes han criticado esto, incluso me han dicho que para ser un buen director hay que dirigir el texto de otro y quizá tengan razón, tengo que aprender tantas cosas... Pero por ahora no puedo dejar de dirigir lo que escribo.

-Amantes de las sombras, tuvo una muy buena aceptación por parte del público y la crítica durante la última Fiesta Nacional del Teatro. ¿Qué pensás sobre este reconocimiento, y qué ocurre en tu región cuando ponés en escena la obra?

-Obviamente que el reconocimiento es estimulante, porque uno siente que las distancias, esas que uno ve enormes al principio de un proceso creativo, se acortan. De todos modos hemos tenido malas críticas o sencillamente personas a las que la obra no les gustó. Lo bueno del reconocimiento es confirmar que uno está aprendiendo, de a poco, pero aprendiendo. Vos me preguntás por la región, si yo tengo que hablar de la Patagonia te diría "es muy grande". Puedo decirte que en la zona donde vivo la gente espera el estreno de la obra, después nos busca para darnos una devolución y no deja de sorprenderse (como nosotros) cuando ganamos un premio porque también nos dicen que lo que hacemos es "raro", poco divertido, jodido o complicado; lo bueno, es que te lo dicen.

HUMOR Y TRAGEDIA

en una reflexión sobre identidad y memoria



*Una investigación sobre la tragedia y los mitos griegos fue el inicio de una trilogía realizada por Teatro del Bardo de la cual forma parte **Amarillos hijos**. La obra, basada en **Electra**, representó a la provincia de Entre Ríos en la Fiesta Nacional que se realizó en La Rioja.*



Escenas de "Amarillos hijos"

CARLOS MARÍN / desde Entre Ríos

Teatro del Bardo es una agrupación independiente que, desde 1998, trabaja en Paraná abocada principalmente a la construcción de espectáculos teatrales "de la mayor belleza posible" con la intención que "el teatro vuelva al público". Así coinciden en explicarlo Valeria Folini, Gustavo Bendersky, Gabriela Trevisani y Juan Kohner, sus integrantes.

En la Fiesta Nacional que se realizó en la Rioja, el grupo participó en representación de Entre Ríos con **Amarillos hijos**, un trabajo que forma parte de una trilogía generada a partir de una investigación sobre la tragedia griega.

La obra, que comenzó con una aproximación a **Electra**, concluyó por vincularse con el proceso de una persona que busca conocer su identidad, su historia, su pasado. La historia, con un fuerte contenido trágico, más que conmover, propone hacer reflexionar al espectador. Y el humor —un elemento que atraviesa este trabajo— es una buena herramienta, señalan los integrantes del grupo, para lograr ese objetivo.

En diálogo con **Picadero**, Valeria Folini, directora de **Amarillos hijos** comentó aspectos del proceso que concluyó en esta producción.

-¿Cuál fue el inicio de este proyecto?

-**Amarillos hijos** es la segunda parte de una trilogía realizada sobre los mitos griegos que llamamos **Resistencia trágica** y que comenzamos a armar con Gustavo Bendersky siguiendo una línea que nos interesaba estudiar: mujeres trágicas. Pero sin pensar temáticas específicas ni analogías concretas. El inicio fue con **Antígona** que estrenamos en el 98 en Orán (Salta). Luego tomamos una versión de **Electra**, de la que realizamos una adaptación que estrenamos en el 99 y que llamamos **Amarillo**. Seis años después, en 2005, se nos ocurre rearmar ese trabajo pero con dos actores, Gabriela Trevisani y Juan Kohner, que se integraron al grupo.

Con Gustavo decidimos dividirnos el trabajo. Él se encargó de dirección, puesta y todo el dispositivo escénico. Yo trabajé con los actores para lograr que funcionasen en ese dispositivo escénico.

-Hubo cambios significativos en esta renovada versión con respecto a la anterior.

-Es que en el proceso de volver a montar el espectáculo vimos que ya no tenía nada que ver con lo que habíamos hecho. No queríamos contar la historia de la forma que lo

habíamos hecho y decidí reescribir toda la obra. Volví a plantear nuevamente la dramaturgia en función de lo que me proponían los actores y dos ideas de Gustavo que organizan toda la puesta que eran trabajar sobre un esqueleto real y un ropero.

CLAVES

-¿Cómo iniciaron el armado?

-Comenzamos a ver qué nos resonaba de la historia. Y tratando de sintetizar —porque estos mitos tienen innumerables aristas desde las cuales ingresar y leerlos— nos concentramos en la relación entre los dos hijos (Electra y Orestes) en el momento en que deciden asesinar a la madre. Y comenzamos a bucear en las razones de por qué llegan a ese punto. Pensando en este conflicto y sus circunstancias, concluimos que aquello que los personajes buscaban era su identidad, es decir saber quiénes eran a partir de conocer la verdad sobre la historia de su padre asesinado.

Cuando aparece la palabra identidad, surge la conexión con la lucha de las Madres de Plaza de Mayo y los que buscan la identidad en este país, y esto nos remitió, directamente, a los hijos de desaparecidos, a los nietos no recuperados. Si bien en el espectáculo la analogía no es directa, trabajamos muy inspirados en la búsqueda de la identidad y en qué cosas nos resonaban como argentinos.

Al finalizar el espectáculo decidimos incluir una dedicatoria muy directa a gente de la cual habla la puesta. Pero en el fondo, de lo que se trata es de disparar sentidos.

-¿Qué rescatás del trabajo desde lo conceptual?

-Algo importante es que estas historias tan antiguas pueden ayudarnos a pensar lo que nos sucede hoy. Y que a veces un texto clásico, tan distante en el tiempo, en el espacio, en la estética, es fértil para pensar sucesos del presente porque nos permite salir de lo cotidiano y pensar —desde una perspectiva que otorga la lejanía— en las motivaciones de personajes que nada tienen que ver con uno. La idea es irse muy lejos para, en realidad, hablar de uno.

MULTIPLICIDAD

-En relación al trabajo de los actores ¿a qué procedimientos apelaron?

-Trabajamos con la idea de la multiplicidad de géneros. Creemos que en la tragedia, como fundante del teatro

occidental, están implícitos, como embrionarios, todos los géneros. Esto lo pensamos a partir de las necesidades y problemáticas que se nos plantearon a partir de querer montar la tragedia.

Un elemento central en la puesta fue un esqueleto, que disparó el proceso hacia el disparate y de repente el trabajo con los actores fluyó hacia ese lado.

Esto se complementó con otro aporte. Hemos trabajado un par de años con Tony Lestingi, en seminarios de clown. Esto, sumado a una estética incorporada de antemano —por nuestro trabajo en escuelas y en espacios no convencionales, de la ruptura de la cuarta pared, de la interpelación directa al público y el comentario permanente— derivó en una exploración sobre lo disparatado, lo cómico, lo absurdo de las situaciones, y nos llevó a cambiar el signo a ciertas situaciones.

Por ejemplo una escena en un cementerio, en la cual un deudo que va a ese lugar a llorar a alguien querido que ha muerto por lo que considera una injusticia, a priori poseería una carga dramática importante. Nosotros nos preguntamos ¿qué pasaría si invertimos el signo? ¿Deja de ser dramática o por el contrario, ese cambio (pasaje del drama a un tono ligado al grotesco, la farsa) incrementa su carga y se vuelve aún más terrible?

Esta idea partió de sentir muy fuertemente que hay dolores que son irrepresentables. ¿Cómo se hace para representar el dolor de un hijo de un desaparecido? No es algo representable. No hay forma de atrapar ese dolor y representarlo realísticamente. Hay que estilizar de alguna forma y llevar al espectador más que a la conmoción a la reflexión. Y el humor, en este sentido, es una buena herramienta.

-En relación al público, ¿pensaron en él durante el armado?

-La puesta estuvo pensada desde el inicio para un público específico: los adolescentes. Es nuestro público natural porque trabajamos habitualmente con funciones en escuelas secundarias.

De todos modos, nuestro principal objetivo es volver al público en sentido amplio. Se trata de intentar multiplicar la experiencia teatral. Más allá de que sabemos que el teatro no es algo masivo, estamos convencidos de que es una herramienta útil para que la gente se encuentre. Y lograr esto es, de alguna forma, uno de nuestros principales objetivos.



Un encuentro entrañable en el Sur

Escena de "Verónica"



*Organizado por el dramaturgo Hugo Saccoccia y la biblioteca teatral Hueney se concretó en Zapala, una nueva edición del **Festival de Teatro de Humor**, una experiencia que, anualmente, convoca a creadores teatrales argentinos en un rincón de la Patagonia.*

ALBERTO CATENA / desde Zapala, Neuquén

Tal vez no todos lo sepan, pero en la provincia de Neuquén se realiza cada dos años un importante Concurso Nacional de Teatro de Humor, que deriva, poco después de conocerse el veredicto del jurado, en una muestra de las obras premiadas. ¿De dónde salió la idea de este certamen y del posterior Festival de Teatro de Humor que lo continúa? Dejemos que lo diga en verso y con su reconocida gracia el dramaturgo y director santafesino José Ignacio Serralunga, acreedor del primer premio del concurso por la obra **El guapo y la gorda** en la convocatoria de 2005: "Voy a narrarles la historia / de esta inusual travesía. / Comenzó en la tierra fría / de la cálida Zapala, / donde es buena la luz mala / y se hielan las sandías". Efectivamente, el origen de ambos acontecimientos se dio en esa ciudad, ubicada, a 240 kilómetros de Neuquén, capital de la provincia homónima, y tuvo como impulsor fundamental al juez Hugo Luis Saccoccia, un hombre fuera de serie y de energía imbatible que combina desde hace tiempo sus actividades en el foro local con la pasión por la dramaturgia y la dirección escénica, además de ser el reconocido motor de la biblioteca Hueney, entidad cuya tarea de difusión de la literatura teatral en el país y otros países es realmente un caso proverbial.

Saccoccia comenzó a organizar la biblioteca un 3 de noviembre de 1984, luego de que un conjunto de grupos dramáticos de la región, que deseaban coordinar sus acciones, coincidieron en que la existencia de un archivo de textos teatrales al alcance de todos podía contribuir a la vinculación entre ellos. La base de arranque de esa reserva fue la colección particular de Saccoccia, que contaba con unos trescientos títulos teatrales. Ese día y con la ayuda de su esposa, Emilia Valeri —una farmacéutica tenaz y solidaria que lo acompañó fielmente en la aventura hasta su muerte, hace más de dos años—, enumeró esos títulos en una lista y los puso a disposición de los grupos para que pudieran solicitar copias de ellos. Desde enero de 1985, comenzaron a llover los pedidos. Y ya no pararon más. Esa biblioteca, que todavía funciona en un departamento de servicio de la casa de Saccoccia, tiene ahora quince mil títulos y es consultada por alrededor de quince países de América Latina y Europa.

En 1984, cuando Internet era todavía una palabra no inventada, pensar que era viable crear en Zapala una biblioteca teatral para la Patagonia, la más austral del mundo en su género y a 1.400 kilómetros de Buenos Aires, debió sonar a delirio, un propósito bien intencionado pero demasiado difícil, sobre todo porque ese programa no incluía entre sus propósitos solicitar —al menos en su primera etapa— ninguna ayuda oficial. Era un proyecto privado, pero sin objetivo de lucro, fundado en la pura lírica de un ciudadano que, ganado por el deseo de propagar el teatro argentino y universal en esa vasta e inhóspita zona del país, emprendió esa tarea como su propia utopía de vida.

Hoy, como ayer, esa utopía sigue vivita y coleando, sostenida en lo sustancial y como siempre por la generosidad interminable y el corazón puro de este luchador y también por

el apoyo de sus muchos y desinteresados colaboradores del lugar que, como él, se han enamorado de ese sueño. Decimos en lo sustancial porque, si bien Saccoccia recibe algunos aportes en respaldo a su tarea de parte de algunas instituciones como el Instituto Nacional del Teatro o Argentores, una fracción nada desdeñable de los gastos de la biblioteca —y desde hace unos años del concurso y el festival— es amortizada con su sueldo de juez. Un gesto de desprendimiento, fraternidad y romanticismo que nos prueba que la vida puede copiar con más realismo y creatividad a la literatura de lo que ésta suele hacerlo con ella, porque ¿quién hubiera imaginado fundidas en un solo hombre la hidalguía del Quijote con el aspecto y la pulsión hedonista por la buena mesa de un Sancho Panza. Pues bien, ahí está, en Zapala.

LAS OBRAS

La cuarta edición del Festival Nacional de Teatro de Humor se realizó en Zapala y San Martín de los Andes del 18 al 22 de abril de 2007, que son las dos sedes de la muestra. Algunas piezas se exhibieron también en Junín de los Andes. Durante esos días, el público vio las puestas de las ocho obras ganadoras del Cuarto Concurso Nacional de Teatro de Humor que había tenido como jurado a los autores Mauricio Kartun, Eduardo Rovner y Luis Alberto Sanz. Las obras distinguidas fueron **Miracolosa** de Patricia Suárez (primer premio), **Contrainteligencia** de Nicolás Allegro (segundo premio), **Carne dócil** de Ariel Barchilón (tercer premio), **Maté a un tipo** de Daniel Dalmaroni, **Verónica** de Claudia Piñeiro, **Amarte** de Pablo Albarello, **No bailamos tango** de Mónica Salerno y **Sabandijas y sanguijuelas** de Eduardo Bonafede, estas últimas con menciones especiales. Todos estos textos son puntualmente editados por la biblioteca Hueney y los primeros premios tienen una retribución en dinero, a lo cual se agrega la entrega de la estatuilla de los Premios Emilia, así denominados en recuerdo de la mujer de Hugo Saccoccia.

La característica de este festival es que los textos premiados, salvo alguna excepción, son puestos en escena por grupos y directores de Neuquén. En este caso, la muestra fue acompañada por algunos espectáculos invitados, que también tuvieron mucha aceptación. Ellos fueron **Mujeres de cincuenta**, un unipersonal delicioso interpretado por la talentosísima Liliana Pécora; **La tropilla de Ruperto**, con una composición impagable de Luis Calcumil; **Ridiculum vitae**, maratón desopilante de un trío platense que hace humor acompañado con interpretación musical; **La llamita de Raquel**, a cargo del dúo mendocino Guillermo Troncoso y Alfredo Zenobi, el primero de los cuales es un cómico estupendo; y finalmente **Presentes ausentes**, un trabajo del conjunto Humo negro formado por dos actrices de San Martín de los Andes.

El nivel general de las puestas locales fue satisfactorio, si bien en algún caso, como ocurrió con el montaje por el grupo Hueney de **Contrainteligencia**, un enfoque actuarial

Los autores *frente* a sus obras

ALBERTO CATENA / desde Zapala, Neuquén

Complementando los talleres que dictaron varios invitados, hubo también en el festival un encuentro de dramaturgos para explicar algunas de las vicisitudes del proceso de creación de sus obras y ciertos conceptos relativos al oficio. Fue un intercambio apasionado donde, junto a determinadas semejanzas en las metodologías de trabajo, se pudieron verificar también diferencias notables, señal una vez más de los múltiples caminos por los que se puede llegar a la creación. Coordinó el debate el dramaturgo Luis Sanz, que fue primer premio del segundo concurso por su obra **Saratoga box** y en que en esta cuarta edición integró el jurado que evaluó los ciento ochenta textos presentados. Sanz coordinó pero, en algunos pasajes del diálogo, expresó sus propias opiniones.

Patricia Suárez contó que en general tiene como punto de partida de su escritura una imagen auditiva o visual. O un estímulo hipertextual. *Una vez que tengo esa imagen o esa frase —dijo—, la dejo en stand-by en mi cabeza. Y procuro que vaya haciendo allí su propio proceso de escritura, para lo cual la incentivo con la búsqueda de materiales que alimenten esa germinación. La escritura en el papel comienza cuando logro un poco de tiempo o se me instala fuerte el deseo. Armo un plan de cuatro o cinco escenas y fijo una suerte de final tentativo, que seguro después cambia, pero que me sirve de red, como una malla que me transmite seguridad frente a la angustia. Lo que me suele pasar en forma casi inevitable es que a la tercera escena entro en crisis porque percibo que no puedo cumplir el plan. ¿Qué hago entonces?: salgo a caminar, me pongo a cocinar, cualquier actividad física que me ubique en el otro hemisferio del cerebro y me saque de la sensación de bloqueo.*

La dramaturga reveló que su primera imagen al escribir **Miracolosa** fue la de una viejita vestida de negro, que podía ser una santurróna o una virgen. *Me gustaba la idea de parodiar personajes religiosos y me acordaba de aquella monjita que en **Amarcord**, de Fellini, se pasaba todo el tiempo gritándole que se bajara a un tipo muy delgado que estaba arriba de un árbol. Y que terminaba como recontrapeándole, sin fijarse en las buenas reglas religiosas. También era muy fuerte la voz de mi abuela. Es ella la que me contaba que en Italia había una mujer casada con un hombre lobo y que cuando él volvía a la casa le mostraba el brazo por un ventanuco: si lo tenía lampiño lo dejaba entrar, pero lo rechazaba si estaba muy peludo. La escena de la obra que alude a eso está inspirada en ese relato. Y es un modesto homenaje también a **Male di luna** de Pirandello, añadió.*

No bailamos tango, de Mónica Salerno, habla de una joven pareja que intenta reconstruir su vida luego de una crisis económica y se plantea distintos interrogantes: ¿Qué es ser argentino? ¿Qué es tener éxito? ¿Hasta dónde la mentira alivia la existencia? Ella es una mitómana incorregible, que necesita para soportar la realidad crear constantemente un mundo de ficción, sobre todo ante los conocidos que aparentan una existencia más acomodada. "La obra surgió en un momento en que todas mis amistades se iban a Europa a buscar nuevos horizontes y me preguntaban: ¿Y vos cuándo te vas?—contó la dramaturga—. Y luego venían las conversaciones acerca de si los que se habían ido triunfaban allá, y a lo mejor estaban trabajando de camareros en Roma o de lavacopas en Madrid. En mi caso, parto siempre de una imagen muy fuerte y luego tengo por costumbre enumerar las escenas y titularlas. Las pienso como si fueran para cine, no sé por qué. Y en cada escena voy profundizando en las situaciones.

Daniel Dalmaroni, autor de **Maté a un tipo**, dijo: *Jamás escribo más que la escena a la que estoy abocado y, al contrario de lo que hace Patricia Suárez, no pongo red. Eso me altera mucho y me provoca una angustia terrible. Porque nunca sé adónde me lleva lo que estoy escribiendo. No sé cuántas escenas va a tener la obra,*

desacertado le restó eficacia al texto. Esta obra describe con penetrante mordacidad el secuestro de un ministro de Economía por un grupo de tres guerrilleros cuyas ambiguas y cambiantes conductas ponen no solo en peligro la operación sino que además echan sombra sobre sus verdaderas intenciones. En otros montajes, ciertas imperfecciones totalmente enmendables de las puestas, se produjeron por la escasez de tiempo con que contaron algunos grupos para armar sus espectáculos. **Carne dócil**, dirigida por su autor y de la que se conoció solo el primer acto, es un ejemplo de ello. Su propio creador, el sanjuanino Ariel Barchilón confesó en una conversación con este cronista que el trabajo de ensayo y la misma representación le habían demostrado que el texto merecía todavía algunos cortes. La obra, sin embargo, fue muy festejada por el público por sus situaciones y por el provecho que de ellas sacaron el consagrado Julio López y las excelentes actrices Iris Velasco y Ana Roamans, que llegaron procedentes de Buenos Aires.

Un alto nivel de actuación, y un especial lucimiento de Marcelo Allegro, expuso la puesta de **Maté a un tipo** que fue representada virtualmente sin escenografía. La dúctil dirección de Diego Aroza, la potencia del texto y las buenas interpretaciones adelantaron, sin embargo, que se está ante un espectáculo de fuste. El grupo que montó la obra es de la ciudad de La Plata. En el caso de **Sabandijas y sanguijuelas**, problemas relacionados con el conflicto gremial que en Neuquén desembocó en el asesinato del docente Carlos Fuentealba —uno de los actores era compañero suyo—, impidieron a último momento que la obra pudiera montarse. En un gesto de solidaridad que los enaltece, varios dramaturgos y actrices allí presentes decidieron ensayar la obra y hacer una versión de ella en teatro leído en la sede de Empleados de Comercio. Fue una verdadera demostración de ingenio preparada en tiempo récord. Participaron en los relatos y efectos especiales de esa versión Daniel Dalmaroni y Pablo Albarellos y en la actuación José Ignacio Serralunga, Ana Roamans, Eduardo Bonafede (su propio autor) y Mónica Ogando, una dramaturga que asistió al festival para dar un taller y que en la tercera edición mereció una mención especial por su obra **Todo lo sólido se desvanece en el aire**. La dirección fue de Ariel Barchilón.

En cambio, las propuestas escénicas de **Miracolosa**, **Verona**, **Amarte** y **No bailamos tango** no tuvieron inconvenientes en su realización y culminaron en puestas atractivas, en las que hubo algunas actuaciones dignas de destacar, en especial en las dos primeras, y otras menos logradas. Los tres primeros textos tienen mucha carnadura teatral y un planteo imaginativo, por lo que es esperable un buen futuro para ellos. Montaron estas obras, respectivamente, los grupos Claroscuro (Neuquén), Atacados por el Arte (Cipolletti) —muy bueno—, Araca la Barda Teatro (Neuquén) y Dest'errados (San Martín de los Andes).



FESTIVAL DE TEATRO DE HUMOR



cuánto va a durar, no tengo nada. Pero, como he adquirido cierta metodología, estas angustias se resuelven, en general, en un plazo corto, que es lo que suele llevarme la escritura de una obra. Digo en general, porque en algunas experiencias he vivido angustiado hasta dos años, que es lo me ha durado el bache hasta llegar hasta el final de una pieza. Siempre parto de una imagen potente, que concentra el conflicto central de la obra. No doy vueltas. Cuando leo **Rey Lear**, por ejemplo, pienso que yo no hubiera escrito toda la primera escena, que hubiera hecho entrar de inmediato al monarca y decir: 'Voy a dividir mi reino'. En **Maté a un tipo**, el punto de arranque es precisamente una frase como la que da título a la obra, dicha por un hombre que regresa a su hogar. Y ahí se empieza a desarrollar la historia.

El autor de **Amarte**, Pablo Albarellos, comentó que no reconoce una forma única de abordar un texto, sino que el inicio puede llegar por distintos caminos. *Lo que suelo plantearme sí es una estrategia—añadió—, como para que, sin ningún conflicto previo, comenzar a escribir. Por ejemplo, el encuentro de dos personajes que no tengan nada que ver entre ellos. En algún caso, ese vínculo entre los personajes es habitual, pueden ser un matrimonio o dos parientes, pero en una situación que es poco común. Amarte, salió de una situación común, que es la de una madre castradora con su hijo, pero en un ámbito que no es corrientes, que es raro. El hijo es un astronauta que va a Marte y, de pronto, al arrancar, descubre que el compañero que tiene al lado no es la persona que había sido designada para secundarlo sino su madre, que ha tomado su lugar. Ahora, por ejemplo, estoy escribiendo una obra, que no sé donde va a terminar, pero con dos personajes que no tienen nada que ver entre sí: un compradrito de barrio lleno de nostalgia y un extraterrestre que baja a la tierra porque se está terminando el mundo. A mí lo que me motiva en este caso es la diferencia entre esas dos personas y qué voy a poder hacer con esa circunstancia. El desafío es ver si eso puede funcionar.*

Eduardo Bonafede, creador de **Sabandijas y sanguijuelas**, afirmó que también arranca de una imagen y que desde el vamos sabe el final de su obra. La pieza describe la visita de una joven al panteón de un cementerio luego de enterarse, en una sala funeraria, que un ladrón antes de morir ha colocado dinero dentro de un féretro. En el camposanto, la mujer se encontrará con su tío y dos ladronzuelos que, durante la noche, que es tormentosa, han ingresado al lugar a robar objetos de valor de las tumbas. *Yo sabía desde que empecé a escribir la historia que todos morían, que se iban a terminar matando entre ellos—relató—. En todas mis obras recurro mucho a mi pasado, a mi niñez en Rosario que fue feliz y me nutre de constantes imágenes. Me veo allí, por la década del sesenta y con cinco o seis años, junto a mi abuelo, mirando televisión en blanco y negro. Me fascinaba el cine de Boris Karlof y el cine fantástico. Sabandijas y sanguijuelas está ambientada un poco a la manera del cine de Bela Lugosi. El disparador de la obra fue una circunstancia familiar: un día mi hermana me llamó porque había que reducir los restos de mi mamá y mis abuelos. Hubo que ir a abrir los ataúdes y lo que yo menos quería era ver los huesos de mi madre. Todo el trámite de cremación duró como ocho horas y era muy patético. Y entonces, estando allí, comencé a imaginar cosas. Y me vinieron imágenes de los anillos y las cadenas que los nietos le pusimos en el cajón al abuelo cuando falleció. Y el olor insoportable de las flores. Y eso fue armando como un principio de historia, pero en tono de humor, de comedia negra. Por algún lado tenía que canalizar esa*

situación tan shockeante. Claro, después comenzó la invención y aparecieron los ladrones y situaciones que ya no tenían nada que ver con la familia, obviamente. Pero básicamente, la idea surgió ese día en el cementerio.

Carne dócil de Barchilón describe la existencia de un matrimonio grande que vive en medio del aburrimiento y la falta de deseo. Ubriaco, el hombre de esta pareja, no tiene mejor idea para salir del tedio que comprarse un "electrodoméstico" único en su tipo: una Barbie en tamaño natural que, manejada a telecontrol, es capaz de realizar todos los deseos. Josefina, la esposa, es presa de un ataque de celos y complica la situación de su marido cuando decide apropiarse del telecomando de la muñeca. Barchilón expuso sobre su método de trabajo: *Lo ideal en el proceso creativo es invertir lo que se nos ha enseñado desde siempre, que es pensar, luego hablar y más tarde escribir. Yo trato de escribir primero y luego descubrir qué pensamiento hay implícito en eso. Para lo cual he necesitado desarrollar un método y un oficio, a fin de liberar mi creatividad y evitar cualquier bloqueo. Ese método consiste en escribir todos los días —lo hago desde hace quince años—, ejercicios muy simples. Hay muchos puntos de entrada a una obra, pero los más comunes son la acción y el diálogo. Carne dócil nació de uno de esos ejercicios, que yo llamo partituras de acción y que es un concepto que Grotowsky y Barba empleaban con los actores y yo aplico a la escritura. La obra surgió de una pequeña secuencia de acción abstracta donde lo que estaba implicado era una mujer que le vendía a otra un hombre como si fuera un objeto, como un electrodoméstico. Esta secuencia es la que pertenece al segundo acto de la obra, que no se representó en este festival. Solo se vio el primer acto. Porque la creación de una obra no siempre comienza por lo que luego se ve al principio. A veces puede comenzar por el medio o por un detalle insignificante que en la estructuración final queda en cualquier lugar. Los ejercicios tienen dos características, que se descubren con el tiempo. Unos son de pura práctica, sirven para desarrollar la habilidad del oficio. Terminados se tiran a la basura. Los otros son los que poseen germen, tienen un núcleo misterioso que, desarrollándolo, lleva a la obra. Mi manera de trabajar es, partiendo de los ejercicios que tienen germen, ir generando muchas escenas fragmentarias e incompletas. Estos dos conceptos son importantes para mi trabajo, porque la totalidad, la completitud cierra la creatividad. En dos meses de trabajo todos los días, de una o dos horas, pueden llevarme a generar unas cuarenta o cincuenta escenas inconclusas, de las cuales a lo mejor solo sirven al final quince. Con ese archipiélago de piezas inconclusas comienza después el trabajo de montaje. Y así como el primer proceso es centrífugo, caótico y tiene distintas líneas de fuga e investigación, este es centrípeto, va hacia el centro, intenta llenar los vacíos, instaurar las conexiones que faltan entre las islas. Es un trabajo más artesanal, más intelectual, donde ayudan muchos los conocimientos de la tradición teatral y lo que uno ha estudiado o experimentado.*

LOS ESTILOS

Con posterioridad a la descripción de los procesos creativos particulares que llevaron a cada autor a la elaboración de su obra, hubo un rico intercambio sobre la posibilidad de escribir o no por encargo, la utilidad de las didascalias y su uso o no uso por los autores, y sobre la siempre renovada pregunta acerca de si el texto es literatura dramática o solo un primer signo cuyo destino primordial es el escenario. Como, en materia de

metodología de trabajo, también en este terreno el debate fue rico y mostró diversidad de puntos de vista. En el último tópico, se trenzaron desde quienes dijeron que escriben antes que nada para ser leídos hasta los que admitieron que no podrían escribir si no saben que su texto va a desembocar en un espectáculo. Entre ambas posturas, estuvieron aquellos que sostuvieron que, aún aceptando que el libro teatral es literatura dramática autónoma, constituye además un puente inevitable hacia otro conjunto de subjetividades creativas que, relacionándose con el texto y entre ellas, plasman lo que se llama hecho teatral, un fenómeno que puede partir de la literatura pero que, una vez conformado, tiene su propia legitimidad y expande sus sentidos hacia ámbitos cuyos lenguajes no son obviamente literarios.

El otro tema que concitó el interés y la polémica de los dramaturgos fue el concepto de estilo, que como en los intercambios previos expuso distintas posiciones. Sanz dijo coincidir con la definición de estilo proporcionada por Jaime Rest en sus *Conceptos de Literatura Moderna*. Según ella estilo es "el conjunto de peculiaridades idiomáticas que configuran la singularidad de un texto, un autor o una época". Apoyándose en eso, afirmó que así como algunos autores —Ionesco, Pinter, Arrabal— tienen marcas de estilo muy reconocibles y regulares en sus trabajos, otros van variando esas marcas y aceptan que en su producción convivan distintas micropoéticas. Y comentó al respecto que un buen ejemplo de ello es la obra de Mauricio Kartun, donde **Chau Misterix** (1978) se distingue claramente de **El partener** (1986), o la de Pavlovsky, donde **El señor Galíndez** es diferente de **Potestad**.

Barchilón afirmó, en cambio, que el estilo es una fatalidad, la marca que deja el hombre de su subjetividad, algo irreductible que está más allá de la tradición teatral o de la cultura. Se parece a las huellas dactilares: cada persona tiene la suya. La palabra viene de Roma y es el nombre del instrumento con el que se hacían las marcas sobre la cera, una inscripción tan personal como la caligrafía. Barchilón añadió luego que no hay que confundir el estilo con la forma. *Son conceptos distintos—aclará—, de allí que se designan con palabras distintas. La forma cambia según la época, se aprende y es adaptable a los fenómenos ideológicos o estéticos, las modas, circunstancias o coyunturas. Es un vehículo, un puente, la modalidad con que una obra se comunica. El estilo, en cambio, es permanente, se constituye con las obsesiones, los fantasmas, las ausencias y carencias de cada autor. Sucede sí que cuando se es mejor artesano el estilo brilla con más claridad.*

Dalmaroni, por su parte, dijo que estilo es aquello que lo hace admirar a un autor y afirmar al leer una obra suya: *Nada más difícil de decir esto que como lo dijo este creador. Yo hubiera querido decirlo así, pero no habría podido hacerlo. Esa apreciación está cerca de aquella que considera al estilo como ese hallazgo de forma, escritura o habla que no hubiéramos podido imaginar nunca.*

Concluido el festival, Luis Sanz envió a todos los dramaturgos y artistas que estuvieron en el Sur tres carillas profundizando sus conceptos sobre el tema, pero que en general coinciden con lo que dijo en el debate. En esas hojas señaló a estas discusiones como fuente de reflexiones e intercambios que sirven para la actividad creativa y docente. En un momento en que el debate como forma de enriquecimiento personal y de respeto por las opiniones del otro sigue siendo una necesidad absoluta y todavía poco practicada en el país, tanto en el ámbito teatral y cultural como social, el Festival de Teatro de Humor de Zapala y San Martín de los Andes dio una señal digna de imitarse.

UN CREADOR

PABLO ROTEMBERG

que sale de los límites de la DANZA

CECILIA HOPKINS / desde Buenos Aires

“Concibo mi trabajo como un entrecruzamiento de lenguajes, donde el movimiento y el gesto son ejes esenciales, pero donde los límites con otras disciplinas hacen del conjunto un todo bastante indiscernible”, afirma Pablo Rotemberg quien, a partir de una formación multidisciplinaria, ha sabido forjarse un sentido escénico también ecléctico. Guionista de cine y concertista de piano, el intérprete y coreógrafo pasó por los estudios de Ricardo Bartís, Raquel Sokolowicz y Luis Baldasarre, bailó en obras de Margarita Bali, Gerardo Litvak y Valeria Kovadloff. Pero con **El lobo**, su primer unipersonal (estrenado a fines de 2004 en el marco del Festival Buenos Aires Danza Contemporánea, en cartel durante dos temporadas en el Camarín de las Musas y programado en la grilla nacional del Festival Internacional de Buenos Aires) Rotemberg dio a conocer a pleno su personal estilo, una rara combinación de intensidad expresiva, ironía visual y música interpretada en vivo por sí mismo. Se trata de un creador que sale de los límites de la danza contemporánea: “Hay ‘alguien’ que dictamina cómo hay que bailar y en teatro parece que, si bien también hay modas, hay mayores permisos y uno puede hacer lo que le sale”, afirma en esta entrevista con **Picadero**.

Como a otros bailarines, tampoco le agrada demasiado el término danza-teatro, pero en definitiva es el más certero para definir a este, su primer solo: “Creo que me jugó a favor ese grado de ingenuidad que todos tienen cuando arman algo propio por primera vez”, afirma, consciente de que en **El lobo** se dio el gusto de integrar todas sus habilidades interpretativas, sin reserva alguna. “**El lobo** es una obra sobre un personaje que no sale -describe Rotemberg a su personaje-. Pasa el tiempo en una superficie de 3m x 3m, junto a otros objetos, entre ellos un piano y un inodoro. Tuvo un amor, tiene colon irritable, le gusta un bajo ruso, y cree que el bidet y el grabador se han complotado para su perdición. Si limpia, recuerda, y el trapo está empapado de lágrimas. Cuando está que no puede más, lo sorprende un mal: la metamorfosis”. Así entonces, en **El lobo**, un hombre encerrado en su baño, despliega una actividad riesgosa, inquietante, de poética inutilidad, en el espacio que le dejan el inodoro, el bidet y el lavatorio. Una actividad también ligada a un piano vertical del que arranca desesperadas melodías. Tal vez para llorar un amor perdido o para celebrar una metamorfosis en la bestia carnívora que lo habita. “Busqué que exista un contraste entre lo grosero y lo elevado, pero sin ninguna solemnidad, porque eso me da pánico”, detalla el intérprete para quien la expresión del humor se vuelve indispensable: “Mi idea primera era situar al personaje en una cabaña, en el sur, cercada por lobos. Pero la idea de buscar el humor me llevó a situar la obra en un baño: allí, todo lo que le pasa al personaje se vuelve patético o *clownesco*. Y el piano completa esa visión”.

LOS COMIENZOS

Pablo Rotemberg empezó a bailar recién a los 21 años: “Comencé a estudiar piano desde muy chico para luego continuar mis estudios en el ex Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo -detalla- y más tarde estudié guión cinematográfico, danza y teatro. En danza hice talleres y me formé solo, buscando una forma de expresión propia. Ahora valoro haber estudiado otras disciplinas, porque creo que todo eso aparece en el trabajo que estoy haciendo como coreógrafo. Igual, a mí me sigue pareciendo que la música es algo muy superior al movimiento”. De hecho, el estímulo musical en Rotemberg es definitorio. Si el punto de partida para la creación de **El lobo** fue imaginar una situación dramática en la que una persona encerrada sufría un desengaño afectivo, la elección de la música aportó los contrastes necesarios: “Como quería expresar lo sublime y lo berreta, lo poético y lo escatológico, pensé en un lied de Chaikovsky, parte de una sinfonía de Mahler, una canción pop latina de Cris Durán y unas piezas de Federico Mompou, compositor español del siglo XX. Me gusta lo alto y lo bajo, como la mezcla que hago entre la música sublime de Chaikovsky y Mahler y los temas berretas de Cris Durán, un cantante pop latino que me emociona de verdad”.

-La primera oportunidad de unir música y danza llegó con *Los Ríos*, obra de Martín Díaz y Gustavo Tarrío. ¿Cómo fue esa experiencia?

-Los Ríos se estrenó en el teatro Puerta Roja a comienzos de 2004. Gustavo Tarrío, el director, me convocó para componer el acompañamiento musical de la obra y realizar el entrenamiento físico de los actores. Finalmente, también aparecí en escena como un extraterrestre que efectuaba una frenética danza cuya finalidad era, en cierto modo, seducir y luego abducir a la última sobreviviente del drama en la tierra. En relación a esta obra, lo más interesante para mí fue el trabajo sobre lo musical. Tal vez porque hasta ese momento no había tenido oportunidad de mezclar mi faceta musical con lo escénico. Mi

Entre el 25 y el 31 de enero se llevó a cabo en San Martín de los Andes, Neuquén, la **8ª edición del Festival Estival** que anualmente organiza el grupo Humo negro y que, en esta temporada, se concretó en cogestión con la Municipalidad de San Martín de los Andes y el Instituto Nacional del Teatro. Entre las propuestas presentadas se destacó **El lobo**, una creación del coreógrafo y músico Pablo Rotemberg.

CONTEMPORÁNEA

Escena de "El lobo"



decisión de dejar la carrera de músico profesional fue certera pero difícil, y supongo que este fue el motivo de que el pianista y el músico en mí quedaran relegados durante años a la soledad de mi living (ahí es donde está mi piano). Gustavo tenía la idea de una obra con un acompañamiento musical a la manera como se acompañaban las películas mudas de antaño. Su abuela se había dedicado profesionalmente a esto, y el piano que usamos durante las funciones le había pertenecido a ella. La puesta de **Los Ríos** era fantasmagórica, los personajes parecían autómatas, el público podía meterse en la oscuridad tenebrosa del patio del teatro, lleno de malezas y escombros. El piano estaba muy cerca del público, pero el público no podía verlo porque la sala estaba por completo a oscuras. Esto fue para mí especialmente gratificante, porque luego de años de trabajar frente al público, sobre el escenario, ahora tenía la oportunidad de hacerlo fuera de la vista de todos, y esto me producía una sensación rara y satisfactoria a la vez.

-¿Cómo surgió la coreografía presentada en el ciclo Contemporánea X6, en el teatro Alvear?

-La obra **Un monstruo y la chúcará** tiene una larga historia y una larga trayectoria. Comenzó como un solo, **Un monstruo**, cuya idea original es de Gerardo Litvak, y a la que luego yo me sumé como co-coreógrafo e intérprete, y que se estrenó en el año 1998 en el Rojas. Años más tarde, Gerardo y Gabriela Prado crearon otro solo, **La chúcará**, y así la obra pasó a llamarse, **Un monstruo y la chúcará**. Porque estos dos solos pasaron a ser las dos partes de la nueva obra, enlazados por una transición sutil y compartiendo la búsqueda de un objetivo similar: un lenguaje de movimiento descarnado y que intentaba alejarse de los movimientos conocidos o reconocibles. Dos personajes que sólo *son* a través del movimiento y la gestualidad y que parecen haber creado un alfabeto de signos kinéticos a través del cual se conforman y se muestran al mundo. La exasperación, la tensión, la deformidad, un tipo de humor raro y triste, el forzamiento de los límites del cuerpo son algunos de los rasgos de ese vocabulario desarrollado para la obra. La obra conformada así como un dúo realizó funciones en Buenos Aires y en el interior del país, y participó de varios festivales nacionales e internacionales.

-¿Y cuándo se encontraron ambos personajes?

-Cuando fuimos invitados a participar del ciclo del Alvear, decidimos que había que presentar un encuentro entre estos dos personajes, una idea que había quedado flotando, pero que no habíamos podido, hasta entonces y por diversas razones, llevar a cabo. Dada la oportunidad de hacerlo, el dúo se transformó en un tríptico y una transición más vino a preparar el camino para el encuentro de estos dos seres tan particulares. El dúo era, más allá de sus cualidades formales, una experiencia fascinante para nosotros como intérpretes y creadores. La pregunta era cómo podían encontrarse y comunicarse estos dos seres tan disfuncionales y en apariencia tan abstraídos, tan enajenados. También nos intrigaba cómo iba a resultar bailar juntos, a Gabriela y a mí, después de tantos años de bailar, en cierto modo, juntos pero separados, solos. La sensación que descubrimos después del encuentro, cuando el dúo comienza a desplegarse, era algo parecido a la alegría de haber atravesado y salido ileso de un bosque lleno de peligros y padecimientos. Es que las dos primeras partes de la obra, los dos momentos solos, son tan duros para el cuerpo, tan exigidos, que esta "realización" del encuentro no solo funcionaba a nivel de los personajes y la estructura de la obra, sino que también funcionaba para nosotros como personas reales: era el goce de la visión del otro, la cercanía del cuerpo querido.

-¿Cuál fue el punto de partida para la creación de *Bajo la luna de Egipto*? ¿En qué se diferencia de otros trabajos anteriores?

-Mis trabajos anteriores habían sido dos solos dirigidos e interpretados por mí. El primero, **El lobo**, el siguiente, **Sudeste** (codirigido con la directora de cine María Gracia Geranio), un film de danza sobre uno de los episodios de la obra **La rosa de los vientos** de Mauricio Kagel, y que me fue comisionado por el CETC con motivo de la celebración del 75º aniversario del compositor. **Bajo la luna de Egipto** es, en cambio, mi primer trabajo como director donde no aparezco como intérprete. Cuando fui convocado por el director del área de danza del Rojas, Alejandro Cervera, para realizar una obra para ser estrenada en dicha institución, mi primera idea fue la de realizar un solo que continuara con la línea que había desarrollado en el film **Sudeste**. Sin embargo, de pronto me pareció que yo mismo me aburría de imaginarme otra vez solo en escena, tal vez haciendo las mismas cosas. Entonces decidí quedarme por fuera del escenario y ver qué pasaba conmigo en esa nueva situación. Enseguida se me apareció el desafío de trabajar con un sexteto de mujeres como la única opción posible. Como si dijera: todo va a ser nuevo. Por razones de tiempo

LA PROGRAMACIÓN DEL FESTIVAL

En esta temporada la programación del 8º Festival Estival de San Martín de los Andes estuvo integrada por experiencias de teatro, títeres y danza. Los espectáculos programados fueron: **A todo vapor** y **Naturaleza savia** de la compañía Duggandanza (CABA), **La niña invisible** del grupo Atacados... (por el arte) (Neuquén), **Celeste Flora** de la compañía Albanta (Cádiz, España), **Medea** del grupo Punto 0 Teatro (Rosario), **El lobo**, intérprete y director Pablo Rotemberg (CABA), **Puchero de gallina** del grupo Suronoser (Neuquén), **Harina** de Carolina Tejada y Román Podolsky (CABA), **Presentes ausentes**, del grupo Humo negro (Neuquén).

Se proyectó, además, un ciclo de video danza, al aire libre, cuya curadora fue Silvina Szperling.

y presupuesto, el sexteto original pasó a ser un cuarteto. Valeria Antón, Vanina García, Nidia Martínez Barbieri y Florencia Martínez son las excelentes y creativas intérpretes con quienes finalmente trabajé.

-La obra se inspira en mucho material cinematográfico...

-Su universo tiene que ver con las películas de terror de los años treinta y cuarenta. **La novia de Frankenstein**, **La momia**, **Frankenstein**, todas del director James Whale, **La marca de la pantera** de Jaques Tourneur y el primer **Nosferatu** de Murnau constituyen uno de los pilares desde donde se desarrolló el imaginario y la estructura de una parte de la obra: un mundo sombrío, de seres de ultratumba, inquietante, pero que, contaminado por ciertas condiciones de precariedad de la puesta, por las citas y apropiaciones explícitas de las películas antes citadas, se vuelve un mundo inestable y cómico. Otro punto de partida fue mi deseo —que ya había aparecido en **El lobo** pero no se había concretado— de trabajar con texto. Eso me animó a escribir un monólogo, donde el intérprete, Vanina García, es una especie de médium por cuya garganta fluye el discurso de muchas más mujeres que ella misma. El texto también incluye citas a líneas de diálogo de algunas de las películas que nombré y que fueron apenas modificados.

MUSICALIZAR CINE

-¿Cómo fue la experiencia de musicalizar *El acorazado Potemkin* en la Biblioteca Nacional?

-La primera vez que vi **El acorazado...** fue en video y en la pieza donde estaba la televisión, en la casa de mis padres, en Ramos Mejía. Desde entonces ha sido una de mis películas favoritas. Hay cierta belleza de las imágenes, cierto grado de intensidad que me dejan, literalmente, sin aliento. Cuando fui convocado para participar del ciclo de Cine mudo con acompañamiento de piano, en la Biblioteca Nacional el año pasado, me enviaron por mail una lista de películas entre las cuales podía elegir. Entre ellas estaba **El acorazado...**, y, por supuesto, no tuve que pensarlo dos veces. Decidí que el acompañamiento iba a ser en su mayor parte improvisado. No obstante, esta improvisación iba a seguir un plan y basarse en una partitura que sería como una madre muy demandante: la sinfonía N° 5 en re menor de Dimitri Shostakovich. Como aquí en la Argentina ya es casi imposible conseguir partituras, se han transformado en un objeto de lujo inexistente y en apariencia innecesario, me las arreglé para comprar una reducción de la sinfonía para piano a cuatro manos vía Internet. Y mi hermana que vive en los Estados Unidos se las ingenió, a su vez, para hacérmela llegar a través de una amiga suya que justo venía a Buenos Aires. Después de ver **El acorazado...** por primera vez, decidí comprarme el video y verlo entonces cada vez que quisiera. En la edición que me compré entonces (todavía la conservo), la banda sonora no era la original sino que estaba formada por extractos de sinfonías de Shostakovich. Sólo mucho más tarde supe que la música era de Shostakovich, que las sinfonías eran la 5ª y la 12ª, y que, por supuesto, no habían sido compuestas para el film. Pero para mí esa siempre fue y creo que seguirá siendo la banda sonora de **El acorazado...** Hay cierta conjunción entre Einstein y Shostakovich que, en mi opinión no deja lugar a preguntas ni a buscar en otro lado. Es por eso que seleccioné, estudié y desarrollé ciertos temas, esquemas rítmicos, encadenamientos armónicos de la 5ª sinfonía, y luego establecí los núcleos en torno a los cuales poder improvisar en el momento de la proyección.

-¿Qué sucedió durante la proyección?

-Ese momento fue una experiencia emocionante. Estaba tocando el piano que había donado Rubinstein, no sé cuánto tiempo atrás. Yo estaba casi de perfil respecto del ángulo de visión del público, enfrente mío se desarrollaban los hechos que anunciaron la Revolución, todo era exceso y majestuosidad, multitudes, leones de piedra, rostros exasperados y las interminables escalinatas y la niebla en el puerto de mañana. Me sentía dando un concierto y después me daba cuenta de que nadie me prestaba atención, que todos miraban el film, y después me daba cuenta, otra vez, que si bien no era un concierto, la música y yo éramos parte del evento, y responsables, en cierto modo, de que *estuviera siendo*, aunque sólo lo fuéramos en una pequeña parte y de una manera particular y humilde.



Izq: Escena de "Paredes de brillo tímido"
Derecha: Escena de "La noche falsa"

MAURICIO TOSSI / desde Tucumán

Una de las reglas fundacionales del hecho teatral fue y seguirá siendo la vivaz transformación de lugares en espacios. Los "lugares" se hallan, se ocupan, mientras que los "espacios" se construyen, se generan, se sitúan, atraviesan cuerpos, tiempos y acciones sociales. Por supuesto, esta premisa teórica es el resultado de la experimentación de prolíferos teatristas del siglo XX, destacándose entre ellos el director tucumano de amplio reconocimiento internacional, Víctor García y, con él, una de sus famosas síntesis, lema del evento: "Todo muro es una puerta".

Los responsables de la organización del Festival, el grupo Marfil Verde, integrado por Yesika Migliori, Jacqueline Fariña, Valeria Defagó, entre otros, revalorizan esta regla constructiva del teatro, extendiéndola más allá de los "muros" de la creación artística para transformar los rígidos muros de la gestión teatral en el NOA. De este modo, en el año 2000, el grupo mencionado pensó que el teatro tucumano necesitaba de un ámbito de producción e intercambio para la experimentación, en especial, de aquellas nuevas búsquedas que durante los últimos años se habían producido en la provincia. Entonces, con el inicio del nuevo milenio se dio también la primera edición del Festival Experimental Víctor García, agrupando trabajos locales y de provincias cercanas. El resultado: un nuevo muro se dislocó.

Desde entonces y en sucesivas ediciones, el evento permite un fructuoso diálogo entre la producción tucumana y la de otras geografías; un diálogo en el que el espectador se ha convertido en un árbitro sagaz y participativo, contabilizándose unos 3.500 en esta última realización; un diálogo que —como intentaremos comentar— define a su vez el espíritu de lo experimental.

Con su 5ª edición el Festival no sólo sigue superando y transformando las paredes y los tabiques del orden económico y político, sino además, posibilita la construcción de un espacio con fuertes interrogantes: ¿qué provoca en Tucumán la creación de un Festival con eje en lo experimental? ¿Qué se entiende por experimentación en las artes escénicas en nuestro campo teatral? ¿Cómo se vinculan estas ideas con las que emergen en otras latitudes?

Una de las muchas ideas que la experimentación artística despierta es la intención de crear sin responder a conceptos hipotecados por la tradición. La experimentación implica —regresando a una idea anterior— la posibilidad de "dialogar" con un material nuevo o, incluso, interrogar a un material ya reconocido pero desde una nueva perspectiva.

RESPUESTAS ANTE UN REALISMO HIPOTECADO

Si de tradiciones teatrales y de hipotecas estéticas se trata, el realismo en Argentina ocupó —y sigue haciéndolo— un lugar

preponderante. El realismo como material para la experimentación fue en el Festival un ávido campo de batalla.

Los espectáculos **La noche falsa** del grupo cordobés O.ellas con dramaturgia y dirección de Luciano Delprato, y **La familia Punk** de Tucumán dirigidos por Ezequiel Radusky, son una clara muestra de ello. El espectáculo de Córdoba muestra a cuatro personajes en una casa "igual a muchas" en un barrio suburbio de alguna ciudad antes de que esta y la violenta naturaleza (plantas gigantes) se alcen contra ellos. A partir de esta irrealidad se logra negar lo que verdaderamente acontece: un marido encerrado en un baño y que no responderá jamás, otro hombre que regresa de un viaje al que nunca fue, y dos mujeres condenadas al simulacro cotidiano como única forma de salvación. Con esta breve línea argumental la obra subraya el trabajo actoral desde la hiperemoción, el gesto grotesco y la fragmentación de situaciones con un delicioso humor, todo esto, para presentar relatos individuales que confirman una peculiar mirada sobre la extrañeza de lo real, es decir, una realidad que es omitida y distanciada gracias a la manipulación de artilugios verosímiles.

Con criterios similares en la búsqueda de un lenguaje realista extrañado, el espectáculo tucumano **La familia Punk** narra los avatares de cuatro hermanos españoles (de apellido Punk) con recursos "paródicos" cercanos al policial negro: velorios y duelos, luchas por una herencia, asesinatos, incesto y una víctima cuadrupléjica son algunos de los núcleos del relato. Estos percances familiares están entretejidos con otro argumento, el de la llegada de una estudiante inglesa que será testigo de todo lo ocurrido y que, ante su desconcierto, fundará al regresar a su país el movimiento punk. La obra se organiza cíclicamente, convirtiendo a la situación inicial —presentada a través de un video-clip— en el propio desenlace. El extrañamiento realista se logra ubicando a estos personajes en una ciudad española permanentemente descrita y definida por íconos urbanos de San Miguel de Tucumán, es decir, se intenta *españolizar* a Tucumán o, mejor, *tucumanizar* a España. La puesta en escena se sostiene por las indagaciones de un "espacio hallado", por la temporalidad morosa de las situaciones que llevan al espectador al distanciamiento; un distanciamiento que se acentúa gracias al manejo equívoco y humorístico de la lengua, mezcla grosera del español con léxicos tucumanos. Por lo tanto, decimos que el grupo Gente no convencida logra con éxito su búsqueda estética, divorciando lo real de lo real del lenguaje.

Otros dos espectáculos que interrogan al realismo como territorio para experimentar son: **A la gran masa argentina** (Rosario) coordinados por Gustavo Di Pinto, y **Sodiacy Selegna** (Tucumán) con dramaturgia y dirección de Noé Andrade y Pablo Gigena. En el primer caso, el grupo rosarino

Esse Est Percipi, organiza su trabajo apelando al recurso de la alegoría, una técnica consabida en nuestra tradición teatral para la formulación de una crítica política, teniendo en este espectáculo la misma función. La obra plantea a una dueña de panadería —cuyo nombre es Evita— acompañada de sus empleados en pleno duelo por la pérdida de Juan, el "jefe", quien se fue sin dejar la receta adecuada para leudar correctamente a las "masas". **A la gran masa argentina** es una puesta en escena que aborda —desde una perspectiva experimental— lugares comunes, puntualmente, la formulación de una "tesis realista" sobre la argentinidad sin líder, todo esto, con buenos niveles de recepción dado su inteligente manejo del humor satírico.

El último espectáculo que nombraremos en esta línea de experimentación es **Sodiacy Selegna** del grupo La vorágrine, quienes desde hace años han definido sus investigaciones articulando el realismo con atributos de la cultura popular del NOA, pero abordados no desde un clisé estético sino, por el contrario, desde técnicas escénicas diversas como la danza-teatro, la danza aérea, la video-instalación, elementos farsescos. En el espectáculo mencionado, la búsqueda parte de un argumento con matices simbolistas, es decir: en una sociedad que ha transitado por no sabemos qué revolución o cambio político sus habitantes están condenados a extirpar de sus cuerpos las alas que les crecen naturalmente. De este modo, y apelando a intensas metáforas sobre las ideas de libertad e identidad mutilada, la puesta en escena se construye con solidez desde un dispositivo escénico metálico y circular, jugando con horizontalidades y verticalidades gracias a arneses e imágenes de video. Entonces, este trabajo teatral se inscribe en una comprometida y sistemática exploración, la de interrogar a la realidad y al realismo con elementos poéticos contemporáneos e híbridos, proponiendo una visión del mundo que —a diferencia de otros realismos— no es una tesis, sino una hipótesis.

ENSAYANDO RELATOS: CUERPO-MÚSICA, TIEMPOS, Y FICCIONES RASGADAS

El cuestionamiento o interrogación de materiales hipotecados por la tradición teatral fue —como ya señalamos— una interesante concepción de lo experimental presente en el marco del Festival Víctor García. Del análisis surgen otras que, por cuestiones de espacio, no desarrollaremos. Sin embargo, no queremos dejar de ensayar una segunda concepción de lo experimental, es la búsqueda de "nuevas" formas en la construcción de relatos teatrales.

Paredes de brillo tímido del grupo costarricense Diquis Tiquis con dirección de Sandra Trejos y Alejandro Tosatti, es un espectáculo de teatro-danza que busca la más íntima relación del cuerpo del intérprete con la música, la cual, a

hipotecar lo viejo, errar en lo nuevo

El grupo Marfil Verde y La Sodería Casa de Teatro de Tucumán lograron con éxito la 5ª Edición del Festival Internacional de Teatro Experimental Víctor García, "Todo muro es una puerta". El proyecto se desarrolló entre el 19 y el 26 de mayo en diferentes espacios de la ciudad de San Miguel.

Escena de "Sodiac y Selegna"

su vez, marca la apertura y cierre de cada uno de sus cinco cuadros. Entonces, dos intérpretes, dos sillas y la musicalidad como protagonistas ensayan un relato no lineal, ambiguo, con gestos mínimos, precisos y repetitivos, reconociendo aportes del clown. La obra logra una atmósfera densa y onírica que le exige al espectador más y más trabajo, hasta percibir —con sutilezas— una ruptura entre lo cotidiano y lo extracotidiano, entre lo igual y lo desigual.

Pequeñas veladas susurradas de la Compañía Gaucha de Buenos Aires, con la actuación de Vanesa Maja y la dirección de Laura Gismondí, completan nuestra idea de un relato construido relacionando la música y el cuerpo del intérprete. A diferencia del espectáculo costarricense, el grupo porteño apela a la modalidad café-concert proponiendo una historia simple, lineal, paródica de cualquier argumento melodramático, pero con la singular y exquisita organicidad de la actriz. Es ella el motor y el sostén del relato. Cada canción dedicada a los espectadores implica sumergirse en un abismo de imágenes y sensaciones, un intercambio vivo entre la voz de la intérprete —muchas veces invadida por la emoción— y las posibles asociaciones que, por el reconocimiento y variedad de temas musicales cantados, erotizan nuestros recuerdos.

En el Festival las indagaciones del relato teatral sobre el tiempo no estuvieron ausentes. Dos espectáculos locales ayudan a esta idea: **Las calles laterales** del grupo Modelo rojo que coordina Carlos Correa, y **Tiempo suspendido** de La 5ª Pata con dirección de Marcos Acevedo.

En el primer caso, la obra trabaja a partir de la histórica y refinada arquitectura de la Casa Rougés, muestra a dos hombres-topo inscriptos en un tiempo raído donde hacen y deshacen gestos, dicen y desdicen trozos de memoria; los personajes viven en un tiempo desmontado al estilo *Instrucciones para dar cuerda al reloj* de Julio Cortázar. Al igual que en ese relato literario, hay un tiempo que abisma y que elige como ritmo el trémulo titilar de la única luz en escena. El trabajo actoral tiene una riqueza singular, la de comunicar y trasladar al espectador a ese "tiempo otro", desconocido, pero seductor.

Sobre la obra de teatro-danza, **Tiempo suspendido**, el abordaje del tiempo se hace desde núcleos temáticos y técnicos, narrando, por un lado, un tiempo mítico (desde el inicio de la creación hasta una utopía futura) y, por otro lado, un tiempo personal con encuentros, desencuentros y reencontros. Estos núcleos son luego materializados en dúctiles y operativos procedimientos técnicos, entre ellos, el de la repetición y su resignificación en la lógica del espectáculo. La pintura de cuerpos con condiciones diversas: juventud, adultez, niñez, travestismo, gordura, debilidad, entre otras, provoca un abanico amplio de vínculos emocionales con el espectador. En este sentido, la tierna presencia del niño-intérprete Camilo Peñok abre un horizonte de teatralidad

potente, intensa; una teatralidad quebrada y que no puede tocar ni afectar a ese cuerpo; se plantea un relato con huida de la ficción desde ese "otro" que alguna vez fuimos y al que la mandíbula del tiempo no ha apresado completamente. Por lo tanto, el espectáculo logra situaciones atractivas y divertidas que, sin perder rigurosidad técnica, obtiene momentos de profunda sensibilidad.

Nuestros últimos comentarios giran en torno a **¿Qué será...? Las aventuras de Kika**, espectáculo tucumano del grupo Manojó de calles que dirige Verónica Pérez Luna. Un personaje con falseado tono español se presenta en la sala donde aguardan los espectadores, es Kika, algo almodovareana, algo lorquiana. Ella no desea actuar, quiere que otros lo hagan por ella. Luego de una secuencia de situaciones donde el espectador se hace actor-marioneta, Kika nos permite el acceso a un espacio blanco, sin nombre, pero asimilable a un museo de perversiones. Seis personajes construirán los más diversos juegos de poder, apoyados en un clima musical angustiante, con sus cuerpos desnudos, golpeados, penetrados, vigilados. De los muchos procedimientos que el espectáculo presenta, destacamos aquí dos: primero, el particular ejercicio de la mirada y, segundo, las rupturas ficcionales para el armado del relato. Sobre lo primero, las situaciones crecen con el uso de una máquina fotográfica y otra de video que pululan por las manos de los espectadores, generando la imagen de ojos inquietos, móviles, deseantes. La mirada que se forja convierte al espectador en un *voyeur* de las "pequeñas muertas" que allí se provocan. En relación a lo segundo, la ficción montada es desmontada permanentemente, llegando por instantes a perderse. Este riesgo absoluto es logrado gracias a un trabajo actoral sin miedos e inhibiciones, una actuación sujeta a lo imprevisible de los cuerpos, por ejemplo, a la utilización de la leche materna de una actriz. Por lo tanto, Manojó de calles sigue ofreciendo espectáculos donde el relato pone en jaque a lo ficcional, da jerarquía a las sensaciones y obtiene estados intensos, movilizantes.

Por último, y luego de comentar solo algunos de los trece espectáculos presentados y de transitar por ideas de experimentación interrogadas en el Festival, nos resta agregar una pregunta más: ¿Cuál es el lugar del error en la experimentación? ¿Existe experimentación teatral sin error? No estamos seguros, pero creemos que la experimentación como una fase de la investigación escénica debe asumir la condición de errar, para evitar así caer en lugares comunes, en espacios consabidos que, si bien estos se muestran productivos en otros ámbitos de creación, no conciben con los objetivos de la experimentación; objetivos difusos pero posiblemente representados en una idea general: proponer una gimnasia perceptiva para reconocer formas artísticas esclerotizadas y enfrentar así a sus consecuentes visiones de mundo. El desafío sigue, afortunadamente, vigente.



ESPECTÁCULOS PARTICIPANTES:

- **Madagascar** de Leonel Giacometto, dirección Pablo Fossa (Rosario).
- **La noche falsa**, dramaturgia y puesta en escena de Luciano Delprato (Córdoba).
- **Emprendimiento Honduras** de Leopoldo Cáceres (Córdoba).
- **Las calles laterales**, escrita y dirigida por Carlos Correa (Tucumán).
- **¿Qué será...? Las aventuras de Kika**, creación colectiva, dirección Verónica Pérez Luna (Tucumán).
- **Tiempo suspendido** de Marcos Acevedo (Tucumán).
- **Un pozo de ojos**, creación colectiva dirigida por Sacha Barrera Oro (Mendoza).
- **Paredes de brillo tímido**, con dirección de Sandra Trejos y Alejandro Tosatti (Costa Rica).
- **A la gran masa argentina**, escrita y dirigida por Gustavo Di Pinto (Rosario).
- **La familia Punk** con dramaturgia y dirección de Ezequiel Radusky (Tucumán).
- **Nuestro pacto** dirigida por Daniel Vitale (Santa Fe).
- **Sodiac y Selegna**, dramaturgia y dirección de Noé Andrade y Pablo Gigena.
- **Pequeñas veladas susurradas**, creación colectiva dirigida por Laura Gismondí.

OTRAS ACTIVIDADES:

- Conferencia "El dispositivo escénico en el teatro de Víctor García" por el Arq. Juan Carlos Malcún.
- Foro de productores, gestores y directores de festivales de teatro, con la participación de representantes de Argentina, España y Costa Rica.
- Corredor cultural circuito NOA, seminarios y talleres con docentes nacionales e internacionales.

Homenaje a Saulo Benavente (1916-1982)



Saulo Benavente en su estudio

La editorial INTeatro del Instituto Nacional del Teatro presentará próximamente el libro **Saulo Benavente, ensayo biográfico**, de la investigadora Cora Roca.

Se extraen aquí algunos conceptos que hacen a esa edición.



Saulo Benavente vino al mundo en Buenos Aires, el 11 de febrero de 1916. Fueron sus padres Aída Mariana Padín y el español Aniceto Juan Francisco Benavente, de ideas libertarias, vinculados ambos al mundo del circo y del teatro. Desde muy chico, Saulo manifestó una gran sensibilidad plástica.

“Uno de los primeros recuerdos de mi infancia –recordabas un patio muy grande, unos galpones casi cubiertos de enredaderas y madreselvas, y afuera del galpón, bajo una especie de ramada de donde caían glicinas, unos tambores de esos que se usaban para transportar querosene, cuadrados, de colores muy puros, azules, verdes, casi estoy viendo un rojo especial... Y la luz que se filtraba entre las hojas pegaba... ¡Era una impresión maravillosa!”¹

Ya adolescente, muerto su padre, su madre estableció una relación con el autor José González Castillo y fue precisamente éste quien lo integró a las actividades de la Peña Pacha Camac, donde cumpliría diferentes tareas y realizaría también sus primeros decorados.

“En el '38 fui uno de los organizadores de la Primera Muestra de Teatros Independientes, con exposiciones, coloquios y manifiestos. Los escenógrafos, particularmente los de los teatros independientes, hemos tenido que ser múltiples... Después, la maquinaria. ‘Dios es máquina’,² el milagro de la máquina teatral. (...) Yo he sido un ferviente ‘maquinista’.³ Me ha encantado siempre y lo hago con eficacia.”⁴

En esa Primera Muestra, realizada en el Teatro del Pueblo, el Teatro Popular González Castillo (Ex Peña Pacha Camac) presentó **El niño Eyolf**, de Ibsen, con una excelente escenografía de Benavente y la dirección artística de Arturo Mario y Atilio Supparo.

Saulo no sólo era un gran escenógrafo sino que también tenía un manejo extraordinario de la gente, y ejercía una jefatura real. Se sentaba a comer con los obreros y los alumnos, que –para aprender–, colaboraban en el armado, y él trabajaba a la par de ellos: barría, pintaba, martillaba, colgaba... La dificultad mayor surgía cuando comenzaba a armar la escenografía, pues se acababan los ensayos, se acababan los actores, se acababa todo y había que

dejarle el escenario. Además, lo único que le importaba era el resultado, y podía volver a cambiar todo si éste no le satisfacía, aunque la fecha del estreno fuera inminente. Realmente, era un creador con una gran confianza en sí mismo, vivía según lo que era y no hacía el menor esfuerzo para falsear nada: cuando trabajaba, usaba esos overoles de obrero aunque no lo fuera, y solía llevar consigo una bolsa grande con montones de elementos: destornilladores, martillos, libros, cinta métrica, cuadernos, reglas... estaba cómodamente ubicado en ese personaje e iba vestido así tanto a un estreno en el Teatro Nacional Cervantes como a una recepción diplomática.⁵

En 1939 en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, se exhibió la Primera Exposición de Escenógrafos del Teatro Independiente, organizada por Saulo Benavente, donde se incluyeron bocetos suyos realizados para el Teatro Popular González Castillo. Orestes Caviglia (1893-1971) concurrió a la exposición, y al advertir el nivel de excelencia de Benavente, lo invitó a trabajar en una obra que estaba preparando, **La dama del mar**, de Henrik Ibsen, con Berta Singerman.

Por ese tiempo, se integró también al taller del teatro Odeón a cargo de Rodolfo Franco (1890-1954), donde trabajaría como realizador durante seis años. Sin duda –dice Osvaldo Bonet– no es posible omitir “la mención del positivo avance que en la valoración de la plástica escénica significa la apertura del taller de Escenografía del teatro Odeón donde trabajó y enseñó Rodolfo Franco y donde adquirieron el métier Vanarelli, Benavente, Longarini y Gelpi”.⁶

“Empecé a trabajar como realizador de decorado, pintor, obrero, en el teatro Odeón bajo la dirección de Franco –que era el director escenográfico y un hombre con un gran amor al teatro–, quien lo primero que hizo fue mandarme a estudiar a la Escuela Superior de Bellas Artes.”

“Yo tuve dos maestros: Franco y González Castillo.”

“Franco fue un hombre culto, sensible y fino, muy amante del teatro, su obra fue extensa y vasta pero su gran mérito fue el de haber creado la carrera de escenografía en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”



Cuadro Final de "Bodas de sangre", de F. García Lorca. Compañía de Lola Membrives. Dirección: Lola Membrives. Teatro Odeón, 1952.



Acto 4º Capilla ardiente de "El corazón extraviado" (sobre la reina Doña Juana la loca). Dirección: Alberto de Zavalía. Teatro Liceo, 1955.



y un taller similar de la Universidad de La Plata. De ellos, que fueron verdaderos viveros, surgieron la gran mayoría de escenógrafos en los últimos cuarenta años, a los cuales se debe el alto nivel de la escenografía argentina."

"En esa época Mario Vanarelli, Germen Gelpi, Marciano Longarini -loco precioso que está muerto- y yo, éramos los que trabajábamos en el taller del Odeón como obreros. Nos dio una experiencia extraordinaria: construíamos decorados, muchos de Franco, y otros que ya venían bocetados por los europeos. Además, vimos la Comedia Francesa, las grandes compañías; fue una capacitación importantísima. Pero yo ya militaba en los teatros independientes, donde tenía la obligación de capacitarme artesanalmente."⁷

En esos días, la compañía de Mecha Ortiz estrenó **Mujeres**, de Claire Booth, con escenografía de Rodolfo Franco.

"Rodolfo Franco había hecho los decorados y creado los cambios necesarios, confiándonos a Mario Vanarelli y a mí la realización de los mismos. Uno de los problemas que tuvimos era el baño que debía darse en plena escena Amelia Bence; el problema es que no podíamos exigirle a Amelia que se metiera en agua fría y entonces todos los días, en tachos muy grandes con calentadores "Primus", hacíamos hervir el agua, que luego mezclábamos con fría, antes de batir el jabón para llenar la bañadera de espuma."

"Al día siguiente, no podíamos hacer que se usara la misma agua y como no había desagote directo en el escenario, debíamos vaciar la bañera con una manguera, mediante la cual llenábamos otra vez los tachos, que entonces transportábamos hasta una rejilla o hasta los baños. Todos los días el mismo trabajo."⁸

En años posteriores, Saulo preparó la escenografía de **Judith y las rosas**, de Conrado Nalé Roxlo, para la compañía de Luisa Vehil, que le había solicitado Osvaldo Bonet, y le encargó el trabajo al taller de realización escenográfica que tenían en La Plata algunos discípulos de Rodolfo Franco. Al encontrarse con ellos, les dijo: "Miren, muchachos, como no tuve tiempo de hacer el despiece, ni de trabajar con la planta para la escenografía del segundo acto, traten de hacerme unas tiras de tela pintadas de distintos colores, también algunos grises, tiras de 25 cm de ancho por 7 metros de largo, otras más angostas de 15 cm y otras un poco más anchas de 40 cm; en total preparen entre 10 y 15 tiras de cada medida."

"¿Y hacemos algo para la planta?"—le preguntaron.

"No, no, sólo las tiras y me las llevan así al teatro —les contestó—, y después voy a tratar de organizarlo en el escenario."

"Bueno Saulo, como usted diga".

Pero les pareció un poco rara la cosa. No obstante, prepararon varios manojos de tiras de distintos tamaños y pintadas de varios colores como él les había indicado.

Llegó la fecha del estreno y Saulo, como siempre, se atrasó en la entrega; los realizadores les llevaron el material pedido al teatro Liceo. En esa oportunidad, la compañía había programado una función para los periodistas, y como no estaba terminada la escenografía del segundo acto los hicieron pasar a la sala donde muy intrigados esperaron el resultado final de esas tiras, al igual que el resto de la gente.

Saulo tomó las tiras más anchas y las puso en la boca de escena, de izquierda a derecha, y a una distancia de un metro fue ubicando las restantes hacia atrás, conformando varias filas en un semicírculo. Cuando las distribuyó todas, pidió al soffita que estaba en el puente, que le tirara unas sogas que tenían un contrapeso y fue enganchando las tiras; mientras, le decía que observara bien porque luego iba a tener que levantarlas a distintas alturas. Saulo engarzaba en la punta de cada soga las tiras trenzadas previamente, y al tener todas las tiras engarzadas en las diversas sogas, las hizo llevar hacia arriba; cuando pasó las bambalinas, le dijo: "Bueno, manténganlo ahí, por el momento".

Después pidió una última tira, que puso en el centro e hizo levantar más alto que las otras. Y empezó a graduar la altura de las demás hasta que resultó una forma de cono, que de repente quedó convertida en la carpa de Holofernes que requería la obra. Sacó el cortaplumas que llevaba siempre en el bolsillo y les hizo unos tajos a las telas dándoles formas diversas, a continuación trajo una jaula dorada —según lo pedía el autor—, que ya la había separado en la utilería, pero la jaula era muy barroca y chocaba con lo armado; entonces, como cuando la vio desde la platea no le gustó, pegó un salto al escenario, buscó una mesa baja y la puso encima, rompiendo el estilo e integrándola enseguida.

Inmediatamente ubicó la luz y como —por supuesto— Saulo era un pintor con la luz, fue muy emocionante porque la escena transcurría en una noche estrellada, y al levantar todo y conjugarse con la luz, se transformó en algo prodigioso y mágico. Los periodistas aplaudieron maravillados la escenografía, y a los realizadores escenográficos: Saulo había armado una escenografía admirable con casi nada.⁹

Así trabajaba Saulo Benavente, con su imaginación incansable, siempre retrasado en sus tiempos de entrega, justamente por su apasionada exigencia de alcanzar la perfección en sus creaciones. Su obra comprende más de 370 decorados teatrales, 63 escenografías para cine, 55 para óperas, 52 obras de arquitectura y decoración escenotécnica, además de una extensa labor docente e institucional.



NOTAS

¹ Saiegh, Any, "Memorias, opiniones y trabajos actuales de Saulo Benavente", Sección "La opinión cultural", Buenos Aires, 6 de agosto de 1978, p. 8 y 9.

² En realidad, la frase "Deus ex machina" (Dios aparece en escena por obra de la máquina) alude a que los dioses aparecían en los escenarios gracias a las maquinarias que se usaban en el teatro, en la Antigüedad greco-latina.

³ Se refiere al que realiza los movimientos y los cambios de la escenografía.

⁴ Any Saiegh, op. cit.

⁵ Sobre testimonio del actor y director Osvaldo Bonet.

⁶ Castagnino, Raúl H., "La escenografía en la Argentina", Revista de Estudios de Teatro, Buenos Aires: Editorial Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1959, n° 1, p. 29.

⁷ Saiegh, Any, op. cit.

⁸ Mecha Ortiz por Mecha Ortiz, Moreno, Buenos Aires, 1982, p. 148.

⁹ Sobre testimonio de Raúl Pacha, profesor superior de dibujo y pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata y ex jefe técnico de escenografía del Teatro Argentino de La Plata.

"CREO

en la caducidad
en las artes,
en la gestión cultural
y en la crítica"

*El lanzamiento de **Por una crítica deseante, de quién/para quién/qué/cómo**, editado por el Instituto Nacional del Teatro, intenta dar una vuelta de tuerca a la vieja antinomia entre artistas y críticos, al plantear que la única diferencia entre ambos sectores reside en que cada cual elige su propio género discursivo para "ser en el lenguaje". Poco importa que el artista hable primero, y el crítico lo haga después, ya que en definitiva el crítico no habla del producto artístico sino de sí mismo, y esto incluye su ideología y su percepción del mundo. ¿Qué lugar ocupa la crítica teatral hoy? ¿Cualquier periodista de espectáculos puede hacer crítica? ¿El crítico tiene fecha de vencimiento? ¿Existe un abismo insondable entre la crítica (como industria de la información o del conocimiento) y el arte (ligado a otros principios creativos)? Estas son algunas de las muchas preguntas que se plantea el autor en este vigoroso ensayo destinado a la comunidad teatral.*

PATRICIA ESPINOSA/desde Buenos Aires

A Federico Irazábal (Gral. Madariaga, 1974) le gusta polemizar, vivir el teatro desde adentro y dialogar cuerpo a cuerpo con aquellos directores que estimulan su producción intelectual ("incluso en la disidencia") y le permiten hablar de "lo que tengo que hablar" y no "de lo que ellos hicieron".

El autor dice preferir "el lugar de cómplice y testigo" antes que el de "juez" y se esfuerza en romper con esa falsa apariencia de rigurosidad que da la jerga académica.

También insiste en afirmar que la crítica no está al margen de lo social ni de lo político y que, más allá de abordar una "cuestión estética-calificativa", también "cuestiona valores, ideas en circulación, presupuestos".

Este Licenciado en Artes Combinadas y actual director de la revista *Funámbulos* sigue trabajando en tres frentes: la crítica teatral, la investigación y la docencia universitaria.

Durante este año dedicó buena parte de su tiempo a la curación de las Actividades Especiales del VI Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), que se realiza en septiembre.

Digamos que su veta más pasional asoma en la actividad periodística. Además de "dialogar" con espectáculos que le interesan a través de los artículos que publica en varias revistas de teatro, también hace sentir su voz en los programas radiales de Osvaldo Quiroga y Liliana López Foresi. En todos los casos habla únicamente de lo que él quiere, "sin ningún tipo de restricciones", aclara con satisfacción.

En su libro anterior, *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Irazábal desarrolló su investigación académica a partir de un debate sobre el lugar que ocupan el poder y lo político en la sociedad argentina. *Por una crítica deseante*, en cambio, es un libro "más anclado en las emociones". Según explica, lo escribió pensando en ese lector "casual", que recibirá su libro en forma gratuita y que por lo tanto estaría ubicado en una posición "no deseante".

Esta situación tan atípica hizo que el autor se empeñara en despertar el interés de sus eventuales lectores utilizando un lenguaje informal, distendido y lo más alejado posible de "los vicios académicos".

PENSAR LA CRÍTICA

Irazábal teoriza sobre el sentido, la función y los objetivos de la crítica; apela a su experiencia en el medio con anécdotas muy puntuales; nuclea el pensamiento de distintos autores (Tzvetan Todorov y Roland Barthes, entre otros) e incluye un *Breve bosquejo histórico de la crítica del siglo XX*, desde el formalismo ruso en adelante.

El último capítulo no tiene desperdicio, allí el investigador analiza la recepción crítica que tuvo, en 1956, la obra **Esperando a Godot**, en ocasión de su estreno en Buenos Aires.

Sus comentarios y reflexiones alternan con apuntes mucho más autorreferenciales y citas de actualidad: "Lo único que quise hacer es explicitar que todos hablamos desde un yo que lucha por ser, en una ambigüedad que lo arrastra del yo al nosotros y del nosotros al yo", se justifica el autor. La decisión de exhibir su "yo" al desnudo y de incluir a la televisión dentro de su marco referencial forma parte de una actitud claramente contestataria que suele desconcertar al resto de sus colegas.

Por una crítica deseante es un texto vivo, desprolijo y chirriante (por el ruido que genera esa extraña mezcla de discurso académico y lengua coloquial). Pero eso es precisamente lo que se propuso el autor. Según afirma, no quiere seguir refugiándose en fórmulas neutras, al estilo de "como decíamos antes". Le molesta mucho ese lastre, al igual que "tantas otras hipocresías e inseguridades academicistas".

-¿Qué te llevó a especializarte en teatro político?

-Durante los años 90 yo era estudiante de la UBA en Filosofía y Letras, y además del estudio me interesaba la participación política. De hecho terminé integrando la junta del Departamento de Artes. Este espíritu militante lo tengo desde muy chico y lo heredé de mi padre y de mi abuelo que han sido y son afiliados radicales de toda la vida.

Durante mi etapa de formación universitaria me harté de escuchar que nosotros (los jóvenes de entonces) éramos "descomprometidos". También me molestó que algunos teatristas se enojaran cuando alguien hacía una lectura política de sus obras. En ese momento sentí que eso era parte del atroz triunfo menemista. Por eso decidí salir a la palestra hablando hasta el cansancio de Teatro Político.

Hoy me causa gracia que muchos de los que me criticaron por emplear ese concepto, ahora lo usen en demasía.

-Tu libro tiene por objetivo repensar la crítica ¿en qué creés que pueda interesarle a actores y directores?

-Coincido en que repiensa la crítica, pero no exclusivamente el trabajo del crítico. Debería decir que he recibido más comentarios y elogios de actores y de directores que de los críticos. Mis colegas siguen cuestionándome lo de la "caducidad del crítico", sin analizar otras cuestiones que para mí son mucho más interesantes para discutir como, por ejemplo, el tema de los presupuestos sobre los que cada uno basa su discurso.

Uno nunca habla en el vacío, ni desde el vacío, y mi búsqueda es tratar de ser consciente de los lugares desde los que miro, desde los que juzgo, desde los que opino, desde los que acepto y rechazo. La crítica teatral fue simplemente una excusa para plantear todas estas cuestiones.

-En pocas palabras ¿qué es lo que te proponés denunciar?

-El carácter altamente ideológico de la crítica y su esfuerzo denodado por negar esa ideología.

-¿De qué manera una crítica puede invitar "al orgasmo y al hedonismo" como vos planteás?

-En primer lugar uno tiene que dedicarse a la crítica sólo si lo desea realmente, porque con su tarea no va a producir ni la cura de una enfermedad ni va a advertir sobre una catástrofe. Por lo tanto, si no hay algo del orden del deseo más puro y salvaje creo que este oficio no sirve. La profesionalización es una de las peores cosas que le pueden ocurrir a la crítica, y creo que esto ocurre a menudo.

-¿En verdad, adherís a la teoría de que a todo crítico le llega su momento de jubilarse?

-Creo en la caducidad y en la renovación generacional en las artes, en la gestión cultural y en la crítica. Ahora bien: esto no tiene que ver con el descarte. Tiene que ver con el valor de sacar a la experiencia y al saber de los apremios de la coyuntura para que se pueda dejar asentado todo aquello que se aprendió con la práctica.

Aclaro que esto no tiene que ver con la edad, tiene que ver con un sistema de vida. El ejemplo que siempre doy, porque creo que es muy claro, es el de la temporalidad.

La forma de vivir el tiempo en los jóvenes de hoy no es la mía ni la de la generación anterior. Y si perdí el tren porque no pude seguirlo o porque él no quiso que lo alcance, voy a ejercer un acto de violencia cuando analice el fenómeno de la temporalidad. Y ese fenómeno es fundamental en las artes dramáticas y narrativas. En todas, pero en estas tal vez más.

-¿Cómo se daría esto en la práctica?

-En *Funámbulos* hay una generación de teatristas de la que ni Ana Durán (fundadora y ex directora de dicha publicación) ni yo hablamos, porque queremos que hablen otros, más jóvenes que nosotros. No por su fecha de nacimiento, claro

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Federico Irazábal



está, sino por sus hábitos, gustos y tendencias. Yo ya no tengo ganas de ir a la 1 de la mañana al teatro. A esa hora quiero estar en mi casa, con mi pareja, o con mis amigos, en una linda cena, leyendo un libro o directamente durmiendo. Pero, esto no me habilita a mí para que ese director y ese grupo no figure en *Funámbulos* porque yo estoy cansado.

UNA RED INFINITA DE DISCURSOS

-¿A qué obedece esta alegre mezcla de citas académicas y faranduleras: Catalina Dlugi, Mirtha Legrand, China Zorrilla, Gramsci, Barthes, los formalistas rusos...?

-Obedece a ese giro que mencionaba antes, de dejar un poco de lado tantos vicios académicos. Intenté que la forma y el contenido fuesen más armónicos.

Yo soy fruto de una generación que no solo se conectó con la biblioteca y los clásicos, hay muchos otros discursos que la atraviesan. No puedo negar la incidencia de la tele

FEDERICO IRAZÁBAL

EDITORIAL



Federico Irazábal

en mí. Incluso hay zonas a las que llegué gracias a haber visto un día, que estaba al pedo, *Almorzando con Mirtha Legrand*. Y es fabuloso poder descubrir (para mí, al menos) que en todo acto de expectación hay algún tipo de aprendizaje. Y Mirtha Legrand es una gran maestra a pesar suyo, a diferencia de Barthes que también es un gran maestro, pero gracias a él mismo.

Me parecía divertido utilizar esa mezcla que también está muy presente en el teatro. Aunque hay un sector de la crítica, que al haberse formado en épocas distintas a la mía, no puede entender esas configuraciones discursivas porque no forman parte de su subjetividad. Y en el caso de la crítica académica su problema es que no puede asumirse como popular.

Odio la gente que niega ver televisión, porque me recuerdan a los que niegan haber votado a Menem. No puedo disociar esas dos actitudes. Respeto a quien efectivamente no la ve, aunque me apena y más aún si se dedica a la cultura porque es como decir "no leo a Derrida porque no lo entiendo". Yo no lo entiendo y lo leo igual, porque si hay tres millones de moscas que miran a Tinelli y tres mil que leen a Derrida, me interesa saber por qué, aunque no entienda ni a uno ni a otro.

¿Estoy poniendo a uno y a otro en el mismo nivel? Sí. Porque en definitiva no se trata de ellos sino de mí y de lo que yo puedo hacer con ellos. Es una cuestión de hedonismo.

-¿Qué peso tiene hoy la crítica en un sentido práctico?

-En un sentido llano tanto la crítica como el teatro forman parte del mercado. La crítica es la vehiculización para que una obra exista. Y el crítico existe en tanto pone su firma en esa crítica, que a su vez también existe porque antes hubo alguien que creó un discurso. Y el medio "es" en tanto encuentra datos para crear una realidad en la que se sienta cómodo y halle la posibilidad de seguir existiendo. En definitiva, y esto es algo central en el libro, la crítica y los críticos están metidos todo el tiempo en el meollo de la existencia. Es el SER el que ahí entra en juego en tanto problemática.

-Cuando analizás la relación entre producción teatral y producción crítica no te detenés en sus aspectos más conflictivos sino que preferís equipararlas como eslabones de una infinita cadena de discursos.

-A mí me interesaba más trabajar sobre el tema de la "lectura" y sobre cómo los criterios con los que uno lee luego orientan, determinan y constituyen algún tipo de discurso. Por eso el título del libro tiene que ver con el deseo.

Lo que me intriga es ver cómo y por qué seguimos hablando, cuál es el factor que nos lleva a eso, qué es lo que nos lleva a continuar un diálogo infinito y en muchos casos a negar esa historia. Nadie tiene una relación adánica con el lenguaje y, por lo tanto, lo único que hacemos es sumarnos a una red de discursos infinita hacia atrás e infinita hacia delante. Hablamos de lo que otros hablan. Somos como vecinas chusmas que espiamos a través de las ventanas propias para ver los huecos de los otros y desde ahí operar discursivamente, y sabiendo que habrá otros (vos en este caso) que se meterán en esos huecos y producirán discurso, incluso formulando preguntas en las que se ve su criterio de lectura.

-¿Por qué la gente (y los teatrístas, particularmente) siguen estando pendientes de lo que dicen las críticas?

-Porque todos somos un grupo de hedonistas que disfrutamos cuando hablan de nosotros. Incluso, aunque hablen mal. Nuestra herida es el silencio del otro, ahí es donde nos desgarramos. Y creo que los críticos también estamos pendientes de las críticas, o al menos yo lo estoy. Quiero ver qué generé, qué provoqué con este libro, y a los teatrístas les pasa algo similar. Después claro, si no te gustó nada de lo que escribí o de lo que puse en un escenario te convertirás en un estúpido absoluto, hasta que la próxima vez digas que soy genial y vuelva a quererte.

El peso del silencio es todavía peor. El no haber podido provocar discursos, es como pararte frente a la muerte. Eso es estar verdaderamente solo: carecer de interlocutor.

HISTORIAS DE PROVINCIAS

DAVID JACOBS/ desde Capital

Con el propósito de completar una zona aún abierta en el terreno de la investigación teatral, Osvaldo Pelletieri llevó adelante una Historia del Teatro Argentino en las Provincias, que refleja, primordialmente, las diferencias y riquezas de la escena de nuestro país. El segundo volumen de esta Historia, de reciente aparición, pone el acento en el estudio del siglo XX y contó con la participación de un amplio equipo de colaboradores que tuvo la tarea de recolectar y analizar los distintos materiales que reflejan las características de cada región.

-¿Por qué una *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*?

-Una de las razones, pero no la única, es que no existía ninguna que diera cuenta del quehacer teatral en las provincias. Todas las historias que conocíamos estaban dedicadas al teatro porteño. Buenos Aires tiene una historia y un presente culturalmente rico y en ella el teatro ha ocupado un lugar no siempre a la altura de las demás expresiones artísticas, pero abrumadoramente excluyente de la del resto del país. Entendemos que un país es una unidad con diferencias, y que esas diferencias deben ser reconocidas y respetadas, no olvidadas, pero que deben ser integradas para conformar, precisamente, una unidad. Somos plurales, y a partir del reconocimiento de esas pluralidades estamos construyendo nuestra identidad. Además, se trató de que los distintos trabajos no se redujeran a la consideración de los textos, sino que reflejaran también el trabajo de la puesta en escena y de su recepción. Entendemos que el texto y la puesta con un "registro activo del pasado" a través de operaciones de "intercambio y negociación" y hemos querido dar cuenta de este fenómeno así como de las relaciones entre teatro y sociedad y de las transformaciones que cada uno de los componentes de esta totalidad ha sufrido con el paso del tiempo.

-¿Con qué inconvenientes se encontraron al momento de acudir a cada uno de los archivos provinciales?

-Es una respuesta compleja pues la situación no es idéntica en todas las regiones. En general, podemos decir que un escollo compartido es la falta de antecedentes. En algunos casos, los investigadores han debido partir prácticamente de cero. Los materiales no han sido conservados, o están dispersos, o sencillamente no existen. Esa carencia obedece a veces, como en el caso de San Juan, a causas naturales, pero en general es resultado de la falta de conciencia de la necesidad de preservar los testimonios del pasado. También hay que considerar la situación particular de cada región o provincia en el sentido de que en algunas ha existido una continuidad de la actividad teatral y en otras esta actividad se ha desarrollado solo en forma ocasional, lo que

hace que los materiales y testimonios existentes se hallen todavía más dispersos y fragmentados.

Esta situación se agrava cuando se hace necesario el relevamiento de datos en el interior de las provincias que, para ser riguroso, requeriría de la constitución de un grupo de investigadores que tuvieran la posibilidad de desplazarse por las ciudades en las que se ha registrado actividad, para lo cual haría falta un apoyo estatal decidido y generoso.

Debe mencionarse también la escasez de publicaciones de los textos dramáticos que impide toda posibilidad de análisis de los mismos. La búsqueda de datos realizada por los coordinadores en Buenos Aires ha tenido como resultado constatar la carencia de registros, debido, básicamente, a que muchas veces ha sido omitida por los mismos autores y porque en Argentores no se registran las obras no editadas.

-¿En este sentido, entonces, el aporte del libro será esencial para los futuros investigadores?

-Creo que en este punto, el aporte realizado por la *Historia* es fundamental. No solo porque a partir de ella los futuros investigadores no deberán partir de la carencia o la fragmentación, si no porque profundizándola, ampliándola o rebatiéndola, hay un material que servirá de base y sustento a todo trabajo posterior.

-En relación con los valores estéticos, entre el Norte y el Sur del país ¿existen puntos de contacto entre regiones culturalmente distintas?

Intentamos hacer una historia multidireccional, en la que cada coordinador individual o de grupo provincial se hiciera cargo de la peculiaridad del teatro de su región. Es evidente que cada una construye, a partir de su historia, de los valores sociales que la sustentan e, incluso, de las diferencias naturales en que se desenvuelve y la incidencia que estas tienen en su desarrollo económico, los valores estéticos que considera relevantes. No obstante, leyendo con atención los trabajos que conforman la *Historia*, se advierte que hubo fenómenos, como el del teatro independiente, que, si bien no se desarrollaron sincrónicamente pues cada cultura tiene su propio ritmo, constituyeron una intertextualidad presente en todas las zonas del país.

-La investigación contó con un coordinador o grupo provincial que se hizo cargo de analizar las características propias del teatro de cada provincia. ¿Qué tipos de acuerdo hubo que establecer previamente entre los investigadores y qué resultados se obtuvo de eso?

-Éramos conscientes de que la tarea de investigación y redacción de la *Historia* no podía ser cumplida por un investigador aislado, que se necesitaba el esfuerzo colectivo y una discusión abierta. Nos interesaba saber cómo



se constituyó el discurso teatral en las provincias desde principios del siglo XX, cómo se delimitó su espacio propio, su formación, y cómo buscó su propia expresión. En los seminarios permanentes organizados por GTEA desde 1997, que nos reunieron, y nos siguen reuniendo, trabajosamente logramos un acuerdo acerca de la metodología a utilizar que fue, finalmente, contribuir a la unidad partiendo de la aceptación de nuestra diversidad. Antes de comenzar a trabajar hubo que alcanzar acuerdos sobre los modelos de reconstrucción de puesta, el modelo de análisis del texto dramático, de recepción y de crítica y, especialmente, del concepto de sistema teatral y sus distintos subsistemas. Más allá de estos acuerdos, cada equipo estableció sus puntos de vista para su modelo de periodización adaptándolo a cada realidad teatral y social regional. Se trató de superar los desencuentros transitando hasta aquí un camino que, estamos seguros, dejó una importante experiencia que enriqueció a todos y a cada uno de nosotros. Además, es de estricta justicia aclarar que en el proceso de concretar la *Historia* fue de fundamental importancia el apoyo recibido del Instituto Nacional del Teatro. No solo porque en algunos casos ese apoyo se tradujo en algún tipo de financiación de los investigadores, sino porque su compromiso con la publicación de los resultados finales fue un incentivo y una motivación para la totalidad de los que participamos.

La ceguera de la justicia

*En la Argentina se estrenaron **Hamelin** y **Camino del cielo** (Himmelweg) y se darán a conocer **Cartas de amor a Stalin**, también en Buenos Aires y **El chico de la última fila**, en Tucumán. Admirador del filósofo Walter Benjamin, el escritor habla de la manipulación de las víctimas por parte de sus defensores, o los que representan el poder y dice que es un complot para esconder el verdadero origen de la injusticia.*



Juan Mayorga

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

Juan Mayorga estuvo pocos días en Buenos Aires y se lo vio feliz y asombrado. Él que ha triunfado con varias de sus piezas en Europa, considera más que un halago que el teatro San Martín le haya estrenado su obra **Camino del cielo** (Himmelweg).

Previamente a **Camino del cielo**, en la que se habla de la ceguera ante la injusticia (un comandante nazi le enseña a un delegado de la Cruz Roja el costado irreal de los campos de exterminio; le muestra una ciudad ficticia, montada para la ocasión, con los prisioneros representando distintos personajes y lo convence de que no hay nada que viole los derechos humanos) se conoció en 2006, en una puesta del grupo Animalario, otra de sus obras **-Hamelin-**, que fue interpretada primero por la compañía española y luego por actores argentinos.

Para el dramaturgo y matemático, nacido en 1965 en Madrid y admirador del filósofo Walter Benjamin sobre el que hizo su tesis de doctorado en filosofía —a la que tituló “Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin”—, **Camino del cielo** y **Hamelin** tienen similitudes. En las dos las víctimas aparecen en primer plano y, en lugar de ellos, son los poderosos los que hablan sobre esos seres sometidos. “En **Hamelin**, en la que trato el tema de un niño abusado por un pederasta, son los otros los que hablan por él, son los otros los que tienen voz, no el protagonista que es la víctima. El juez y la psicopedagoga que lo defienden son los que denuncian el hecho. Mientras que en **Camino del cielo**, no escuchamos las voces de las víctimas, sino las palabras que el comandante nazi escribía para esas víctimas”, define el entrevistado y agrega que las dos piezas hablan de la dominación y la humillación del hombre por el hombre. En ambas aparecen formas de violencia que comienzan con el lenguaje.

Juan Mayorga dice que los porqués de estos temas en su dramaturgia, tienen que ver con que “en España apenas hay un teatro que hable del Holocausto. Hasta lo que yo conozco, tampoco el tema de la pederastía había sido abordado desde un escenario. Yo los elegí porque tengo cierta preocupación

por las formas de dominación, de humillación y de explotación que vive el hombre, aún en la actualidad”.

En las dos obras aparece una forma de manipulación de la verdad, que ejercen aquellos que hablan por las víctimas.

—En **Hamelin** el juez y la psicopedagoga muestran versiones sobre los hechos, los relatan de tal modo que permiten localizar el mal y, a la vez, los mantiene a ellos inocentes, por así decirlo. Lo concreto es que esos relatos ordenan la realidad y al mismo tiempo la enmascaran. Porque ninguno de los personajes que está en el escenario habla sobre el origen del mal. Todos ellos callan un hecho fundamental. Antes de la explotación que sufre José Mari, el protagonista de **Hamelin**, al ser abusado por el hombre en cuestión, vive un tipo de sojuzgamiento más extenso, el de la sociedad en la que vive que es consciente de la miseria, la ignorancia y el abandono de un niño o de un adolescente, y no hacen nada para remediarlo. De modo que en ese aspecto y, paradójicamente, el relato de culpabilidad del pederasta, sirve para camuflar otras formas de violencia que sufre ese niño.

En **Camino del cielo** la representación que construye el comandante sirve para enmascarar la violencia real que están sufriendo las víctimas. En esta pieza se puede encontrar una correspondencia con **Hamelin**. En **Camino...** las víctimas son obligadas a compartir, incluso a fortalecer el relato del verdugo. Se da una suerte de segunda muerte. No solo se los somete a una degradación física. También se los obliga a enmascarar su propia catástrofe. Ocurre lo mismo en **Hamelin**. En la medida que el juez y la psicopedagoga en lugar de escuchar la voz del niño, están hablando por él.

LA REALIDAD DE LAS VÍCTIMAS

¿Usted opina que en **Camino del cielo** las víctimas no son tan inocentes como se cree; ese es un discurso que en los últimos años ha sembrado bastante polémicas?

—Puedo decirle que el deseo de escribir **Camino...** aparece en el momento en que me entero que un delegado

de la Cruz Roja estuvo en el campo de Auschwitz y en la ciudad ghetto de Kerezin y que de esta última visita realizó un informe positivo, que resultó útil a los intereses nazis. El deseo de escribir aparece cuando sentí que ese hombre que, habiendo querido ayudar, acaba siendo cómplice de los verdugos. Su actitud me hizo recordar a mucha gente que me rodea y quizás a mí mismo. Por querer ayudar, a veces uno termina siendo cómplice del sometedor. Hoy es frecuente encontrar gente que tiene un sentimiento solidario, humanitario y, sin embargo, acaba de algún modo, cerca de lo que Primo Levi llamaba la zona gris. La zona gris es aquella de los indiferentes, o de los cobardes, de los que miran hacia otro lado y con esa omisión de acción, acaban, sin querer, cooperando con el mal. De manera que eso fue lo que me impulsó escribirlas. Antes que la propia figura de la víctima, el origen de estas piezas está en mi interés por este tipo de personajes.

—¿Cuál fue el origen de Hamelin?

—Leí una noticia en un diario que decía que una pareja fue detenida porque se descubrió que le alquilaban su hijo, los fines de semana, a un pederasta. Apenas leí esa barbaridad, pensé que era un hecho que merecía mirarlo de cerca. Intenté averiguar qué rostros había debajo de esa noticia, cómo eran esos padres, qué pensaban. Nuestra misión como dramaturgos es contar lo que el periodismo no puede. Ese fue el origen de esa pieza. Como en la anterior no partí de la observación de la víctima, sino de aquellos que la rodean, de aquellos que de algún modo consienten o posibilitan la destrucción de una persona.

En **Hamelin** puede observarse un estilo más duro, áspero, periodístico. En cambio en **Camino del cielo** eso está aliviado por un lenguaje más político tal vez. ¿Coincide en esta observación? ¿A qué obedece ese cambio, en el tema a tratar?

—**Camino...** tiene un vuelo político mayor. Mientras que en **Hamelin** es cierto que el lenguaje es deliberadamente seco, oral, cercano a lo que podemos escuchar en la calle. En la anterior aparece lo político en la medida que nos



Arriba y abajo: Escenas de "Hamelin"



AUTORES

MÁS ESTRENOS EN ARGENTINA

Hay otras piezas tuyas que se están preparando para representar en la Argentina.

-El director Enrique Dacal va a dirigir a Julio Ordano y un equipo de actores, en **Cartas de amor a Stalin**. Tuve ocasión de ver un ensayo y me gusta mucho lo que están haciendo. Mientras que en Tucumán, el director Leonardo Goloboff va a estrenar con Juan Tríbulo, **El chico de la última fila**, que en España la hizo la compañía Ur Teatro, con dirección de Helena Pimenta. Debo decir que es muy importante para mí confrontar mi trabajo con el público argentino, probablemente uno de los mejores formados del mundo. Con espectadores así, un creador teatral puede establecer una relación muy intensa y poderosa. Por eso estoy agradecido de que una de mis obras se haya dado en el San Martín, el que para los profesionales del teatro español, es un espacio mítico. Para un dramaturgo estrenar sus piezas en el Royal Court de Londres, en el Centro Dramático de España y en el Teatro San Martín, es uno de los hitos más importantes de su carrera.

¿Cómo sigue su actividad en el presente?

-El mes próximo estreno una reescritura que hice de **Fedra**, en la que parto de Eurípides, de Séneca y de Racine. Esta pieza se va a dar en el Festival de Mérida y la protagonizará Ana Belén, dirigida por José Carlos Plaza. Luego, a principios de 2008, en el teatro La Abadía de Madrid, daré a conocer una pieza que titulé **La tortuga de Darwin**. Su protagonista es una tortuga de doscientos años y muy evolucionada. La historia parte de un personaje real. Cuando me enteré que existía una tortuga que había viajado con Darwin a las Islas Galápagos y todavía vivía, pensé "qué bicho tan interesante". Fue testigo de la Revolución Rusa, de la Perestroika. Con ese material imaginé una viejita, una abuela, que había sido testigo de hechos que ninguno de nosotros pudo ver. El director Gerardo Vera también me propuso que haga una versión de **Rey Lear**, que permitirá el regreso a los escenarios madrileños de Alfredo Alcón. A su vez, en estos momentos, hay una versión mía de **Un enemigo del pueblo** de Ibsen y mi obra **El chico de la última fila** se encuentran de gira por distintas ciudades de España.

¿Cuál es la vigencia que para usted adquieren hoy Fedra y Rey Lear?

-Ella representa una historia de amor jamás contada. Lo que me interesa del personaje es su capacidad extrema de amar. En mi versión ama a Teseo, su esposo legítimo y también a su hijo, que en mi reelaboración es solo uno. Pero en ese marco también se impone su amor hacia Hipólito, el amor prohibido. Ese amor se impone como un vendaval que lo atraviesa todo y destruye la vida de ella y de todos los que la rodean. El marco mítico, permite hacer verosímiles esos sentimientos ilimitados y, a nosotros, el resto de los mortales, nos pone ante un espejo tan grande que percibimos nuestra propia pequeñez. Algo que nos permite pensar en esa escasa capacidad de amor que tenemos los mortales frente al amor de Fedra. Esa es la función de la tragedia: mostrar tus propios límites.

De **Rey Lear** debo custodiar la hermosura y al mismo tiempo la capacidad de emocionar que tiene la historia. Es una obra tan llena de personajes que cada uno de ellos podrá ser el protagonista de un relato. Es como un gran cuento en el que cabe la humanidad entera, eso es lo que intento contar.

ocupamos de una situación límite. Es como una forma de contestación a esa frase de Adorno, que dice que no puede haber poesía después de Auschwitz. Creo lo contrario, no solo puede haber poesía. Incluso en Auschwitz hay poesía. Pero esa poesía es necesario que tenga un carácter moral. Algo que me preocupó al escribirla fue evitar los riesgos, las tentaciones, bien intencionadas, pero fallidas de representar el Holocausto. Las que en su mayoría acaban convirtiendo el material en una manipulación sentimental del sufrimiento. O en la exhibición obscena de la violencia, o la estetización del dolor. El personaje del comandante nazi tiene una palabra elevada y perversa y confío en que el espectador la reciba de ese modo.

En el material de prensa que difunde su actividad se menciona que usted es miembro del grupo de investigación El Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa. ¿Cuál es el trabajo que realiza allí y de qué modo se relaciona con su pieza?

-Hasta donde yo sé puedo decirle que no soy judío. Le digo esto porque muchos lo somos sin saberlo. Pero dije una vez que debo mucho al espíritu judío. A la cultura de un pueblo que armó su experiencia del mundo, en la resistencia y frente a una violencia extrema. Y que a pesar de eso desarrolló una suerte de cosmopolitismo y de universalismo, precisamente porque vivió de modo permanente en el exilio. Debo decir que debo mucho a Walter Benjamin, sobre cuya filosofía me doctoré. Siempre hay una impronta de Franz Kafka en mis textos y, como le dije antes, debo mucho a lo que podríamos llamar el espíritu judío. Ese grupo al que hace referencia lo dirige un filósofo español y el grupo que trabaja con él, en el que me incluyo, considera que la herencia judía debe ser revisada, conocida por nosotros. En una primera

fase del proyecto, trabajamos sobre el judaísmo como una tradición oculta, subterránea, dentro del pensamiento occidental. En una segunda fase trabajamos sobre lo que llamamos filosofía después del Holocausto. La pregunta que nos hicimos no sólo en el campo del pensamiento, también en el de la representación, es que se puede hacer en el presente. Nuestra línea de trabajo está asociada a un par de palabras: justicia y memoria. Creemos que la memoria es indisoluble de la justicia y, por lo tanto, esta no puede olvidar ciertos hechos.

Viviendo en Madrid ¿No le atrae escribir una obra sobre Isabel Martínez de Perón, un personaje tan controvertido para la política argentina?

- Quizás más me ha llamado la atención Evita. Cuando venía para esta nota el taxista me señaló un edificio, el del Consejo Deliberante, en el que me dijo que trabajaban Juan Domingo Perón y Eva Perón. El hombre me indicó que en ese lugar Evita ayudaba a los pobres y me parece un personaje fascinante. Intenté una vez escribir una pieza sobre ella, pero no llegué a concretarla. Evita es uno de esos personajes que a uno no le permiten mirar para otro lado. Como personaje y ella misma en la vida real ha tenido una personalidad magnética. Es como un imán, no puedes despegarte de ella. En cuanto a Isabel Martínez nunca pensé en ella. Creí que había muerto, hasta que aparecieron estas últimas noticias en las que se dice que se la juzga en la Argentina. Ahora que usted la menciona, es verdad que teatralmente hablando es un personaje muy poderoso. Más aún si se toma en cuenta su relación con López Rega, su exilio en Madrid. Sé que es amiga de las hermanas de Franco y ponerlas juntas sería una escena inolvidable. Le agradezco el regalo de habérmela mencionado.

Atrapados por un riesgo feroz

*El dramaturgo rosarino Leonel Giacometto se prueba en la dirección con **Fingido**, obra que intenta, entre otras cosas, mostrar sin velos la trastienda del teatro de producción independiente.*

MIGUEL PASSARINI / desde Rosario

Hace tiempo que el teatro rosarino busca referenciarse a sí mismo, tratando de encontrar los motivos por los cuales un arte tan efímero y, a la vez, tan inquietante como el teatro independiente subsiste en un territorio que suele ser estéril. Sobre todo, en una ciudad con un público más afecto a cierto teatro que llega desde Buenos Aires, público al que el brillo del neón no le deja ver que en realidad sólo se trata, en muchos de esos casos, de *figuritas* de tévé lanzadas a la osadía de plantarse sobre un escenario.

Es así que algo rancio, incómodo, apretado entre el deseo y la imposibilidad que implica el universo teatral rosarino (variable de la que no escapa gran parte del teatro independiente porteño y del resto del país), llevó a tres artistas locales: un dramaturgo devenido aquí en director, y dos jóvenes actores, a trabajar un año en un proyecto que comenzó casi como una terapia ("queríamos hacer lo que teníamos ganas, sin ponernos a pensar en la corrección, sin hacer lo que nos decían que debíamos hacer", confiesan) y que luego se convirtió en **Fingido**, obra teatral con dirección de Leonel Giacometto (**Santa Eulalia, Madagascar**) y las actuaciones de Nancy Barbero y Alexis Muiños (**De nuevo la furia**), que tras dos meses de dos funciones semanales en la ciudad comenzó un recorrido no menos exitoso por otros puntos del país.

El director y los actores mantuvieron una charla con **Picadero** acerca del proceso de creación de esta obra (una de las ganadoras de los Proyectos de Coproducciones Área Teatro 2006 de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario), en la que reflejaron ciertos datos de la puesta, donde se revela que el único camino que le queda al teatro independiente (al menos al rosarino) es la autenticidad y el riesgo.

-¿Qué de aquel deseo del comienzo de trabajar sin condicionamientos se plasmó finalmente en la obra?

Leonel Giacometto: Creo que el resultado superó las expectativas de todos. En el comienzo eran sólo encuentros después de las funciones de otro espectáculo que nos involucraba a los tres, donde los actores improvisaban hasta horas impensadas. En uno de esos ensayos apareció la cuestión del Dogma (por el Dogma 95 creado, entre otros, por el cineasta danés Lars von Trier). Hablábamos de los límites y las falencias que encontrábamos en la llamada "dramaturgia del actor". Para salvar esa limitación, ciertos procedimientos comunes nos llevaron a la escritura de una especie de manifiesto o tabulación sobre el cual trabajábamos y al que llamamos "Dogma fingido".

-¿Qué cosas plantea ese Dogma fingido?

L. G.: Entre otras, pensamos que en lugar de una obra de

teatro, queríamos plantear un acontecimiento: no habría género ni rutinas, no buscábamos sino que tratábamos de encontrar un "aquí y ahora" permanente tanto en los ensayos como después en las funciones. Tratamos de poner en duda algunas metodologías de trabajo en el campo de la actuación. De este modo, de ser un proyecto más de los que tengo para este año (se estrenaron obras suyas en Rosario, Buenos Aires y Venezuela), pasó a ser el más importante de todos.

-¿Sos consciente de que atentás contra el trabajo del dramaturgo que es atentar contra vos mismo?

L. G.: Obviamente, y quizás fue eso lo que más me motivó: cierto bastardeo a mi propio trabajo tiene que ver con mucho tiempo de pelear por la dramaturgia de autor. Pensé que podía ir por otro lado para decir algunas cosas. Incluso esta obra, al día de hoy, no tiene texto escrito, no está en papel. Eso me sirvió para entender qué es la dramaturgia del actor.

-¿Qué entendiste de ese procedimiento?

L. G.: Entendí, básicamente, que la improvisación es la génesis del teatro que se produce ahora, se llame como se llame. Comencé a ver una energía que circulaba en los actores que me resultó única, por eso hablo de acontecimiento: estaban ahí, frente a mí, "fingiendo" acerca de algo, pero también había mucha verdad. Ahí entendí que la clave estaba en sostener viva esa energía en el resultado final, algo que se vuelve muy complicado pero que es la clave.

-Volviendo a la génesis, ¿qué les pasó a ustedes como actores?

Nancy Barbero: De aquellas primeras ideas creo que quedó también cierto grado de violencia que hoy tiene el espectáculo, un riesgo que queríamos correr en términos de tratar de hacer algo distinto y no lo que veníamos haciendo: improvisar para luego sumar un texto que modificaba todo. De todos modos, cuando Leonel dijo que no habría texto fue como tremendo, porque ahí estábamos más desnudos que lo desnudos que podamos estar en la obra.

Alexis Muiños: El trabajo tuvo que ver con poder mostrar otra cosa de lo que veníamos haciendo: en otros espectáculos las improvisaciones terminaban llenándose con algún texto que el director o el docente te acercaba, y de la improvisación sólo quedaba la forma, en el mejor de los casos. Ese suele ser un procedimiento de los talleres, y acá eso no pasó, está lo que nosotros propusimos, obviamente bajo la mirada del director.

-¿El hecho de haber elegido trabajar con improvisaciones tiene que ver también con no poder dirigir lo que escribís?

L. G.: Sin duda. Puedo escribir en gabinete y mandar lo escrito para que lo monte otro, pero creo que nunca podría dirigir una obra escrita por mí previamente porque me decepcionaría. En todo caso, y eso es algo que entiendo ahora, los actores terminarían modificándola a tal punto que sería otra cosa, y entonces no tendría sentido escribirla antes. En realidad, creo que no son comparables el mundo de lo imaginado, a la hora de escribir, con el del teatro. También estaba esto de decir: "¿Quieren trabajar con dramaturgia del actor?", bueno, no hay texto ni lo habrá en ningún momento". Eso me demostró que los cuerpos en el espacio también pueden "escribir" algo que se vuelve irremediamente teatral.

-¿Podrían contar qué es hoy *Fingido*?

L. G.: Básicamente, es una obra con una fuerte estructura que es lo que yo siempre defiendo: un esqueleto con lugares claros a los que los actores deben llegar. Cómo llegan, es un tema de ellos. A mí en el teatro me gusta ver una historia contada como sea, y no por eso tiene que tratarse de un pastiche como suele verse: escenas sueltas que luego se juntan a través del humor, o bien hablando del teatro mismo, más allá de que aquí estemos hablando del teatro porque los personajes son actores.

-¿Cómo contarían esos personajes?

N. B.: Son dos actores que están protagonizando una obra en Buenos Aires y, paralelamente, se muestra la realidad de estos dos actores. También hay otros temas como la dictadura, una problemática frecuente en el teatro contemporáneo que tratamos desde otro lugar, desde donde salió. Pero, básicamente, estamos hablando del teatro, mostrando un costado que le está vedado al espectador. También tenemos un enorme grado de exposición, sin red, que nos obliga a estar construyendo la actuación todo el tiempo.

-¿Qué pasa con la temática de la dictadura?

A. M.: El tema surge porque la obra muestra a una "gran actriz" del teatro porteño (Ana Bares) que está trabajando con un actor de televisión (Javier Bohler). Están haciendo **Cuarteto**, de Heiner Müller (autor alemán de posguerra). El actor, a su vez, hizo el año anterior una comedia musical sobre los desaparecidos en un teatro comercial de la calle Corrientes. Eso desata el conflicto entre ambos: Ana no puede entender cómo él pudo hacer eso. Tienen visiones totalmente opuestas acerca de cómo ver la dictadura a través del teatro, pero también del compromiso que implica hacer teatro independiente.

-¿Son conscientes de que el hecho de mostrar algo que está oculto en el teatro puede ser visto por los colegas como una falta de código?



Escenas de "Fingido"



REFERENCIAS PARA UNA REPRESENTACIÓN FALSA

En el teatro, la comunicación es un *engaño*, algo que el genial Luigi Pirandello se encargó de mostrar en **Seis personajes en busca de un autor** (acaso la primera vez que el teatro se revisa a sí mismo), cuando los personajes les dicen a los actores que no podrán representarlos correctamente, ya que no podrán "comunicar sus sentimientos". De este modo, Pirandello fue el primero que notó que no hay un sólo teatro ni lo habrá.

En la actualidad, hay formas que se reproducen y otras que se cuestionan y acontecen en la escena independiente adelantándose en el tiempo, arriesgando lenguajes, estéticas, provocando rupturas con mejores o peores resultados. Algo de eso sucede con **Fingido**, obra cuya construcción debió transitar el sinuoso camino de la dramaturgia del actor, pero aquí sin el consabido soporte que suelen ser esos *otros* textos que en mayor o menor medida terminan siendo el sustento dramático (después la llaman "versión libre") de la obra en cuestión, y los ejemplos abundan en la escena rosarina, también con mejores y peores resultados.

La consecuencia de un año de ensayos y de barajar y dar de nuevo varias veces es **Fingido**, un "simulacro" de actuación en el que dos personajes (dos actores) eligen el enmarañado y maravilloso texto de **Quartett** (Cuarteto), del alemán Heiner Müller, para ser representado (el texto aquí es una excusa). De ese texto, lo que se aprecia es apenas el final, el momento de la muerte de Merteuil y Valmont, plagado de poesía, quizás como metáfora de una forma teatral que muere para dar paso a otra, a esa que refiere a lo imprevisto e instantáneo, a lo lacónico de la escena independiente que muta todo el tiempo y, a la vez, se contradice tratando de encontrar los intersticios a través de los cuales confrontarse con un público que la desconoce y la niega.

De esas formas de representación, pero también de una forma que nace a la luz de la referida dramaturgia del actor en la que, como una condición propuesta por el director (una paradoja si se piensa en un dramaturgo): "No hay texto ni lo habrá", sino algunos lugares a los que los actores deben *llegar* creando en el medio una ficción propia (que se teje entre lo autobiográfico y la memoria colectiva), también habla **Fingido**.

En la obra, tal como alude el título, hay algo encubierto (que aquí se muestra), y es el momento después de una función teatral, pero de ese teatro que se produce casi en la clandestinidad. Ya sin máscaras (y sin artilugios: no hay puesta de luces, ni vestuario, ni escenografía), los actores se "miran al espejo" (¿el del camarín?) en un juego pirandelliano en el que del otro lado está, irremediablemente, el público, cómplice de una confesión descarnada en la que la realidad se filtra desprejuiciada y lapidaria.

Temas como el poder y la dictadura, la no realización personal y las envidias propias de un mundo marcado por los egos individuales, son desacralizados y puestos a la vista, del mismo modo que ciertos datos paródicos de una generación de artistas que reclama mayor compromiso a la que la sucede en el terreno de lo ideológico.

El mayor mérito de **Fingido** está en hablar de la imposibilidad de ser lo que se desea o bien de mostrar estar conformes con lo que se es, cuando en realidad el anhelo está en la vereda opuesta: la del brillo de las marquesinas.

La puesta de Leonel Giacometto plantea dos planos de lectura: uno plagado de guiños al mundo del teatro (con nombres y apellidos) y a la gente que lo integra. El otro, en el que ingresa el público que no participa de la referida complicidad, se despliega como una comedia en la que la risa surge a partir del patetismo que deviene de lo que es *fingido*, es decir presentar como real algo que no lo es.

Lo simulado, lo artificioso, lo desconcertante, la marca de eso que es representado pero con una sensación de *verdad* que en algunos pasajes se vuelve incómoda, confirman las palabras del director quien sostiene que **Fingido**, más que un espectáculo teatral debía ser visto como un "acontecimiento", a partir de una idea de "proceso permanente" que en apariencia se ve afianzado y cerrado.

Dos jóvenes actores: Nancy Barbero (Ana Bares) y Alexis Muiños (Javier Bohler), con una entrega tan inusual como el vínculo que establecen en escena, son los que afrontan el mayor riesgo: ponerle el cuerpo a dos personajes que mastican lo perverso como el pan de cada día.

Por lo demás, una frase que aparece en el programa de mano y que firma el actor, director y docente porteño Pompeyo Audivert sirve a modo de síntesis: "Todo es una representación falsa, llena de palabras".

AUTORES

L. G.: Por esencia, soy curioso y provocador, eso es algo que no puedo controlar. Y me encontré con dos actores a los que el grado de exposición no les afecta. De todos modos, acá hay un año de trabajo y el riesgo es algo elegido, no estamos jugando, nos estamos arriesgando a mostrar algo que creemos es distinto.

N. B.: Hacemos todo aquello que algunos de los maestros nos han dicho que no debíamos hacer. De todos modos, creemos que es otra forma de hacer teatro: acá hay niveles de energía que molestan, se dicen y hacen cosas que también molestan, del mismo modo que hay desnudos, algo que para muchos resulta innecesario.

- Ahora, en el rol de director, ¿estás conforme con el resultado?

L. G.: **Fingido** es hoy lo que a mí me gustaría ver. A lo mejor hace dos años hubiera despotricado contra un espectáculo de estas características donde se nota que no hay un texto, porque soy dramaturgo. Eso es así, y forma parte de mis propias contradicciones.



UNA OBRA QUE "HAY QUE VER"

Tras las funciones de **Fingido** en Rosario, el equipo comenzó una incipiente gira por otros puntos del país que, parece, va a continuar. Al respecto el director opinó: "No podría llamarla una gira, sino una serie de funciones fuera de la ciudad donde fue concebida **Fingido**. Por un pedido de la Secretaría de Cultura municipal, realizamos funciones en dos ciudades totalmente distintas, tanto geográfica, como cultural y socialmente: el 19 de mayo, en la ciudad santafesina de Rafaela, en la sala La Máscara; y el 26, en el teatro La Vuelta del Siglo, en San Salvador de Jujuy, y nos espera (el 9 de junio) una función multitudinaria en la sala Príncipe de Asturias del Parque de España. Como ya nos había sucedido y nos sucede en Rosario, la repercusión con el público excedió y excede nuestras expectativas, digamos, medias: ya sea en un público acostumbrado a ver teatro independiente o en un espectador *virgen*, siempre aparece una nueva grieta o puerta por la cual la gente ingresa y se acomoda ante **Fingido**. Sumado a esto, también, están los comentarios, muchos a favor y muchos en contra, y sugerencias de nuestros pares teatrales que nos alientan con una frase que se repite y nos incita, de alguna manera, a seguir: "A **Fingido** la tiene que ver todo el mundo". Y esa es la intención para el resto de 2007 y 2008, seguir haciendo funciones en Rosario pero también ver la posibilidad concreta de girar por las distintas provincias argentinas incluida Buenos Aires.

Santafesinas premiadas por el INT

*Dos autoras. Dos destinos. Patricia Suárez y María Rosa Pfeiffer, recientemente premiadas por el Instituto Nacional del Teatro por su obra **La Bámola** muestran cómo dos jóvenes autoras nacidas en Santa Fe, multiplican actividades creativas con talento y buen humor.*

ESCRIBIR A DÚO

Ante la pregunta sobre las dificultades de escribir de a dos, las autoras manifiestan la facilidad que esta forma tiene para un oficio casi solitario, que parece modificarse con los tiempos. "Hasta lo hacemos por mail". Patricia explica que no es la primera vez que escribe con otra persona. Comenzar o terminar situaciones, empezar una escena, dejarla abierta para que el juego o la imaginación se reproduzcan y así hasta el final. En la era de la globalización nada es imposible, la técnica modifica las relaciones y facilita acortamiento de distancias y de metodologías. Los mismos caracteres ayudan a mejorar caracterizaciones y dividir escenas. La palabra "dulcificación" parece corresponder a María Rosa, y como ellas misma aseguran. "Dos cabezas piensan mejor que una". Hasta el género tiene preferencias. "Patricia es la que hace hablar a las mujeres", dice María Rosa. En cuanto a los tiempos de *cocción* de la historia varían. "Pueden ser 20 días, un mes —afirma Patricia— pero después son seis meses para corregir..." Se sonríen cuando uno habla de los aportes de cada una en la relación literaria. "Yo no tendría la energía, no soy constante, ella es alemana...", explica espontánea Patricia y su compañera asiente.

Varias obras de estas autoras se ambientan en la Pampa Gringa. La inmigración en nuestro país, país que desciende de los barcos, como dijo alguien, es un rasgo de identidad y búsqueda. Campesinos italianos en los ancestros de Patricia Suárez, bisabuelos alemanes y franceses en María Rosa Pfeiffer, inmigrantes al fin que van a estar presentes en personajes como la Fiora de **La Bámola**, **La Mujercita del Rin al Salado** y la Rachel de **Las polacas**.

Nuestras entrevistadas exhiben un poderoso *background*. María Rosa Pfeiffer escribe y ha estrenado también muchas obras infantiles desde 1988 con el grupo La Comedia Ambulante de la ciudad de Santa Fe, del que fue fundadora; entonces la que sería su co-equiper, Patricia Suárez terminaba recién el colegio primario y se preparaba para recibir, en 1997, su primer premio literario en el Certamen Haroldo Conti de Cultural Bonaerense, luego vendrían otros como el de Novela de Clarín en el 93 (**Perdida en el momento**), hasta llegar a uno nuevo de cuento, seleccionado en España, que también ha tenido su equivalente en una segunda mención que un concurso de teatro breve de Requena, también en España, adjudicó a **Como papel de seda** de María Rosa Pfeiffer

Así como a María Rosa le costó dejar de lado su condición de directora para escribir, y sí fue un aliciente ser actriz, estas alumnas de Mauricio Kartun asombran por la amplitud de sus tareas creativas. Mientras planean el verano con un espectáculo de tango y una obra con Oteló como personaje central, Patricia participa en paneles y escribe novelas para celulares hasta que se estrene **Trilogía del nazismo**, dirigida por Alejandro Ullúa, en el Teatro del Artefacto y **Las mujeres de los nazis**, en el Patio de Actores con dirección de Héctor Levy Daniel.

Y sonrientes agregan: "¡¡También aceptamos obras por encargo!!".

ISABEL CROCE / desde Buenos Aires

Son dos. Una casi rubia, la otra de cabello oscuro. Esperan en la mesa de una confitería para formar parte de un acto donde una va a intervenir como autora de textos de teatro leído y la otra presenciará a su hija adolescente iniciarse por el mismo camino que ella eligió, dando vida al personaje de una obra teatral.

Una se llama Patricia Suárez, la otra es María Rosa Pfeiffer. Las dos son santafesinas. Las dos viven en Buenos Aires. Quizás una más que la otra. Las dos son narradoras. Las dos aman el teatro y un montón de personajes se concentran en sus mentes y en sus vidas diarias. Nada que pase por la realidad de cada una de ellas va a salir indemne de ser atrapado por la sutil red de la imaginación de autoras en situación creativa. Pero si Patricia Suárez es la "cazadora oculta" de la web, como dice su mail; el mail de María Rosa elige la abreviatura "mar", que de por sí transmite un caudal infinito de tranquilidad y misterio.

Si Patricia puede ser un torbellino desatado, pero sorprendentemente agudo, la armonía que irradia María Rosa y cierto orden existencial son las virtudes antagónicas que quizás las unieron para posibilitar el nacimiento de, hasta ahora tres obras teatrales: **Rotter Himmel** (2005), **Surch (Café)** y **La Bámola**. en las que el aspecto inmigratorio tiene un fuerte protagonismo.

Rotter Himmel trata sobre la primera huelga de agricultores ocurrida en Santa Fe el 2 de febrero de 1893, precisamente en la ciudad donde naciera María Rosa Pfeiffer, Humboldt; **Surch Café**, escrito a pedido de Herminia Jensezian, pasa por dos culturas y sazón amor y borra de café. En cuanto a **La Bámola**, ganó el primer premio en el 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro realizado por el Instituto Nacional del Teatro, elegida entre 249 obras presentadas. Su tema reactualiza la llegada de Fausto a la Pampa, donde se reencuentra con el amor, amor que no sabe, estará teñido de prohibiciones. Hay una figura central, Fiora, italiana casada con un amigo casi olvidado y su hija adolescente, La Bámola, marcada por un nombre trágico, Isolda.

ALGO SOBRE PATRICIA SUÁREZ

Nació en Rosario en 1969. Es dramaturga, narradora y docente. Premiada nacional e internacionalmente por Argentores, Fondo Nacional de las Artes y Clarín, entre otras instituciones.

Algunas obras como dramaturga: **Valhala**, trilogía **Las polacas**, recordada versión de Laura Yusem, **Rudolf**, **El tapadito** dirigida por Hugo Urquijo, **Trilogía peronista**, **El sueño de Cecilia** y **Las 20 y 25** con dirección de Helena Tritek.

Ha escrito libros de poemas e infantiles. En 1997, su cuento **La increíble historia de Pollito Belleza** recibió el Premio Monte Avila en el Concurso Juan Rulfo de Radio Francia Internacional. También incursionó en el guión de videos y documentales como **Principio de la realidad**, ganadora del Segundo Concurso de Novela de la Editorial Municipal de Rosario, Santa Fe.

Es autora del programa infantil **Gogo, mi avioncito**. (Canal 7. Buenos Aires) y edita su blog **Discreto Encanto**.

ALGO ACERCA DE MARÍA ROSA PFEIFFER

Actriz, plástica, directora teatral, dramaturga y docente. Ha escrito más de 20 obras teatrales (para adultos e infantiles), de las cuales fueron estrenadas 15, y 5 publicadas. Becada en distintas ocasiones.

Obtuvo premios nacionales (Trayectoria, Argentores, Fondo Nacional de las Artes) e internacionales con sus obras: **La mujercita del Rin al Salado**, 1993. **Un simio oscuro** (publicada y estrenada por el grupo Aracalabarda, de Neuquén) y los otorgados a sus obras en colaboración

Último trabajo como directora: **Detrás del angelito**, con el Grupo de los Diez (Humboldt, Santa Fe, 2007).

Últimos trabajo como actriz: **Sueño, Carmelinda** de Alejandro Finzi, Teatro Anfritrón, Buenos Aires (2006-2007).

La obra **Sobre un barco de papel** (estrenada en 2005 en el Tadrón) está siendo representada desde el año pasado en Córdoba.

Participa actualmente como autora y directora en los ciclos de Teatro leído **Living Teatro**, **Mujeres x mujeres**, Fedro, Buenos Aires. (2006-2007), donde también la acompaña Patricia Suárez.

Algunas publicaciones: *El Herrero Miseria*, adaptación del cuento de R. Güiraldes, con el Grupo de los Diez. - *Nace Humboldt*, con dramaturgia de Marcela Cataldo, dentro del Proyecto Nacional 200 ciudades cuentan su historia, con el Taller de Teatro de Adolescentes de Humboldt. *Viaje al Corazón* (Talleres Gráficos de la U.N.L. de Santa Fe), *Sobre un barco de papel* en Dramaturgas Argentinas (Buenos Aires: Editorial La Abeja); *Las aventuras del Planeta Tierra en Escenas para chicos*, Antología Teatral (Buenos Aires, Artes del Sur); Santa Fe, un teatro de agua y de mosquitos en el libro *Escenas Interiores* de Halima Tahan y otros.

También incursionó en el teatro musical con **La selva interior** (Estreno mundial, encargo del CETC), **Sobre cartas y fragmentos de Horacio Quiroga**, **Fragmentos textuales de varios autores Martínez Estrada**, **Noé Jitrik**, **Enrique Amorin**, **Abelardo Castillo**.

Es dramaturgista (*Ciudad sin luz* de Arch, *catedrales*, video de Haber) se desempeña asimismo como Profesora en la Escuela de Artes Visuales Prof. Juan Mantovani de Santa Fe y en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Litoral.

“Solo hazlo”, una propuesta irreverente de la escena jujeña



*Esta temporada se produjo en San Salvador de Jujuy un hecho teatral insólito, al que sus impulsores, el grupo ADN, dieron el nombre de Solo hazlo. La propuesta inicial, surgida por una necesidad de sus creadores de “generar e instalar un hecho teatral que roce lo irreverente e inusual”, derivó durante el proceso de realización en una construcción colectiva de la comunidad teatral de Jujuy, donde actores, actrices, dramaturgos, artistas plásticos, bailarines y músicos interactuaron para un público diverso que se congregó en las diez sucesivas presentaciones del ciclo. **Solo hazlo** se proyecta continuar hasta el mes de setiembre de este año, con cinco nuevas ediciones.*



MARÍA DEL CARMEN SÁNCHEZ / desde Jujuy

Mediodía en el centro de la ciudad, la humedad y el renuente calor que persiste aún vigoroso en el mes de marzo se refleja en el andar pausado de los pobladores de San Salvador de Jujuy. Las calles están intervenidas, hoy especialmente, con numerosos cortes, y desde la ventana de un bar situado frente a la Plaza Belgrano se distinguen entre los árboles algunas carpas provisorias, numerosas banderas y pancartas, humeantes ollas populares, y muchos pobladores que desde los barrios periféricos han llegado a manifestar su disconformidad por los bajos salarios o los planes sociales.

En este convulsionado horizonte se intercalan, de vez en cuando, voces de eventuales turistas, que en un español entreverado intentan saber qué está aconteciendo, mientras disparan sus cámaras fotográficas para captar las imágenes que, posiblemente, mostrarán a sus coterráneos mezcladas con los paisajes de la Quebrada de Humahuaca, y alguna carita sonriente, o asustada, de algún pibe coya eternizada en digital.

Días pasados, esta misma plaza y la ex peatonal Belgrano del centro de la ciudad fueron escenario de otras intervenciones, aquella vez a cargo de actores y actrices que bajo el lema “Intervenime que me gusta” sorprendieron a los desprevenidos transeúntes interpretando a seis patrias “decadentes y glamorosas, que protestaban, se exponían y desaparecían entre la gente”, con una propuesta que sus realizadores dieron en llamar **La Patria que nos parió**.

Entre estallidos de bombas y olor a caucho quemado conversé con los gestores de estas intervenciones artísticas urbanas, Carlos Espinosa y Sergio Díaz Fernández del grupo ADN, creadores también del ciclo: **Solo hazlo**, que durante todo el año 2006 reunió, en distintas salas de esta ciudad, a diversos artistas jujeños y un cuantioso y variado público.

-¿Cómo se originó esta propuesta teatral que convocó a tantos y tan diversos artistas jujeños?

Sergio Díaz Fernández: El proyecto **Solo hazlo** nace y se sostiene por el interés de mostrar(nos) que Jujuy puede producir teatro, a pesar de las diferencias generacionales con respecto al modo de hacer y de ver el teatro, y más allá de la estética o el estilo de cada grupo o teatrista jujeño.

Carlos Espinosa: Sabíamos que queríamos hacer un ciclo, algo mensual, que reuniera gran cantidad de actores y público, que fuera realizándose en distintas salas, que nos permitiesen disponer del espacio de manera no convencional.

S.D.F.: Una propuesta teatral simple, que consiste en invitar mes a mes a distintos hacedores a crear trabajos en base a un eje temático, que ADN propone. Nosotros invitamos a los artistas y proponemos reglas de juego simples y concretas que surgieron de la necesidad de estructurar la propuesta, y se relacionan con la duración de cada trabajo,



Escenas de "Sólo hazlo"



con el espacio escénico y con el carácter, podríamos decir "performático", del trabajo teatral. Cada invitado dispone de dos a siete minutos para presentar su trabajo y debe pensar el espacio en función de tres frentes de público: laterales y frente.

C.E.: Otra condición que planteamos al principio del ciclo fue que el trabajo podía realizarse por el artista invitado solo o con hasta dos personas más, quedando esto a su criterio.

S.D.F.: Invitamos a los artistas un mes antes del espectáculo. Les planteamos el desafío, y es interesante saber que alguna respuesta va a surgir.

C.E.: No se trata de mostrar trabajos ya realizados o fragmentos de espectáculos, sino que cada artista crea su trabajo en función del ciclo. Queríamos abrir la posibilidad de generar cosas nuevas y mostrarse un poco, de abrirse a la escucha de temas nuevos. Y siempre se obtuvieron muy buenos resultados en cuanto a la calidad de las propuestas; un indicador de que Jujuy no solo produce, sino que produce con calidad.

-¿Algunas reglas de juego tuvieron que ser modificadas a medida que el ciclo se desarrollaba?

S.D.F.: Sí, en el proceso tuvimos que ir modificando algunas cosas en función de los trabajos presentados, pues en algunos casos los artistas proponían a más de dos personas, no como un capricho, sino como una necesidad real de su producto.

C.E.: El ciclo comenzó muy de sorpresa, de un día para el otro. Nació una propuesta que tenía que ver con un espectáculo para improvisar en escena. Hablamos con los actores que queríamos que estuviesen en el inicio del ciclo, y en las reuniones previas al espectáculo una de las actrices invitadas nos cuenta que estaba ensayando mucho su trabajo y que se encontraba casi cerrado, entonces dejamos al artista que decidiera cómo llevar a cabo su trabajo, y, en general, ocurrió que muchos de los trabajos fueron ensayados. O al menos cada uno armó su estructura, como para poder o no salirse de ella y volver a entrar. Hay actores que tienen más claro esto de lo espontáneo, y saben hasta qué punto pueden aprovechar el instante, otros cierran más su trabajo.

S.D.F.: Aun cuando los trabajos son ensayados, en ningún momento compartimos esos momentos de creación, ni nosotros como coordinadores del ciclo, ni todos los artistas juntos en lo que sería una especie de ensayo general. Los trabajos ven la luz directamente en el espectáculo, frente al público; dejando abierta la posibilidad de que lo espontáneo de la primera idea aparezca.

-¿Qué temas se abordaron en lo que va del ciclo?

S.D.F.: Durante 2006 hemos trabajado sobre la espera (**Gente que espera**), la muerte (**La muerte te sienta bien**), el erotismo (**Erotísimo**), el vino (**Tetra brick**), los secretos

femeninos (**La flor de mi secreto**), el universo gay (**Salte del closet**), la identidad (**Por la identidad**) y las penas de amor (**Amar te duele**); y tenemos pensado trabajar en este 2007 sobre la infidelidad, la locura, la comida, las cuestiones de la fe y el punto G (una especie de **Solo hazlo** más subido de tono, una "revancha" del **Erotísimo**). Para cada tema siempre buscamos un título que impacte, que resuene en la cabeza del espectador y lo atraiga. Y jugamos con títulos de películas que tienen cierta musicalidad y se acercan al concepto trabajado (**La flor de mi secreto**, **La muerte te sienta bien** o **Amar te duele**) También es interesante el ejercicio de pensar quién puede tratar este tema, a quién invitamos, ya sea porque creemos que puede mirar de algún modo en particular la temática o simplemente porque queremos que sea parte.

PROPUESTAS NOVEDOSAS

-Cuando ustedes plantearon la necesidad de producir un hecho "irreverente", ¿esta provocación la centraron en la temática tratada en cada presentación?

C.E.: Sí, en la temática fundamentalmente. Al seleccionar las temáticas de cada mes nos pasaba que surgía esa necesidad de hablar y proponer cuestiones que nunca o muy pocas veces se trataron desde lo artístico en Jujuy; sucedió con el erotismo o con el mundo gay, temas muy latentes en el medio pero pocas veces tratados, y hacerlos notar desde un espacio tan polifónico como lo es el **Solo hazlo**, resulta interesante para el artista y para el espectador, que va viendo cómo se tratan los mismo temas desde diferentes voces.

S.D.F.: También buscamos temáticas que pudieran ser interesantes de abordar desde las diferentes disciplinas. Temáticas que abran el espectro de la creación, en las que el artista pudiera tomar ese disparador y enriquecerlo desde su forma de abordarlo. Y cada abordaje, con cada grupo de invitados en las reuniones previas al espectáculo, resultaba totalmente distinto. Por ejemplo, para el **Erotísimo**, necesitamos tres reuniones, pues nadie quería hacer un trabajo superficial, sino indagar en el tema. En cambio en **Tetra brick**, ni siquiera pudimos concretar la reunión con el grupo completo. Aquí es donde jugamos la confianza en la profesionalidad de cada artista, pues nos daban la seguridad de "estar en el **Solo hazlo**". En **La flor de mi secreto** la particularidad estaba en invitar solo mujeres, y en **Salte del closet** buscábamos artistas que pudieran admitir sin tapujos su elección sexual, sumando a quienes pudieran apoyar esa sinceridad sin prejuicio alguno.

-¿Ustedes creen que Solo hazlo ha generado un espacio de escucha y reflexión sobre "lo que no se habla" en la sociedad jujeña?

S.D.F.: Suponemos que sí, que analizar la propuesta desde diferentes miradas genera el espacio de reflexión en el espectador. Había un trabajo en **Tetra brick** titulado **El decreto cultural**, en el que a partir del humor, las artistas (músicas) analizaban el tema del alcoholismo en Jujuy. O en **Salte del closet**, en el que se resaltaba el valor de mostrarse tal cual uno es y aceptar al otro así, más allá de las decisiones que pudiera tomar en su vida íntima sexual. Esto nos sirve también para reflexionar como comunidad artística, qué ofrecemos como espectáculo, qué brindamos a la sociedad, cuál es el lugar que ocupamos los artistas en ella y cómo construimos un discurso sobre determinados temas para que esta misma sociedad reflexione.

-Cuándo ustedes comenzaron la convocatoria, recuerdo que el espacio elegido era un bar cultural y luego fueron cambiando el espacio, ¿lo hicieron por alguna razón en especial?

S.D.F.: Cuando el **Solo hazlo** empezó existía un bar que tenía cierta movida artística, donde se presentaban bandas, poetas y teatro. Allí nació el ciclo, y quisimos que transitara otros espacios. Esto no era fácil, pues hay pocas salas en Jujuy. Pasamos al Teatro de la Vuelta del Siglo, quisimos volver al bar, pero lo cerraron, e hicimos un intento en otra sala (Agustín Borús), donde primero nos dieron el sí, pero cuando vieron la nota del diario del **Erotísimo**, la respuesta fue: "Esto no se hace en esta sala". Y bueno, mente cerrada y una pena que siendo subsidiada por el INT no pueda aprovecharse. Hicimos un **Solo hazlo** en la sala Galán del teatro Mitre, y otro en el salón Culturarte. La sala Galán está hecha para espectáculos a la italiana, en tanto el Culturarte no dispone del equipo técnico adecuado para trabajar. Por lo que la mayoría de los encuentros se hicieron en la Vuelta del Siglo, que nos permite disponer del espacio de la forma en que pensamos, usando diferentes frentes.

LA RESPUESTA DEL PÚBLICO

-¿Cómo analizan ustedes el impacto que tiene esta propuesta en los teatreros y en el público jujeño?

S.D.F.: Una forma de análisis del impacto que tiene la movida en el medio es poder ver y aceptar que la propuesta de **Solo hazlo** trasciende al grupo ADN para formar parte de la comunidad teatral toda. También se puede decir que se generaron embriones de espectáculos futuros, algunos artistas nos comentaron que siguen trabajando sobre lo que

mostraron en el **Solo hazlo**, con la idea de completarlo como un espectáculo en sí mismo.

C.E.: Siempre uno se pregunta qué sentirá el espectador al ver tu obra, cómo transcurren las acciones, las imágenes en su mente, los efectos sorpresa, y a nosotros nos resulta intrigante conocer qué siente un espectador que ve el **Solo hazlo**. ¿Sabrán que el espectáculo jamás se ensaya con todos los trabajos juntos? ¿Que lo que está viendo es lo que ocurre en el instante? Eso es fantástico. La creación de un espacio colectivo creado por los artistas invitados y por las temáticas abordadas, por ejemplo, no fue lo mismo el **Tetra brick**, donde los trabajos resultaron prácticamente conceptuales: no voy a ver artistas abordando la borrachera, voy a ver vino en escena, y en **Amar te duele**, donde se resaltaba lo explícito y hasta obvio: voy a ver sufrir por amor a los artistas. Es muy divertido poder analizar estas cuestiones, cómo veo yo actor y cómo ve el público.

S.D.F.: Y cada mes nos pasó algo diferente y enriquecedor, no solo en el plano artístico, sino también humano. El **Solo hazlo**, **La muerte te sienta bien** nos llenó de dudas, pues habían sucedido cosas que nos hacían pensar si se podía hablar del tema o no. Y terminado el espectáculo recibimos en el celular un sms que decía: "Felicidades ADN. Lograron exorcizar los suicidios".

C.E.: Guiándonos por los comentarios del medio, otro aporte creemos que tiene que ver con esto de juntar artistas de distintas generaciones, más allá de si son de la nueva o de la vieja generación y sin tener en cuenta a qué grupo pertenece cada uno (como si la persona fuera parte de un patrimonio privado de determinado grupo). No pasa por cuál es mejor o peor, pasa por conocer distintas formas de laburo y estéticas, sin entrar a menospreciarlas por la diferencia generacional. En Jujuy hay mucha gente que, por distintas razones, dejó de producir y son gente de trayectoria, de los que vieron pasar grupos y grupos, también estamos los de esta generación, los que venimos a romper ciertas estructuras.

S.D.F.: ¡Ojo! en otras épocas estos viejos actores y directores también rompieron cánones. Gente que sin duda merece todo nuestro respeto, reconocimiento y hasta admiración. ¡Y pasa siempre! todo se renueva, más que renovarse se recicla, y eso buscamos: volver a ver a esta gente que dejó de hacer mezclándose, aunque sea en las casi dos horas de espectáculo, con la gente nueva. Esos contrastes vuelven al **Solo hazlo** como un granito de arena. Porque el público

no olvida y cuando pase el tiempo esperamos, deseáramos escuchar: "¿Te acordás del **Solo hazlo**?". Ojalá pase.

-¿A través de estas presentaciones pudieron observar denominadores comunes que podrían referir una identidad teatral jujeña?

S.D.F.: Podemos decir que los trabajos encuentran su identidad en la manera de producir y de crear, que puede ser particular en el teatro jujeño. Por ahí aparece en uno que otro trabajo algo del "color local", pero en general los productos se instalan en otro lugar, quizás más amplio y universal. Los signos de identidad jujeña son muy difusos, quizá porque quienes hoy aparecen como referentes del teatro jujeño son artistas foráneos que llegaron a Jujuy con propuestas externas, ya sea porque vienen de producir o se formaron en otras provincias. Creo que hay un proceso de construcción de un discurso teatral con mayores rasgos de identidad jujeña, en la medida en que se produce el cruce entre lo que tenemos en Jujuy y lo que viene de afuera.

C.E.: Tal vez no se vio tanto en el **Solo hazlo**, pero en otras propuestas del medio, la búsqueda de esa identidad aparece mucho más clara. Por ejemplo, en **Barbarita Manuela**, la autora y directora Renata Kulemeyer se instala en un tema como el del Proceso militar y sus secuelas, que si bien es nacional, lo aborda desde una mirada netamente jujeña. O Juan José Aramayo, que también se instala en el análisis de un hecho social concreto propio de nuestra provincia (la "cena blanca") para mostrar la hipocresía de esta sociedad, en la obra **2.700 segundos de fama**. En estos casos aparece muy claramente esto de la identidad; no basta con hacer la obra "hablada en jujeño" o nombrar lugares que el espectador identifique, sino ir más allá en el análisis y propuesta.

-¿Cómo financiaron el ciclo?

S.D.F.: El proyecto se autofinancia. Los dos primeros fueron gratuitos para el público. Después tuvimos que cobrar una entrada mínima para poder pagar la sala. Y en relación a los artistas, terminado el espectáculo nos íbamos a compartir unas pizzas y unas cervezas con lo recaudado. Nos parecía un mejor reconocimiento que repartir monedas. Quizás ahora tendríamos la posibilidad de conseguir fondos. Pero el **Solo hazlo** nació así, y queremos cerrar el ciclo de la misma forma en que empezamos. Cada uno de los artistas que participó lo hizo con la mejor onda, y eso es impagable a nivel económico.

INTERVENIR LA CALLE

-Solo hazlo continuará hasta setiembre, hay otras propuestas que se plantean realizar para este año?

C.E.: Estamos con muchos proyectos que ya vieron la luz, siempre buscando ocupar otros lugares donde llevar lo que hacemos, con el ciclo **Intervenime que me gusta** estamos incurriendo en las intervenciones urbanas, nos lanzamos a ver qué pasa en la calle, creemos que aquí podemos aplicar con más profundidad el hecho de lo espontáneo, de lo performativo. En la calle te pasan mil cosas y está bueno captar algo de lo que pasa para interactuar con la gente. Y también invitamos a este ciclo a los artistas que quieran sumarse y participar. Esto está en el espíritu de ADN, ser amplios, abiertos y poder construir pensando que al teatro de Jujuy lo hacemos entre todos.

S.D.F.: También hicimos, junto a los actores Nelson Argamonte y Tania Quipildor, una puesta en escena de las **Historias para ser contadas** de Osvaldo Dragún, en una versión que utiliza recursos del clown, la comedia del arte y el teatro callejero, que nos permite moverla en circuitos más populares, salir de la sala y llegar al barrio de manera directa y con una propuesta que los vecinos aceptan, se divierten y reflexionan sobre la actualidad que la obra plantea.

C.E.: Además estamos laburando con una propuesta en un bar (**La margarita dijo no** (**mujeres stand up**) junto a Noemí Salerno, José Luis Costas Ibáñez y Margarita Castillo) un espectáculo en la trasnoche, en los que tomamos elementos del café concert, el transformismo, el *dragqueen*, y un humor muy ácido y grotesco y algo subido de tono. Esto nos ha llevado a otro tipo de público, con una gran aceptación de la propuesta. Y hemos conseguido un pequeño espacio en un programa de televisión por cable local, mediante el cual buscamos promocionar

la movida teatral con personajes. Todos proyectos muy distintos, pero siguiendo esta onda de llevar lo que hacemos a donde más se pueda y construyendo una estética propia, un sello que nos identifique como ADN en el teatro jujeño.

-Con las intervenciones urbanas se produce algo muy particular, dado el carácter sorpresivo y también provocador, en cuanto a la temática de cada intervención. ¿Qué experimentan ustedes como actores con estas acciones callejeras?

C.E.: Desde ya no es lo mismo que estar en una sala con un público dispuesto a verte y oírte que mandarse a un espacio tan caótico como lo es la calle. No, en la calle hay gente que pasa y pasa; siempre alguien te ve y el descolocar la cotidianidad de este espacio es muy divertido.

S.D.F.: Además podemos acceder a otro tipo de espectador, el que no asiste comúnmente a las salas, pero se acerca a esta propuesta y pregunta quiénes somos, qué hacemos y dónde puede vernos. Lo mismo pasa con la gente del bar o el trabajo en los barrios. Y es público que, en algún momento, también se acercará a las salas.

C.E.: Y pensamos que intervenir en la calle genera otra adrenalina y disfrutamos de esto. Por ejemplo, hicimos **Las chicas solo quieren divertirse**. Y para esta propuesta convocamos a 50 actrices que, vestidas de novias, recorrieron las calles céntricas de la ciudad contándole a la gente por qué no se querían casar, para llegar a las doce del mediodía a la vereda frente la Catedral, donde una orquesta de novias (conformada por violín, chelo y voz) ejecutó en vivo la música que acompaña el tradicional despojo del ramo de novia. Ya sin el ramo, las chicas bailaron al ritmo de Madonna y Cindy Lauper.

Taller de *experimentación* teatral

En el marco del Plan de Capacitación Regional, destinado a directores de las provincias del NOA, se desarrolló en Tilcara, muy cerca de la Quebrada de Humahuaca, el Taller de Experimentación Teatral que desde hace algunos años coordina el dramaturgo y director Federico León. El objetivo primordial del Taller fue indagar acerca de las posibilidades de construir ficción sirviéndose de elementos de la realidad cotidiana.

GABRIELA TIJMAN /desde Jujuy

Los personajes hablan en voz baja. Algunos de ellos acaban de conocerse. Todos traen algo. Hay quien lleva un bolso con objetos, otro que tiene una computadora portátil, alguien en un rincón abraza un álbum de fotos ajado. Son los participantes del Taller de Experimentación Teatral que desde hace unos años dirige en diversos ámbitos Federico León, dramaturgo, escritor, guionista, cineasta y director de teatro. Esta vez, el encuentro se desarrolla en el pueblo de Tilcara, en plena Quebrada de Humahuaca, entre las añejas paredes del auditorio del Museo Regional de Pintura José Terry.

La actividad, según palabras de León, mezcla dramaturgia, dirección y actuación, y se propone "atravesar un proceso de creación entre todas las personas que participan". El encuentro se extiende por cuatro jornadas, algunas de las cuales culminan en alguna peña del pueblo, al ritmo de chacareras, carnavalitos y taquiraris.

Los objetos que los participantes llevan al Taller tienen que ver con la vida personal de cada uno. Y esto no es nuevo en la carrera de León. Conocido es su modo de trabajar con los actores a la hora de desarrollar una puesta teatral. Interesado en el comportamiento y en las vivencias de las personas, suele indagar en las emociones y sentimientos para capitalizarlos a favor del resultado teatral, desdibujando los ya vagos límites entre lo privado y lo escénico.

Frente a un desayuno bien norteño, en una de las esquinas más tradicionales de Tilcara, León explica la experiencia del Taller.

—¿Cómo surgió la idea?

—Es un taller que vengo dando hace seis años. Surgió de un *workshop* en ocasión de un espectáculo que hice en el marco

de un proyecto que organizaba Vivi Tellas, para el que cada director debía hacer algo con un museo. Yo trabajé el museo aeronáutico, con un ex combatiente de Malvinas que estuvo internado en el Borda. Y la obra era un museo de sí mismo, él mismo era el guía de su propio museo, mostrando diplomas, toda su vida. Así, en este Taller, les pido a los participantes que cada uno traiga objetos y que se organice de alguna manera. Por ejemplo, en una ocasión hubo quien contó su vida —o se representó— a partir de todas sus cicatrices. Otra vez, en Córdoba, un actor totalmente pelado te hacía sentar en un sillón de peluquero, te daba el álbum de fotos de la familia y te iba contando la historia al oído. Lo interesante era que ese álbum estaba lleno de pelitos, que caían del que estaba sentado en el sillón.

—Hay total libertad para la elección de los objetos, según se ve.

—Sí, pueden ser fotos, diarios íntimos, muñecos o la persona misma.

—¿Y cómo trabaja el grupo a partir de eso?

—Todos se encargan de acomodar el material, lo muestran, y después se empiezan a establecer relaciones entre los distintos trabajos a través de improvisaciones, a partir de propuestas de cada uno, individualmente, o por grupos.

—¿Cómo describirías la relación que existe entre este trabajo y el proceso de creación de una obra teatral?

—Cuando uno ensaya una obra de teatro está básicamente produciendo material para encontrar la obra. Acá el foco está puesto en qué dinámica se establece en cada persona y en cómo se van encontrando las cosas. No hay que

mostrar, no hay que hacer ninguna obra, sino que en una primera instancia se trata de ver qué relación establezco con lo que hago, si acepto las consignas o no. Se trata de incorporar todo el tiempo lo que sucede en el grupo. Y al mismo tiempo es también conocer, descubrir qué mundo propone cada uno, esa dramaturgia que porta uno, que trae uno. Empezar a trabajar sobre eso.

—¿El Taller está siempre dirigido a gente relacionada con el teatro?

—No, lo hice con gente muy variada. El año pasado participé de un proyecto organizado por la Secretaría de Educación en distintas provincias, dirigido a maestros de escuela. Estuve en Mendoza y en Jujuy, y había gente que no había visto teatro en su vida.

—¿Y cómo resultó?

—Ahí descubrí también que en un proceso creativo, todos son aptos; y en el segundo o tercer día las individualidades empiezan a cantar la misma canción. Eso es algo que me interesa también en mi trabajo. En mis obras trabajo con actores que tienen una formación muy distinta a la mía, y la obra finalmente es ese cóctel de distintas miradas, que renueva la mirada del otro y produce algo que al mismo tiempo tiene autonomía.

—¿En qué sentido la incorporación de otras miradas ayuda al trabajo creativo del director?

—Yo no tuve una formación académica, estudié en talleres privados, así que mi formación tiene que ver con el contacto con las personas que conocí. En el hacer es donde me parece que se puede transmitir algo, entender algo. El trabajo en conjunto sirve, en principio, sin intentar traducir para qué



me sirve ya, o cómo lo puedo aplicar. Cada uno atraviesa una experiencia y le quedan cosas. Después verá qué hace con eso. Y además, el trabajo con objetos es una excusa para plantear los problemas que surgen en la creación de un objeto artístico, ya sea una obra de teatro o cualquier otra cosa. Para mí, es importante ver cuáles son los problemas y qué relación establece la persona con lo que hace, si siempre va a los mismos lugares, por ejemplo. Porque actuar no es necesariamente placentero; uno también tiene que trabajar en zonas incómodas y sorprenderse.

—¿De qué depende el hecho de que este taller salga bien, o no? ¿Qué factores determinan ese juicio de valor para vos?

—No sé, no es sencillo... Es como intentar hacer un juicio de valor de los ensayos. Uno puede decir "el ensayo de hoy estuvo mucho mejor que el de ayer", pero el de ayer fue importante para que se produzca el de hoy. Hay una acumulación en la cual hay momentos aburridos, y otros buenísimos porque encontramos algo. Ayer, en la segunda jornada del taller, durante la primera hora de improvisación no pasó nada, y justamente era muy interesante ver qué le pasaba a uno en ese buscar y no encontrar. De eso se trata el taller. De modo que es difícil decir si funcionó o no. Yo diría que funciona en la medida en que se arma una cantidad de relaciones que sorprenden y crean un mundo nuevo, cruza de todas las singularidades. Eso sucedió, generalmente, en todos los talleres que di, en mayor o menor medida.

—¿Nunca pasó que hubiera alguna interferencia que pusiera en riesgo el desarrollo del taller?

—No, porque todo forma parte de lo mismo. Anteayer, el primer día de trabajo, alguien trajo una computadora para mostrar unas fotos. Pero no la pudo enchufar. Y resultó mucho más interesante que no pudiera mostrarlas, porque tuvo que empezar a contarlas. Así fue como se incorporó el hecho de que no había un adaptador, que la computadora estaba apagada y que había que aceptar ese accidente. Otra cosa interesante pasó cuando empezamos a improvisar. Al rato quisimos recuperar algunas cosas de esa improvisación, pero estuvimos perdidos un montón de tiempo sin poder reproducir cosas que habían estado buenas. Pero aparecieron otras. En ese proceso, uno comprende algo de manera muy instintiva, muy inconsciente, que tiene que ver con haberse dejado atravesar por los demás y no imponer la de uno. Aparece una comprensión tácita, todos están como en la misma sintonía, y hay una rara inteligencia grupal que incluye también a personas que quizás no entendían, que no estaban participando; como si entre todos se produjera un microclima en el que todos quedan empapados. Cuando se produce eso, resulta muy placentero.

—Uno imagina que al involucrar historias personales pueden surgir situaciones de conflicto. ¿Estás preparado para manejarlas?

—La premisa es que todo el material que se produce es material de trabajo para construir un objeto, una obra. Sí, a veces hay algunos problemas. Me pasó varias veces que en cierto momento se dio una cosa medio de psicodrama, con alguien llorando, otro que lo abraza, pero hay que entender que eso está al servicio de otra cosa. En la medida que uno pueda trabajar con eso, todo bien. Si no, es mejor no hacerlo. Hay historias complicadas, pero hay que centrarse en el estado que se alcanza, independientemente de que, por ejemplo, alguien está hablando de que su padre murió anteayer. Y pasan cosas muy interesantes, de gente que quizás me dijo "yo no sabía que podía tener este tipo de intensidad, que en un minuto podía pasar de contar la muerte de mi padre a cagarme de risa". Es una velocidad que de otra manera no se produce. Hay que ver después cuán consciente es esa persona de lo que produjo, y si lo puede capitalizar. Si uno puede usar ese material, hay mucho compromiso y mucha verdad en un montón de momentos.



Los directores experimentan

Esta edición del taller contó con la participación de treinta directores de las provincias del NOA. Entre ellos, Carlos Delgado, actor y director salteño integrante del grupo Bajofondo Teatro Club. Para él, la experiencia fue "sumamente gratificante", aunque admite que al principio se encontraba "algo perdido", sin entender claramente hacia dónde se dirigía el trabajo. Finalmente, luego de haber atravesado todas las instancias del encuentro, cree que "haber dejado de ser el director para ser dirigido es un ejercicio que habría que poner en práctica más frecuentemente". Sobre el trabajo con objetos e historias personales, considera especialmente interesante que con tales materiales se pueda "crear otra historia para ser contada".

Marcela González Cortés, oriunda de Tucumán, destaca el valor de "conjugar hábilmente dos planos narrativos paralelos: el del recuerdo verdadero y un presente que pueda transformar esos elementos de la realidad". En su caso, este proceso la instaló "en un cómo mentir sobre esa verdad para dar un quiebre de lo real". González Cortés destaca que por momentos se creó un clima "casi dramático, inquietante, que develaba un mundo íntimo de ciertos dolores y de las más variadas anécdotas", mientras que en una instancia posterior experimentó un cierto nerviosismo, tratando de entender la construcción que se estaba produciendo. "La acción está en todas partes y en ninguna —explica—; los cuerpos están vivos, inquietantes, con cierta condición de incerteza". Decididamente, la directora toma la experiencia como fuente de herramientas para producir materialidad escénica, además del "cómo ver la escena". Su trabajo se centra en la danza, y en este sentido destaca que lo producido en el taller "bien puede traducirse en construcciones desde la danza, ya que el teatro y la danza comparten lo escénico, pero tienen sus diferencias: hay una lógica del movimiento". En síntesis, la experiencia para ella fue buena: "Te aleja de planteos absolutos y me deja inquieta".

—En esta edición del Taller, los participantes son todos directores de la región del NOA. ¿Apareció el componente regional en el desarrollo del Taller?

—Apareció en un momento en que yo trabajo con asociaciones que disparan recuerdos de la casa de la infancia. Yo empecé a hablar de un palier, un ascensor, y un par de ellos me dijeron que nacieron en el campo. Entonces visualicé la tranquera, veía el horizonte, una cosa totalmente distinta. Pero sin embargo había conexión, se podía traducir. En algún punto, para mí es gente muy extraña, y al mismo tiempo muy parecida.

—En tu modo de trabajar hay un especial énfasis puesto en las vivencias personales de los actores. ¿Dónde queda plasmada esa forma de trabajo en escena, desde la mirada del espectador?

—Esto tiene algo que ver con lo que hablábamos recién. El taller es el mismo pero las personas son distintas, y eso pasa cada vez que empiezo una obra de teatro: con actores distintos me va a pasar algo distinto. Porque cambian las variables de interacción entre esos actores y yo. Son otros cuerpos, otras maneras de asociar, otros ánimos. Me interesa un proceso que sea orgánico: que lo que uno encuentra casi no haya sido producido por uno, sino que simplemente *se produjo*. Y la obra es finalmente el proceso, cómo se hizo. Finalmente, es mostrar esa dinámica. Creo que eso el espectador lo ve, porque está presente en la obra. Es un modo de construir como si fuera un organismo vivo, en lugar de ser una obra en la que los actores ilustran las ideas de otro, ya sea de un director o de un autor. Uno presencia algo que está sucediendo en ese momento, uno

busca crear un presente y que el espectador sea testigo de ese presente en cada función.

—Si uno espía el taller por el ojo de la cerradura, ¿está viendo un hecho teatral?

—Sí... En algún momento exijo, durante la primera muestra de objetos, cosas como que levante la cabeza, que mire, que defina un poco más la manera en que muestra. Es como cuando le cuento a alguien una obra que estoy escribiendo. El tema está en qué le muestro, cómo se lo cuento, lo que se me ocurre de las luces, un libro o una película que se conectan con la obra, cosas así. En el taller, por ahí hay tres o cuatro minutos de algo teatral que se arma. Pero el resto es la búsqueda, la dinámica que establece uno en esa búsqueda. Es más como una instancia de ensayo.

También el cine

Federico León acaba de terminar el rodaje de una película titulada *Estrellas*, tras un proceso de producción y realización que llevó tres años y medio. Ya fue estrenada en el marco del BAFICI, y el lanzamiento en circuito comercial está previsto para agosto. Se trata de un documental-ficción acerca de un actor y representante de actores de una villa de emergencia llamado Julio Arrieta. Actualmente, está escribiendo junto con Martín Rejtman un telefilme de ficción para Canal 7 que se rueda en septiembre.

NUEVA PROPUESTA DE LA FRANCESA ROYAL DE LUXE

LA PEQUEÑA GIGANTE

El XIV Festival Internacional Teatro a Mil (FITAM) en la capital chilena recibió nuevamente a la compañía francesa de teatro de calle Royal de Luxe. En esta oportunidad, el grupo arribó con una producción descomunal que puso en vilo a todos sus habitantes con altas dosis de delirio escénico, humor y poesía en grandes dimensiones.

DIEGO ALTABÁS / desde Santiago de Chile

JUEVES 25 DE ENERO // ¿ALGUIEN VIÓ AL RINOCERONTE?

Santiago de Chile puso cara de escenario teatral por cuatro días durante el último verano para ser la anfitriona principal de un cuento fantástico que pesa varias toneladas. La ciudad, de calles limpias y carabineros verde oliva, amanecía a puro sol para ser testigo principal del comienzo del fin. Es que la decimocuarta edición del FITAM, que había empezado hacía veinte días, daba sus últimos pasos y dejaba una sorpresa de siete metros para coronar el cierre del encuentro con sus gigantes de lujo y cientos de miles de espectadores.

Pero no sería un jueves más para los santiaguinos. En pleno centro, donde se cruzan las avenidas importantes, esas que llevan oficinistas y trabajadores de un lado al otro, aparecía una imponente señal de que había gato encerrado. O mejor dicho, rinoceronte suelto. Un choque monumental entre dos colectivos de pasajeros y un pequeño auto apilados como juguetes, hacía las veces de escenografía-instalación. No había víctimas, ni demasiadas explicaciones. Tan solo una pared con un stencil que anunciaba la búsqueda de un rinoceronte; la recompensa, diez mil pesos chilenos. Los peatones y automovilistas todavía dormidos no creían lo que sus ojos aseguraban. Las respuestas, para alivio de los fatalistas desprevenidos, empezaban a llover a través de los diarios y la televisión local durante el correr de la jornada. El falso accidente era una acción del mega montaje **La pequeña gigante**, que la Royal de Luxe daría inicio oficial al día siguiente. La fábula, dirigida y creada por el excéntrico Jean Luc Courcoult, alma y cerebro de la compañía, narra: "Un rinoceronte metálico que escapó de África aparece una mañana en las minas de cobre de Chile. Asustado por el tamaño de las máquinas y de los camiones gigantes, recorrió el campo hasta el día en donde, agotado, se escondió en las calles de Santiago provocando graves daños materiales. La pequeña gigante, bien conocida por las autoridades gracias a sus aventuras en Europa, fue llamada con el fin de capturar al animal".



VIERNES 26 DE ENERO // DESAYUNO CON BACHELET

En Chile los franceses tienen sus antecedentes: el primero fue el espectáculo **Roman-photo** en 1989, obra que narra los pormenores de la producción de una fotonovela que cuenta una truculenta historia de amor; luego en 2000 presentaron **Pequeños cuentos negros**, sobre diversos relatos costumbristas africanos representados según el orden que el público dicte antes de comenzar; y hace tres años arribaron con una propuesta por demás atrayente: **¡Oferta! Dos espectáculos en uno**, donde cuentan las andanzas de una compañía de teatro en decadencia y al borde de la quiebra que decide, para atraer al público, ofrecer dos obras al mismo tiempo y sobre el mismo escenario: **Hamlet**, de Shakespeare y **El enfermo imaginario**, de Molière. Así evoluciona el lazo entre el país trasandino y la gran Royal, que este verano duplicó la apuesta y pisó fuerte, literalmente hablando, por las calles de Santiago.

El público, que llegó temprano a la cita para despertar a la niña gigante, copó la plaza Prat, frente al Mercado Central. Allí, en medio de la muchedumbre y los preparativos para comenzar con la caminata, la niña dormía plácidamente en una reposera XXL. A su alrededor un ejército de liliputienses vestidos de riguroso traje de época rojo terciopelo, aguardaban calmos como si fueran muñequitos de una maqueta. Con todos los mecanismos listos apareció la presidenta Michelle Bachelet para desayunar brevemente con la salvadora y encomendarle la búsqueda del rinoceronte que tenía patas para arriba a toda la ciudad. La francesita aceptó la tarea y puso manos a la obra. Con los ojos bien abiertos inició la peregrinación por las calles ante el delirio de chicos y grandes. Enganchada a una grúa de construcción y manipulada hasta el más mínimo detalle; porque la protagonista pestañea, respira, camina, saluda y mueve cada parte de



Escenas de "La pequeña gigante"



su cuerpo como cualquier nena de cinco años, arribó a la zona de Recoleta, donde la esperaba una merecida siesta en una cama confortable.

Por la tarde, y luego de hacer sus necesidades, retomó el recorrido pero esta vez sobre el techo de un auto. El gran desfile, casi siempre acompañado por un segundo camión con una banda de rock que marcaba el ritmo de las acciones, hizo una detención para que algunos niños treparan a los brazos de la gigante a modo de columpio, para finalmente volver al camino sobre un monopatín a escala. Una vez en la Plaza de Armas los liliputienses la engancharon a una segunda grúa con un brazo kilométrico que la elevó por los aires. En las alturas la niña bailó, mientras los espectadores aplaudían cada uno de sus pasos. Para terminar con el agotador día, donde no hubo noticias del escurridizo animal, cambió su vestido verde por un camisón para caer en un sueño profundo. Mientras el océano de gente despejaba la zona, unos parlantes reproducían el ruido de un grillo varias cuerdas a la redonda. Así seguiría toda la noche.

SÁBADO 27 DE ENERO // UNA TRAMPA PARA EL RINO

Por la mañana la pequeña despertó ante cincuenta mil pares de ojos que la vieron ducharse antes de encarar para el Museo de Bellas Artes. A un costado aguardaba una enorme jaula vacía con muchos kilos de lechuga en su interior a modo de señuelo. Parada bajo la lluvia de la bañera miraba el accionar de sus titiriteros como si de hormigas obreras se trataran. En las creaciones de la Royal el artificio aparece con lujo de detalles, no existe un adentro y afuera, los técnicos son actores de reparto y viceversa, mientras millares de cabecitas acompañan desde las veredas. Luego del aseo matutino la gran maquinaria poético-escenográfica puso en marcha los motores. En el trayecto hubo tiempo para saborear un helado de palito de dos metros de largo. La siesta esta vez fue sobre una valija, rodeada de chicos alucinados por salir en una foto junto a la estrella de la tarde. Al final del día y luego del último trayecto, la heroína llegó frente al Palacio de la Moneda donde la esperaba su cama, y la trampa-jaula cubierta por una lona con sello de Valparaíso. La niña durmió hasta el domingo.

DOMINGO 28 DE ENERO // DESFILE Y DESPEDIDA

Luego de la clásica ducha, una nueva *troupe* de liliputienses de traje azul develó el misterio. Efectivamente la trampa había dado resultado ya que adentro rugía el famoso rinoceronte. La bestia, de cinco metros de largo con un imponente armazón recubierto de metal y madera, daba patadas a la reja, expelía vapor por la nariz, baba de la boca y defecaba una sustancia verde y hedionda. La caravana tomó rumbo a plaza Italia, desde donde partió el último viaje de los protagonistas; luego, claro está, de la correspondiente siesta. Por la tarde realizaron el trayecto final atravesando Alameda (la Av. 9 de Julio de Santiago) hacia el ex aeródromo de Los Cerrillos, desde donde niña y animal partirían a Valparaíso. Sin dudas fue la etapa más emotiva, con la pequeña gigante al frente saludando a diestra y siniestra, seguida por el rinoceronte enjaulado y la estoica banda de rock a la cola. En las calles unas trescientas mil personas daban un efusivo y cariñoso adiós, que hasta el político más popular soñaría.

En nuestro país se recuerda a la Royal con nostalgia luego de la mítica visita junto al grupo Mano Negra a bordo del barco Cargo 92, para el quinientos aniversario del descubrimiento de América. En cambio, en los últimos siete años la Royal visitó tres veces territorio chileno. El deseo se trasvis-

te en pregunta y queda flotando inevitablemente: ¿Cuándo volverá un espectáculo callejero, de categoría internacional, gratuito y de gran escala a Buenos Aires?

LO ÚLTIMO DE LA ROYAL

"La visita del sultán de las Indias con su elefante viajando en el tiempo", obra creada para conmemorar el centenario de la muerte de Julio Verne, es el último y actual montaje que desde marzo de 2005 la compañía viene presentando por diversas ciudades de Europa como Amiens -en donde falleció Verne-, Londres, Bilbao, Anvers y Calais. En esta producción cuentan la historia de un ambicioso proyecto alentado por un sultán para la construcción de un gran elefante capaz de viajar en el tiempo. A partir de esta fábula el grupo diseñó un gigantesco paquidermo robótico que pesa cuarenta y dos toneladas, mide más de nueve metros, camina y tira agua como los elefantes de verdad. Se necesita la participación de más de doscientas personas, entre técnicos y actores, para moverlo. Las acciones, que suceden en entregas durante cuatro días, incluyen además la participación de otra muchacha de diez metros que llega en una nave y que, al finalizar el recorrido, retorna en un cohete.

THEATER TREFFEN

TEATRO ALEMÁN !!! HASTA SULFATAR NEURONAS



JUAN JOSÉ SANTILLÁN / desde Alemania

Del 5 al 20 de mayo se realizó en Berlín una nueva edición del TheaterTreffen. Un festival que tiene 45 ediciones y reúne cada año las diez mejores obras de habla alemana provenientes de Austria, Suiza y Alemania. Los trabajos fueron seleccionados por un jurado de siete críticos especializados, quienes tuvieron que elegir obras de distintas regiones. El criterio de selección trajo varias controversias en los distintos foros, convocados luego de cada función. Algo natural, si se tiene en cuenta la producción que irradian estas plazas teatrales.

Vale recordar que estos países poseen una abrumadora concentración de teatros. Sólo en Alemania, por ejemplo, hay 150 teatros estatales, 280 teatros privados, 150 casas sin un ensamble permanente y alrededor de 4.000 producciones nuevas cada año. Sólo los teatros estatales producen por temporada entre 12 y 20 obras. Por lo que el jurado no tuvo, en el mejor de los casos, una tarea sencilla.

Barbara Burckhardt, editora de la prestigiosa revista *Theater Heute*, explicó que "la premisa del jurado fue encontrar la producción más novedosa y, de ser posible, encontrarla en pequeños teatros de provincia. Pero en la práctica fue algo muy difícil de concretar, ya que los directores y actores talentosos tienden a trabajar en las grandes ciudades tan rápido como pueden. Además, para los siete jurados nos fue imposible viajar por todos los pequeños teatros de los tres países. Por lo que tuvimos que concentrarnos en la producción de las grandes ciudades". Sin embargo, el cuerpo de jurado, que cambia algunos de sus miembros cada tres años, vio 400 obras en 59 ciudades y pueblos.

Finalmente, el festival tuvo obras de los grandes teatros. El Thalia Theater de Hamburgo, fue representado con tres producciones. Berlín contó con trabajos del Maxim Gorki y Deutsches Theater. También hubo obras del Burgtheater, de Viena; el Kammerspiele, de Munich; el Theater de Basel; el Deutsches Nationaltheater de Weimar y el Schauspielhaus de Zürich.

Se pueden trazar dos grandes líneas donde reposa la producción teatral alemana. Dos pilares que se materializan, por un lado, en la conformación de un ensamble fijo (que puede alcanzar los 60 actores en algunos teatros estatales); y, por otro, en la matriz de un repertorio basado, fundamentalmente, en textos clásicos. Y el TheaterTreffen fue espejo de esa situación.

La grilla del festival tuvo versiones de Esquilo, Shakespeare, Goethe, Chéjov, Molière revisitados por los directores más

prestigiosos y laureados del canon local. Entre ellos, Michael Thalheimer, que adaptó **La orestíada**; Jan Bosse, que versionó la novela epistolar de Goethe, **Las desventuras del joven Werther** y Andreas Kriegenbug que tuvo dos producciones, **Tres hermanas**, de Chéjov y **Las manos sucias**, de Sartre. Por otro parte, el búlgaro Dimiter Gotscheff realizó una versión de **Tartufo**, de Molière. En este marco, hubo algunas excepciones como las de Jorgen Gosch, que basó su puesta en la Opera **Dido y Eneas** de Henry Purcell o Sebastian Nübling, quien eligió una obra contemporánea de Yasmina Reza **Der Goot des Gemetzels**. Sin olvidar a Nicolas Stemann con la controversial **Ulrike Maria Stuart**, de Elfriede Jelinek. Una obra que trata sobre la relación entre Ulrike Meinhof y Gudrun Ensslin, cúpula militar de las RAF (Brigadas rojas).

La mayoría de los directores del TheaterTreffen ronda los 40 años. Una excepción es Tilmann Köhler, de 27 años nacido en la ciudad de Weimar, perteneciente a la ex RDA, que trajo a Berlín una obra de principios del siglo pasado, **La enfermedad de los jóvenes**, de Ferdinand Bruckner. Köhler cruzó generacionalmente el texto de Bruckner, que retrata a los jóvenes vieneses luego de la Primera Guerra Mundial, con música interpretada en vivo de Tocotronic, una banda grunge de Hamburgo. El eco de la lectura se torna flagrante: la anemia y el vacío de una parcela generacional del Este, cuya infancia y adolescencia penduló entre el socialismo y los cambios sociales luego de la Caída del Muro.

Sin embargo, lo más interesante de Köhler, acaso no sea este trabajo sino **Separatisten** (Separatistas), producida recientemente para el ciclo Kloster Der Wult (Convento de furia), en el Studio del Maxim Gorki Theater. Este ciclo, una de las más ricas usinas de creación tanto desde el concepto temático y formal, como en el de producción y gestación de obras, reúne a dramaturgos y directores la mayoría nacidos en 1980, criados en la ex RDA y el Oeste Alemán, para que realicen puestas sobre esa experiencia política. El ciclo cuenta con la coordinación de la dramaturgista jefa del Maxim Gorki, Andrea Koschwitz, que adoptó una serie de reglas generales con respecto a la duración y al uso del espacio para la concreción de las puestas en escena. Se trata de premisas vinculadas a las creaciones del Dogma danés. Este encuentro tiene muchas aristas que conducen a pensar, seguramente, algunas líneas posibles de la renovación del teatro en Alemania. Y lo hace a través de una particular y sólida lectura de la historia que ya empezó a ganar espacio en los principales teatros berlineses.



Escena de "Die Orestie" (La orestíada)



Arriba: Michael Thalheimer
Derecha: Constanze Becker en "Die Orestie"



Thalheimer, los Camel y Grotowski

Michael Thalheimer (Frankfurt, 1965) tuvo una formación como músico. Percusionista, precisamente. Pero durante unos ensayos de la obra **Look Back in Anger**, del dramaturgo inglés John Osborne, integró una orquesta armada para la obra y siguió minuciosamente tanto el trabajo de los actores como el desarrollo de la puesta. Y ese momento fue bisagra en su vida. A tal punto que, poco tiempo después, comenzaría una carrera como actor y la percusión ocupó un espacio horadado por el destino. "Nunca pensé que podría ser actor o tendría una vinculación con el teatro —dice— Creo que el teatro no estaba buscando al teatro sino que el teatro me descubrió a mí. Sin embargo, esa formación en música influyó absolutamente mi obra".

Durante varios años fue actor —trabajó en obras de Ibsen— y también fue dirigido por Armin Petras, otra de las estrellas del circuito berlinés y director del Maxim Gorki Theater, una casa muy cercana al Deutsches Theater. En 1997, Thalheimer estrenó su primer obra como director con un par de estudiantes. Fue en un teatro de la pequeña ciudad de Chemnitz con un texto de Fernando Arrabal, **El arquitecto y el emperador de Asiria**. "Me gusta la idea del actor desnudo que sólo cuente con el texto para desarrollar su trabajo. Que no se apoye en nada más —dice—. Todo lo contrario del modo de ensayar de Armin Petras que, por ejemplo, le da al actor una serie de elementos y objetos para que asiente la escena de cada obra. Trabajo hace años con un grupo de actores con quienes logré una continuidad y puedo implementar este método. De otra forma sería imposible llegar a concretar mi estética".

La entrevista se realiza cerca de Friedrich Strasse, un día feriado a mitad de semana. Interrumpido el trajín berlinés, se acentúa una extraña serenidad en Michael Thalheimer. Al menos, hasta que comienza a explicar algunas líneas para comprender su trabajo. En ese momento, consume un Camel tras otro, bebe capuccino, cita a Jerzy Grotowski, pide una ensalada que no termina. Algo de la voracidad con que se produce y se piensa al teatro en Berlín, toma cuerpo, acaso, en el director que tiene por delante tres meses de reposo teatral. Un descanso merecido luego de siete intensos meses en la industria teatral alemana. Durante ese período, Thalheimer estrenó obras que formaron parte del repertorio del Deutsches Theater, de Berlín y del Thalia Theater, de Hamburgo. Luego de esta pausa, comenzará a

ensayar **Las ratas**, de Gerhart Hauptmann; **El pato salvaje**, de Ibsen; **Hamlet**, de Shakespeare y **Viaje al invierno**, los 24 lieder de Franz Schubert basados en poemas de Wilhelm Müller.

"Cada ensayo de obra tiene entre ocho y once semanas —explica el director—. Este tiempo varía sólo en el caso de la ópera donde habitualmente ensayo durante cinco semanas. Generalmente empiezo con pequeñas improvisaciones, pero previamente tengo una idea y un trabajo muy intenso con el dramaturgo. Así encuentro una dirección bastante definida. En **La orestíada**, condensamos la pieza a partir de unificar las tres obras de Esquilo porque elegimos la traducción al alemán de Peter Stein. Una vez que teníamos definida la versión final, empezamos los ensayos con actores. Con ellos decidí instalar un coro y condensar aún más la tercera parte de la tragedia. Hubo varias acciones y cambios del texto definidos por ellos. También fue importante el trabajo con el guitarrista y las improvisaciones a partir de la música. La guitarra es un elemento fundamental porque a veces corta el texto, otras lo hace progresar. Esas tonalidades las encontramos en las improvisaciones. Luego, cuando tengo todo ese material, es difícil que incorpore grandes cambios".

Thalheimer trabaja con el dramaturgo del Deutsches Theater, Oliver Reese. Con él adaptó **Emilia Galotti**, de Lessing (2001), **Fausto I y II** de Goethe (2004-2005). Estas obras junto a una versión de **La celebración**, la película del danés Thomas Vinterberg (2000) y **Liliom**, de Franz Molnár (2000) son clásicos casi de culto en su repertorio. Con Reese también adaptó **La orestíada**. Aquí, el rasgo sobresaliente es la utilización de la sangre como símbolo de toda la puesta. No por la novedad o el impacto de ese elemento como símbolo en las puestas alemanas, sino en el sentido que cobra su tratamiento en esta versión. "Trabajé mucho en los ensayos con la sangre —explica Thalheimer—. Estaba interesado en la brutalidad de la obra de Esquilo y su mirada acerca del sacrificio. La sangre y la brutalidad son ecos de los tiempos en que vivimos pero en la obra no hay que esperar por ella. La sangre está naturalizada en esta época y llega a los tres minutos. Y no espanta a nadie. Está ahí, no hay que esperar a los sacrificios. Lo más duro es el silencio de los dioses ante el pedido de Orestes, ese vacío y desolación de no poder encontrar respuestas".

LA ORESTÍADA: UN PURA SANGRE ALEMÁN

Retomando el TheaterTreffen, tal vez una de las puestas más interesantes y radicales presentadas en el marco del festival fue **La orestíada**, de Esquilo, dirigida por Michael Thalheimer. La obra se presentó en la sala principal del Deutsches Theater, un bello y legendario teatro fundado en 1850 con capacidad para 606 espectadores. La sala principal fue concebida para la realización de operetas, por lo cual intimidad y acústica crean un clima perfecto.

Thalheimer se caracteriza por condensar de manera extrema los textos clásicos, también por un destacado trabajo con los actores y un uso despojado del espacio. Sus puestas suelen exprimir al máximo el material hasta raspar los límites de la obra. En este ejercicio, el director no *aggiorna* los clásicos sino que los lleva al extremo de una concisión atemporal. "Fidelidad a la obra no tiene nada que ver con fidelidad al texto", señaló como premisa de sus trabajos el director en una entrevista.

La orestíada, por ejemplo, no sólo está reducida sino también amputada. Para profundizar una mirada escéptica, Thalheimer suprimió la mayoría de la tercera parte del clásico, cuando cesa el baño de sangre y venganza. Es más, en esta versión traducida y utilizada por Peter Stein en la década del setenta, Orestes no tiene ninguna misericordia de los dioses tras cometer matricidio. Culmina orinando sus pantalones como un asesino amateur, pidiendo ayuda de Athena. Pero nadie le contesta. Y Orestes permanece allí, solo, en una tierra bañada en sangre.

Pareciera que con esta puesta el director propone el desafío de versionar a Esquilo desde la imposibilidad misma de hacerlo. Y este eje conceptual se materializa en una serie de procedimientos funcionales a esa lectura del clásico. De modo que, al ingresar a la sala, el espectador se topa con un abismal muro de madera manchado de sangre que ocupa todo el proscenio. El escenario, por lo tanto, está anulado. Y el espacio de representación gesta el acontecimiento escénico entre los actores y un coro de cuarenta integrantes escondido en la segunda bandeja del teatro. El espectador queda, por lo tanto, entre la atronadora voz del coro y el devenir de los personajes. La idea espacial de la escenografía estuvo a cargo de Olaf Atamn, quien trabaja de esta forma casi minimalista hace años con Thalheimer.

La iluminación es cenital y mortecina. No hay apagón para el inicio ni para el final. Antes de la función, los acomodadores, reparten entre las primeras filas pilotines de plástico transparente para evitar manchas. En ese clima, el guitarrista Bert Wrede, desde uno de los palcos, interpreta melodías cáusticas hasta que surge Clytemnestra en ropa interior. Ella camina con un bidón lleno de líquido borravino que vuelca primero en su cabeza y luego en todo su cuerpo mientras el coro relata la historia. Esa mujer, interpretada por una de las mejores actrices alemanas, Constanze Becker, espera la llegada de su marido por diez años y no tiene mucho que perder. Fuma en silencio, come un sándwich de manera brutal, toma cerveza. Mientras, las manchas y líneas de sangre desparramadas tanto en el muro, como en su propio cuerpo, podría ser una composición de Pollock.

De modo que el artificio de la sangre queda explícito a los dos minutos y medio de haber comenzado la obra. Y todos los actores, que llevan sus criaturas a un vigoroso plano de actuación, comparten ese rasgo sanguíneo. **La orestíada** de Thalheimer dura casi dos horas, en las cuales el clásico respira en los intersticios de una versión tan *hardcore* como particularmente viva.



/PICADERO

Nuevas Publicaciones



LA CARNICERIA ARGENTINA

Coordinación de Luis Cano

Colección El país Teatral

Un grupo de autores de la nueva generación porteña decidió visitar textos clásicos de la literatura argentina y, a partir de ellos, produjeron las obras que se incluyen en esta edición.

Incluye obras de:

Ariel Farace – Carolina Balbi – Julio Molina

Laura Fernández – Mariana Chaud

Santiago Gobernori – Susana Villalba



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



SAULO BENAVENTE

Ensayo biográfico

de Cora Roca

Colección Homenaje al teatro Argentino



POR UNA CRÍTICA DESEANTE de quién/para quién/qué/cómo

de Federico Irazábal

Colección Estudios Teatrales