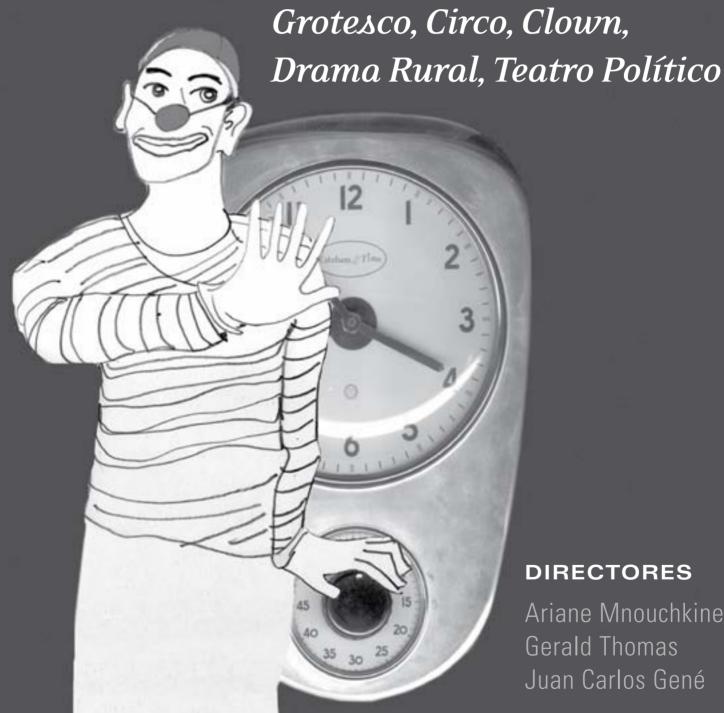


/ PICADERO



Pasado/Presente



DIRECTORES

Ariane Mnouchkine **Gerald Thomas** Juan Carlos Gené

EDITORIAL INTEATRO

La Carnicería Argentina - Carlos Pais -Cristina Moreira

FESTIVALES

El teatro del mundo en Argentina

editorial \(\simega\)

inteatro

EL DÍA DESPUÉS DEL DÉCIMO CUMPLEAÑOS

El año 2008 será el del onceavo cumpleaños del INT. Ya analizamos en profundidad, en anteriores editoriales, el devenir de la institución durante estos diez años que pasaron. Si uno aceptara la convención de realizar un balance cada cinco años, anarecería claramente la necesidad de abordar abora una tercera etapa; durante el último lustro se procedió a la normalización de las direcciones (Fiscalización, Administración, Fomento) y la Asesoría Legal, se trabajó en la elaboración de un nuevo proyecto de estructura orgánica que contemple la realidad del Instituto, incluyendo a las Delegaciones Regionales y Subdelegaciones Provinciales; se solucionó un problema de múltiples complicaciones con respecto a Salas y Espacios Teatrales deduciendo el importe de estos importantes subsidios de Fondos Federales; se estableció el Peritaje Nacional para acordar los subsidios anteriormente mencionados, se sustanciaron nuevos subsidios atendiendo al complejísimo entramado de regulaciones habilitantes para las salas (Preservación, Infraestructura para Habilitación), se ensayó un Estímulo para las mismas: se estableció un modelo de Convocatoria Abierta y Permanente –que seguirá en constante revisión-; se conformó el Comité de Auditoría, se generó una gama de subsidios que consideramos abarcativos e inclusivos, se afianzó el trabajo con organismos gubernamentales y no aubernamentales...

Resulta relativamente sencillo enumerar cada resultante; sin embargo, detrás de cada programa, cada enunciado y cada decisión, existen muchas horas de trabajo, de reflexión, de ir dos pasos hacia delante y retroceder uno, para tener una mejor perspectiva. Estamos ahora en el intento de regionalizar los subsidios, de modo que en nuestra página, aparezca particularizada la oferta; sencillamente porque existen distintas necesidades a cubrir y una sola modalidad no alcanza para abarcar tan compleja realidad.

Sin embargo, no obstante la buena intención de contemplar

todos y cada uno de los aspectos que conforman la intrincada red de relaciones y realidades que conformen lo que damos en llamar el "mapa teatral argentino", también entendimos que en nuestro afán de abarcar tanta diversidad debemos, paralelamente, simplificar en lo posible la tramitación de los distintos subsidios para que lleguen a los beneficiarios con mayor celeridad y mayor eficiencia. Esperamos que en la grilla 2008 este esfuerzo por contribuir a lo que anunciamos, se vea fielmente reflejado. Sin embargo, debemos admitir que estamos en tránsito, que es necesario seguir trabajando para que esto sea definitivamente una realidad. El trabajo cotidiano es enorme: muchas veces es difícil encontrar espacios para reflexionar en profundidad, para generar nuevas propuestas, para atender a los múltiples problemas que aparecen; pero podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que no existe una sola cuestión que no sea tratada por el Consejo de Dirección, que no existen nimiedades, que entendemos perfectamente que es imposible conformar a todos y a cada uno, pero que eso no quiere decir que todos y cada uno no deban ser y efectivamente sean debidamente escuchados. Es nuestro trabajo lograr una síntesis de ofertas que reflejen esa múltiple demanda. No siempre los resultados estarán inmediatamente a la vista, pero francamente esperamos que en determinado momento el fruto de esa elaboración, de ese trabajo, aparezca como una resultante.

¿Es muy distinta la realidad de Ciudad Autónoma respecto, por ejemplo, de la jujeña? Sí, es distinta, pero nosotros tratamos de trabajar sobre ambas con la misma dedicación y con la misma mirada crítica y constructiva; porque ninguna es perfecta. Habrá elementos positivos y alentadores en ambas y habrá elementos complicados y preocupantes en ambas. Serán seguramente distintos, pero los teatristas de uno y otro lugar los viven como propios y allí no se pueden efectuar comparaciones demagógicas; hay que tratar de solucionar esos

problemas, que existen y son propios, y no se parecen entre sí. Donde sobra algo, falta otra cosa y viceversa. Sobre esa complementariedad es que tratamos de poner la mirada.

Nos preocupa la atención de la demanda y nos preocupa la promoción del arte teatral, sabemos que debemos encontrar un equilibrio permanente en nuestro quehacer, para que ambas preocupaciones resulten en programas adecuados. Es relativamente sencillo trazar un programa que atienda Producciones, por ejemplo; pero al mismo tiempo sabemos que hay regiones en que es necesario alentarlas y en otras, sencillamente, apoyarlas. Hay programas de subsidios en oferta que nunca —o muy rara vez—fueron solicitados, lo cual nos obliga a revisar el carácter de los mismos. Hay otros que son tan demandados que nuestra oferta resulta insuficiente.

Realizamos, como lo refleja este número de Picadero, el segundo El Teatro del Mundo en la Argentina, nuestro circuito de Festivales Internacionales, al cual asistieron aproximadamente 50.000 espectadores, en un esfuerzo para que el fenómeno "teatro" llegue a la mayor cantidad de gente. También este enorme programa de fomento estará en revisión; no aparecerá como tal, como Circuito, en 2008, aunque se mantendrán algunos Festivales ya arraigados; sin embargo, este punto de inflexión, esperamos contribuya a afianzar un Circuito 2009 con más oferta y más participantes. Revisamos asimismo el circuito de Fiestas Provinciales, Regionales y Nacionales para nutrirlas de mayor interés y que, permaneciendo, puedan también relacionarse con otros Programas INT; que la Fiesta Nacional no termine allí -en 2008 será en Formosa-, en el noreste argentino, sino que permanezca como acción y como memoria y para ello habrá que producir nuevos circuitos, nuevas propuestas, nuevos caminos.

Nos entusiasmamos con las posibilidades. Y nos gratifica pensar que estamos brindando un servicio para el crecimiento del teatro argentino.

Raúl Brambilla Director Ejecutivo Instituto Nacional del Teatro



CULTURANACION

Secretaria da Cultura PRESIDENCIA DE LA NACION

AUTORIDADES NACIONALES Presidente de la Nación Dro Cristina Fornándoz

Dra. Cristina Fernández

Vicepresidente de la Nación Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Dr.. José Nun

Subsecretario de Cultura

Dr Pahlo Wisznia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Sr. Raúl Brambilla **Secretario General:** Yanina Porchetto

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 Cuvo: Gustavo Uano.

Región Patagonia: Mauricio Flores

Representantes del Quehacer Teatral Nacional: Roberto Aguirre, Rafael Bruza, Nerina Dip, Ariana Gómez, Marcelo Jaureguiberry, Carmen Saba

REVISTA PICADERO

AÑO IX – Nº 20

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE DE 2007

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación Jorge Barnes - Pixelia

Dibujos Oscar "Grillo" Ortiz

Corrección

Flena del Yerro

Fotografías

Magdalena Viggiani, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, Festival Internacional de Buenos Aires, Festival Internacional MERCOSUR, Festival Cambalache.

Distribución:

Teresa Calero

∠ staff

Colaboran en este número

Diego Altabás, Maxi Altieri, Fabio Banfo, Olga Cosentino, Alejandro Cruz, Patricia Deveza, Nerina Dip, Jorge Dubatti, Juan Carlos Fontana, Gabriela Halac, Cecilia Hopkins, Federico Irazábal, Alejandro Karasik, Daniela Martín, Guillermo Meresman, Beatriz Molinari, Lola Proaño Gómez, Jorge Ricci, Luis Rivera López, Raúl Sansica, Beatriz Seibel, Marta Taborda, Arístides Vargas

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

Compañía Sudamericana de Impresión Tucumán 979 (1049) 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.

Repasando el grotesco

El teatro parece estar siempre abrevando en el pasado para redescubrirse o, tal vez, para fortalcecerse. Una mirada por el teatro contemporáneo nos permitirá observar como ciertas cuestiones han sido recuperadas, recicladas, revisitadas, para dar forma a novedades que pueblan la escena y también la redefinen. Picadero propone en esta producción observar como el grotesco, el drama rural, el circo, el clown y hasta el teatro político se expresan hoy ante la mirada del espectador.







Izquierda: Luis Arata en el papel de Stéfano Derecha: Armando Discépolo

JORGE RICCI / desde Santa Fe

Si me nombran la palabra "grotesco", se me hace una imagen: un actor treintañero llamado Arata que está caracterizado como un músico cincuentón llamado Stéfano. Rostro cortado a cuchillo, ropaje enjuto, postura chaplinesca, voz cavernosa que puede aflautarse para soltar un discurso cocoliche y una dicción pastosa de la que salen hebras dolorosas para entremezclarse con hebras reideras. Mira fijo el cabrón, bajo un bombín mugroso y parece decir con la mirada: "Sí, esto. Puro grotesco".

Después, un tiempo después, se me viene otra imagen desde el fondo de la mente: el rostro enojoso de Don Armando Discépolo. El rostro que parece decir: "¿Y ahora quién lo arregla?". El rostro que acabará insinuando: "Grotesco es la mano enjoyada con olor a *alcaucile*". El rostro que se llamará a silencio después de vomitar en pocos años todas esas historias quebradas por lo grotesco. Porque muchos, en esos años que rondaban la depresión del treinta, parecían no entender al género itálico que se hizo criollo; lo olían altisonante, tosco, oscuro y, por último, grotesco.

Entonces, entre la cara a hachazos de Arata y el rostro intransigente de Don Armando, como si fuese un duende, asoma Discepolín, Enrique Santos Discépolo, el hermano menor del otro, que desde sus peinados ensortijados y sus corbatas voladoras, tiraba más grotesco a través de sus negros tangos oscuros.

Cuando digo "grotesco" pienso en Arata y en cualquier partenaire, los que se ven encerrados en la escena memorable de *Stéfano* y *Pastore*, dos personajes patéticos que se rozan con pudor entre partituras ajadas y trombones oxidados para decirse por ejemplo: "Maestro he *yegado* en mal momento. No, Pastore... nunca ha entrado tan a tiempo".

Cuando digo "grotesco" imagino a Discepolín con 37 kilos recibiendo las inyecciones en el sobretodo.

Cuando digo "grotesco" me topo con el silencio de Don Armando que dejó de contar lo suyo para dirigir lo ajeno.

Pero, llegado a un cierto punto, cuando digo "grotesco" ya no pienso tan solo en un género teatral de una época histórica. No. Pienso en todo. En un país grotesco. Pienso en la impronta de Olmedo, en los escritos de Macedonio, en los pastiches de Bartís, en los bandoneones de Troilo, en los cronopios de Cortázar, en la poética tarada de Kartun, en el canto epiléptico del Polaco, en la ebullición dramática de Durán heredada por Ure, en los *cross* arltianos y en los chistes borgianos.

Pero después me calmo y me concentro un poco y pienso, por un momento, en lo que he hecho con otros sobre un escenario y sí. lo imagino grotesco.

Es decir, no sé qué es grotesco, pero está en nosotros, somos hijos del grotesco. Y el grotesco es parte de este país tan raro.

Grotesco es el tango, Locche esquivando, el tiro de Alem, Bonavena recibiendo, el tiro de Lisandro, el guiño de Perón, el cianuro de Lugones, el silencio de Irigoyen, los cascotazos a Sarmiento. Grotesco es un gesto argentino, una metáfora de nuestra suerte.

¿Y qué? ¿Qué hay de malo? Sí, somos un país tragicómico, un umbral entre el sainete y el grotesco... y todo lo que viene después se sique pareciendo a eso.

Y gran parte de nuestro teatro nacional huele a eso: a grotesco. Grotesco son los Discépolos, pero también cierto Cossa, cierto Tato y ciertos muchachos de las corrientes alternativas que soplan con los nuevos vientos. Nosotros mismos, nuestros equipos de provincia, ¿no hemos sido grotescos en lo que contamos? ¿No ha sido grotesco hasta nuestro modo caprichoso de hacer teatro contra viento y marea?

No sé, tal vez exagero, me dejo llevar por las palabras, lo confundo todo... pero yo no tengo otras imágenes más ciertas

que aquellas que, indefectiblemente, se tornan grotescas.

Veo a Moreira clavado en la tapia, al que miraba el humo en un sainete de Cayol, al Pepino 88, al Dios ensabanado de Defilippis Novoa, a la Nona de Tito, al animador de Maratón, a la Madonnita en las pupilas de Basilio, al jorobadito arltiano con un revólver en la mano y al Dalmann borgiano con un cuchillo en la suya... y digo: "Grotesco, grotesco".

Como podrán percibir no tengo ninguna teoría pero cuento con oscuras sensaciones... Porque cuando actúo, cuando dirijo o cuando escribo para el teatro siempre se me dice: "Una de cal y una de arena...". Claro, "grotesco —pienso yo—, una de cal y una de arena, la risa y el llanto".

En síntesis: Me parece que este género, el grotesco, algo tiene para decirnos todavía y algo nos dice.

Yo dije una vez:

¿De qué e dueño el payaso?... ¿De qué e propietario?...De nada ...Porque lo aplauso que se desparrama por la platea como viboreo, vuelven a la mano de la yente e se van con eyo ... porque la carcajada salta de la boca al viento y en el viento, otro que está ayí se la manya ... porque la luce se apagano e se mueren en un rincone de la noche ... E porque la historia que cuenta el cómico se retorna a la calle e allí se préndeno como desesperada a la ropa de la yente a la que se la robamo e se pianta ... De lo único que e propietario el cómico e de la lácrima ... Esa sí que se queda ... Esa mancha la boca grande e roja de carmine, pega en la punta del zapatone e se guarda en el corazone como una fruta amarga ... La lácrima ... La lácrima e la novia del pagliaccio ... ¿Ma quié ha dicho que lo cómico somo lo dueño de la risa?... ¿Quién? ... No, señora e señore, el cómico no e dueño de nada ... De lo único que e propietario el cómico e de esa pobre alegría y de esa oscura pasione que nace e muere con lo foco que caen sobre la pista.

Y dije otra vez:

Me voy a comprar la Casa de los Cuervos. En un ala voy a poner un criadero de pollos y en la otra ala, un teatro. Allí voy a hacer tertulias con los grandes monólogos universales y con la plata que recaude, voy a comprar alimento balanceado. Cuando venda los pollos, compro escenografía y vestuario. Con la plata de otras funciones compro varios lotes de pollitos bebé. Y cuando ya no venga más público, voy a actuar para los pollos. ¡Total nunca duermen! Están siempre con las luces encendidas como en el teatro... Sí, mañana mismo me compro la Casa de los Cuervos.

Grotesco, yo he dicho de modo grotesco.

Y se me ocurre que para este país, el grotesco es un traje a medida, un cuenco perfecto, las dos caras de la única moneda que corre de mano a mano desde hace mucho tiempo.

"La ostra ¡Quí fuera ostra! —dice Stéfano—. Tiene la aurora adentro y el mar y está triste". ¿Quién comprende la tristeza de la ostra? ¿Quién comprende lo agridulce del grotesco y el amargo placer de ser argentinos?

Y retorno, entonces, a la primera imagen: Stéfano y Pastore, el gato y el ratón... pero el gato que poco a poco queda ratón y el ratón que poco a poco va haciéndose gato...

Y sobre ese transmutarse de los personajes grotescos: la carcajada que corre tras el llanto o el llanto tras la carcajada.

Un género bifronte para un país ecléctico.

Pero no todo acaba en la risa y el llanto, lo que importa del género es su carácter desacralizador. Y lo que desacraliza, transforma. Se hace grotesco.

(*) Charla de Jorge Ricci, Teatro de La Comedia, Rosario, 23 de setiembre de 2005.



El drama rural, tan característico del teatro argentino en las primeras décadas del siglo pasado, también ha tenido su resignificación en estos tiempos. Una serie de experiencias y títulos de reconocidos autores lo han ido instalando en la escena local.

OLGA COSENTINO / desde Buenos Aires

Altivo, silencioso -ajeno a los aplausos que las mil personas sentadas en gradas le tributan al actor de series televisivas como Montecristo, Ambiciones o Soy gitano-, Ecuménico López entra y se acoda en el estaño del almacén de ramos generales, en una esquina del pueblo bonaerense de Bolívar. Mientras el hombre encarnado por Joaquín Furriel apura su copa, tres gallinas coloradas picotean las migas que quedaron sobre una mesa y un perro callejero husmea entre las patas de las sillas en busca del bocado que no encuentra. Habla poco, observa mucho y escucha todo el matón que alquila su lealtad y su bravura al caudillo suburbano Alejo Garay (Antonio Grimau), en tiempos de una primitiva, precaria organización nacional dominada entonces (¿hoy no?) por la tensión entre dominación y barbarie. En seguida, desde el fondo de una calle oscura, el ingreso de doña Natividad arranca otro aplauso para Betiana Blum, escondida detrás de la peluca cana y el andar artrítico pero enérgico de esa madre coraje criolla. Pasado el deslumbramiento ante las celebridades, transcurridos unos pocos minutos de representación, un silencio concentrado y sostenido se instala entre el público de Un guapo del 900, la obra de Samuel Eichelbaum que con dirección de Eva Halac fue montada en diciembre de 2007 por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires para girar por varias localidades de su jurisdicción.

El encuentro entre el teatro —un arte considerado eminentemente urbano— y el medio rural o suburbano registra cada vez mayor frecuencia y sintonía. La interacción viene a interrumpir una tradición que, a partir de las décadas del 50 y 60 de la pasada centuria, privilegió la problemática de las clases medias urbanas como conflicto dramático. Las

marcas estéticas del realismo reflexivo, a su vez, habían determinado un cambio de dirección respecto de la tendencia precedente, vinculada al drama de inmigración, primero a través del sainete y luego con la interiorización del grotesco. Aquellas poéticas, por su parte, sucedían al drama criollo de fines del siglo XIX y principios del XX, donde sí estaba presente la confrontación campo-ciudad.

Lo que hace el teatro cuando permite la irrupción en escena de nuevos paisajes sociales es remover la convención cuando esta empieza a vaciarse de sentido. Sucedió cuando los cómicos trashumantes sacaron las representaciones sacras de los atrios y osaron parodiar en la calle al poder político y religioso. Y tal vez esté ocurriendo ahora, cuando lo rural llega a escena no necesariamente para afirmar el aura mítica que le adosa cierto pensamiento ecológicamente correcto sino para mostrar su conflictiva y necesaria interacción con lo urbano.

COINCIDENCIAS Y DIFERENCIAS

Varios espectáculos de las temporadas 2006 y 2007 coincidieron, desde distintas perspectivas estéticas, en confirmar el síntoma. Entre ellos, cabe mencionar el exitosísimo **El niño argentino**, de Mauricio Kartun; **Harina**, de Carolina Tejeda y Román Podolsky, **Un amor de Chajarí**, de Alfredo Ramos, o **Lo bello y lo desplumado**, de Eleonora Mónaco. Todos aluden de algún modo a la contradicción entre campo y urbe, entre lo natural y la construcción. Y lo hacen, en cada caso, con poéticas propias que, aunque deudoras de la épica gauchesca, el costumbrismo o el grotesco, se atreven a alterar y poner en crisis esas estructuras dramáticas. El resultado es revelador de las paradojas e interrogantes que



Escena de "Un guapo del 900"

plantea la dualidad *ciudad-campo*. Son obras que toman distancia tanto del esquematismo que idealiza el estado naturaleza como del que reduce la vida urbana a la suma de excitación, estrés, vicio y contaminación.

En el caso de la recientemente estrenada Un guapo del 900, la obra se presentó en San Andrés de Giles, Bolívar, Junín, Olavarría, Coronel Suárez y Avellaneda. Se trató de una experiencia que puso en contacto con el teatro a espectadores que no siempre tienen fácil acceso a esa expresión artística. Además, la propuesta incluyó en el elenco actores y no actores provenientes tanto de los grandes centros urbanos como de pueblos y ciudades del interior, algunos de los cuales -como la mencionada Bolívar- no tienen una sala teatral. Sin embargo, la presentación programada para el domingo 2 de diciembre con entrada gratuita, debió duplicarse para satisfacer la demanda de la gente, que llenó las ubicaciones de las dos funciones de esa noche. Y que siguió con atención y compromiso las alternativas de un drama de fuertes referencias identitarias, que cuenta una historia compleja de lealtades, machismo, corrupción, prejuicios de género y utilización del crimen como recurso para saldar ofensas públicas o privadas. La historia, que conoció versiones memorables tanto en cine como en teatro, y que protagonizaron figuras como Alfredo Alcón o Lautaro Murúa, no se limitó, en la puesta de Halac, a seguir el desarrollo y la estructura clásicos de la anécdota, sino que se valió de audacias estéticas como el video o la participación de músicos en vivo. A la luz de las estrellas, en una esquina y utilizando frentes, veredas y hasta el jardín de una casa como escenografía, ese montaje operístico de la obra de Eichelbaum incluyó la proyección en pantalla de escenas que una cámara registraba en simultáneo, pero en espacios ocultos a la vista del espectador (como el asesinato que se consuma en una habitación de hotel). Otro quiebre del relato escénico tradicional lo produjeron las reminiscencias hiperrealistas logradas con la entrada de automóviles antiguos, con la irrupción de una partida policial ecuestre o con el cortejo fúnebre encabezado por un carruaje de época, tirado por caballos.

Un desafío artístico en sí mismo, el espectáculo apuntó muy por encima del prejuicio que podría haber subestimado la receptividad de espectadores con escaso entrenamiento teatrero. Y dio en el blanco de una clara necesidad social, satisfecha o no, de propuestas que generen subjetividad y que construyan sentido desde la ficción y la poesía. La anécdota que la directora Eva Halac compartió con Picadero ilustra esa necesidad: "¿Qué es lo que se está fomentando acá, si puede saberse?", fue la pregunta de un criollo de aspecto modesto que se acercó al equipo que armaba las gradas en la esquina donde más tarde tendría lugar la representación. Ante la respuesta de que se ofrecería una función de teatro gratis, a la que estaba invitado, el hombre volvió a preguntar: "¿Teatro? ¿Gratis? ¿Y cómo van a hacer pa' diferenciar?". ¿Para diferenciar qué?", fue la desconcertada repregunta de Halac, a la que el paisano respondió: "Bueno..., pa' diferenciar la gente como yo de las personas importantes, que de siguro van a venir"

Es cierto que el vigor de las artes escénicas del país es un fenómeno que suele atribuirse al dinamismo teatral de las principales capitales del interior y, sobre todo, de Buenos Aires. Pero el programa del ICPBA que comenzó en 2006 con Juan Moreira, una leyenda argentina, como ahora, dirigida por Eva Halac y, en la ocasión, con Juan Palomino en el rol protagónico, es solo un ejemplo de cómo el teatro satisface una avidez genuina tanto de los sectores urbanos como suburbanos, provincianos y hasta rurales.

TRABAJO DE CAMPO PARA LABORATORIOS **TFATRALES**

Por otra parte, el diálogo entre el campo y la ciudad adquiere también relevancia en algunas experimentaciones que exploran nuevos lenguajes, como algunos de los títulos mencionados al comienzo. Es el caso de **El niño** argentino, estrenada en 2006 en el teatro San Martín, que se repuso en 2007 en el teatro Regina. Escrita en verso, la obra utiliza ese recurso clásico para acentuar la parodia de un desencuentro sociocultural crónico de la Argentina. Desde ese desequilibrio elegido, el texto plantea la histórica bipolaridad de un país desigual, fracturado en recurrentes antinomias. Oposiciones como civilización y barbarie, urbe y naturaleza, o la más abarcadora de ricos y pobres se hacen evidentes en los dos personajes centrales de la obra: el Niño argentino (hijo de hacendados) y el Muchacho (peón de campo) que interpretan Mike Amigorena y Osqui Guzmán en respectivas y lujosas composiciones. Se juegan también otras paradojas: la anécdota refiere al campo pero se desarrolla en un transatlántico, rumbo a Europa. Se trata, una vez más, de un viaje que transporta insalvables contradicciones: es crucero de placer para una

familia de la oligarquía ganadera de principios del siglo XX y forzoso desarraigo para el peoncito de estancia, encargado de ordeñar la vaca para abastecer de leche fresca a la prole aristocrática.

Por otra parte, en una pequeña sala independiente -el Teatro del Abasto-, se ofrecieron dos obras elogiosamente comentadas por la crítica: Harina, de Román Podolsky y Carolina Tejeda y **Un amor de Chajarí**, de Alfredo Ramos. En Harina, la protagonista es una panadera (sensible composición de Carolina Tejeda) que amasa el pan de su soledad en la cocina del rancho de un pueblo abandonado. Implícita referencia a la devastación menemista que levantó vías férreas como quien arranca de un cuerpo la red arterial por la que circula la vida, la historia del personaje encarna el drama del naís. La poética de **Harina** habla del éxodo de los que dejaron el pueblo para, en muchos casos, llegar a la ciudad convertidos en recolectores de cartón o en desarraigados ocupantes de villas, umbrales o casas usurpadas.

La histórica y despareja bipolaridad en la que se desarrolló el país, que no consiguió en dos siglos de vida independiente resolver la antinomia civilización-barbarie, reaparece en Un amor de Chaiarí, de Alfredo Ramos. Mezcla de realismo mágico, costumbrismo exasperado y agria comicidad, la pieza muestra las deformidades funcionales de una familia de la localidad entrerriana de Chajarí, que emigró a un pueblo semiabandonado de la Patagonia. Lejos del ámbito urbano, ese paraie es un espacio de miseria y locura, donde los personajes han perdido identidad y los anima una violencia primitiva y oscura. Se trata, otra vez, de una pieza de ambiente rural pero con proyecciones universales. "Tomé Chajarí porque sonaba bien al oído -aclara Ramos-; la pieza está sacada del ámbito urbano porque ayuda a distanciarse. Así, lo que en algún momento suena gracioso por las inflexiones del acento, termina siendo aceptado y se desarrolla sin dificultades porque el drama es universal. Aunque como argentinos, nos resuena todo el tiempo en el cuerpo".

Por fin, en Lo bello y lo desplumado, una creación colectiva de Diego Echegoyen, Flor Dyszel, Flavia Gresores, Haydée Mascaró y la directora Eleonora Mónaco que se ofreció en la sala Korinthio, fue enhebrando con acciones concretas y diálogos precisos, situaciones vinculadas a un pasado de conquistas oprobiosas, malones sangrientos, evangelizaciones compulsivas, transculturaciones, torturas, heroísmos y humillaciones. Todo en un despliegue contradictorio y desmesurado, donde realidad y teatralidad se superponen y donde la carga metafórica dispara significados a veces ambiguos, otras misteriosos o paródicos, otras de luminoso lirismo. Inquietantes y pertinentes citas de Lucio V. Mansilla (Una excursión a los indios ranqueles), o del Facundo de Sarmiento conviven con otras de textos clásicos



de Shakespeare, Chéjov, Ibsen o fragmentos operísticos de la **Carmen** de Georges Bizet/Prosper Mérimée, en un collage que describe de manera fascinante la trabajosa construcción de una identidad nacional cuyo signo es la fragmentación y el desencuentro.

Como si no fueran miembros de un mismo cuerpo social, el campo y la ciudad mantienen desde siempre una rivalidad recíprocamente excluyente. Sin embargo, una mutua dependencia asocia ambas realidades en una imbricación tal que cada una de ellas necesita inexorablemente de la otra para existir y tener sentido. Y el teatro, a veces a contrapelo de clasificaciones o exclusiones prejuiciosas, atrapa con naturalidad poética la síntesis que suele escapársele a la realidad.



El cuerpo es el ESPECTÁCULO: PAYASOS CLOWNS



En la escena actual las artes
circenses y los payasos están en
todas partes: en el teatro clásico, la
comedia musical, la revista, el ballet,
la danza contemporánea, el teatro
de experimentación, los títeres, las
calles y plazas, los hospitales, los
talleres y escuelas, los festivales
nacionales e internacionales, y por
supuesto, también en los circos
bajo la carpa. Además, obvio, en
televisión. En Internet, hay 12
millones de entradas para "circo"

y 34 millones para "clown" en el

Google, un síntoma de su vigencia.

y CIRCO

Escena de "Arlequin, servidor do dos patrones"

BEATRIZ SEIBEL / desde Buenos Aires

Desde los ´80 acróbatas y payasos –traducción de *clowns*– ocupan espacios impensados, trepan al Obelisco o presentan obras teatrales con grupos de *clowns* en clave satírica. Un teatro físico de sensaciones como De la Guarda sorprende y produce admiración en el país y en el exterior, con intérpretes rigurosamente adiestrados en las disciplinas acrobáticas. Y el arte de los payasos se usa tanto para una historia del teatro como para la versión de un clásico, o para las obras creadas por los mismos grupos.

En 2007 están en salas teatrales con versiones de obras como **Arlequino** de Carlo Goldoni, un despliegue de payasos y acrobacias. En ballet, Maximiliano Guerra presenta un circo completo con jóvenes y encantadores bailarines que danzan todos los números de un espectáculo circense con animales incluidos, interpretados por el elenco. También aparecen en obras que vienen de la televisión con una gran producción como **Casi ángeles**, con toda clase de destrezas en tela, elásticos, cuerda, trapecio, acrobacia, donde los efectos tecnológicos permiten vuelos desde el techo de la platea hasta el escenario, con impactantes trucos visuales. Solo para el recuerdo, es interesante evocar a la compañía Hénault en Buenos Aires en 1852, en el Teatro Argentino de la calle Corrientes, que ofrece una "gran ascensión" desde el escenario a la cazuela, a cargo de Eugenio y Rosalía Hénault, conduciendo un carro sobre dos cuerdas tirantes en el cuadro "El triunfo de Zéfiro", que en la vuelta al proscenio se cubre de fuegos artificiales.

Con mucha menor producción, el grupo La Pipetuá hoy encanta a chicos y grandes con su espectáculo **Sin escalas**, también con maravillosos efectos creados con pura imaginación y entrenamiento; este "circo artesanal de *clowns*" formado en 2001, hace en 2007 su primera gira al exterior por Singapur, Malasia y Hong Kong. El circo teatralizado tiene tres valiosos espectáculos de Gerardo Hochman, **Milagros, Sanos y salvos** y **Fulanos**, que se presentan en Buenos Aires y en giras en el interior y el exterior. Los títeres también aportan lo suyo con el grupo Harapo en **Amor y circo** y los Payasíteres.

¿Y los circos bajo carpa? Hoy en la Argentina hay unos 50 circos en gira por las provincias; unos 15 se acercan a Buenos Aires para las vacaciones de invierno. Tienen un promedio de 10 a 20 artistas por compañía, de diferentes nacionalidades. Acrobacias, de piso y aéreas, equilibrios, malabares, contorsiones, payasos conforman diferentes espectáculos, tradicionales o renovadores. Los artistas argentinos a su vez están trabajando en circos de Estados Unidos, Canadá, México, España, Perú, Australia, entre otros países.

Y hay numerosas escuelas de circo, especialmente en Buenos Aires.

Por otra parte, grupos de jóvenes que son excelentes artistas, hacen sus propios espectáculos, como el Circo del Asombro, relacionado con la Escuela de Circo Criollo, que presenta **Limbo** bajo su carpa en Pilar, "un espectáculo que baja de los cielos, un circo realizado por ángeles", que vuelan en trapecios, saltan, caminan en alambre en las alturas, andan en monociclos y transforman la escena en una experiencia con música original, donde "acróbatas, ángeles, y otros seres increíbles" recorren un fantástico limbo.

Otros jóvenes artistas circenses recorren Europa, entre junio y septiembre, para actuar en festivales, ferias, calles y plazas; obtienen premios y recaudan euros, que traen de vuelta para seguir trabajando en el país hasta el año que viene. Estos jóvenes, según la tradición circense, generalmente mezclan y combinan las disciplinas: acrobacia, comicidad, destrezas, malabarismos, aparatos, en una amplia gama de posibilidades que les brinda mayores oportunidades.

Los payasos, nacidos en el circo, o producto de talleres de técnica Lecoq o distintas escuelas, tienen sus propias movidas; encuentros internacionales y locales los convocan. En la escuela circense, todo parte de la acrobacia y el payaso es el que sabe todo, porque hace la parodia de las otras disciplinas. Esto puede apreciarse en la película **El circo** de Chaplin, donde el payaso muestra su dominio del arte del equilibrista.

Jorge Grandoni hace la compilación para *Clowns*, un tomo editado por Libros del Rojas, sobre un ciclo de conferencias organizado por Cristina Martí y numerosas entrevistas, desde el testimonio del recordado Clú del Claun de la década del '80 —integrado por Guillermo Angelelli, Cristina Martí, Hernán Gené, Gabriel Chamé Buendía, Daniel Miranda y Walter "Batato" Barea—, hasta los artistas actuales, y algunas actividades solidarias como Clowns No Perecederos, Payasos sin Fronteras o Payamédicos. Daniel Casablanca cuenta su experiencia del grupo creado en 1985, Los Macocos; otros grupos más recientes narran sus

avatares. Son artistas, directores, autores, docentes; la mayoría usa varias posibilidades y no pocos viven de sus clases. Claudio Martínez Bel, Enrique Federman, Marcelo Katz, Chacovachi, Nani Cogorno, Tony Lestingi, Cristina Martí, Cristina Moreira, Raquel Sokolowicz, Beatriz Seibel, aportan al libro del Rojas, junto a nuevas generaciones. Hoy Hernán Gené enseña y dirige en Madrid, Chamé Buendía viene de actuar en el Cirque du Soleil, Angelelli enseña, dirige y hace premiados roles en obras teatrales.

Los payasos actúan en los más diversos ámbitos; en salas con obras de teatro lo hacen grupos como La Banda de la Risa, y su director y actor Claudio Gallardou es convocado para régie de ópera, coreografía de ballet, dirección de zarzuela o comedia musical, y para ser subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Y están Enrique Pinti, Antonio Gasalla, Carlos Perciavale y Les Luthiers, que ejercen el antiguo arte de los payasos de interpretar instrumentos inventados, y los cómicos de provincias, que desarrollan su arte peculiar, como el famoso humor cordobés. Y además, los eventos, como los Encuentros de Payasos, el Festival Carcajada que organiza Nani Cogorno, y las terapias de la risa.

UN POCO DE HISTORIA

El arte circense de hoy es el espectáculo más antiguo del mundo. Tiene origen en los rituales, con sus tres elementos básicos: movimiento, voz y música, que incluyen los opuestos cómico-dramático. El arte circense ha conservado a través del tiempo el espacio circular y la cualidad del rito de comunicación directa con los espectadores.

La exhibición de la destreza del cuerpo y el juego con los objetos existe desde tiempos inmemoriales en los cinco continentes y en todas las culturas. En África, los egipcios representan malabaristas con tres pelotas —hombres y mujeres—, y muestran el arte de los equilibristas y acróbatas. En América, en las cerámicas mayas se representan contorsionistas y los dibujos precolombinos ilustran, entre distintas acrobacias, el baile de zancos; en México y Guatemala hoy continúan antiguos ritos acrobáticos como el de los Voladores. Entre los onas de Tierra del Fuego, la antropóloga Anne Chapman llama payasos a personajes cómicos del ritual como Halaháches, grotesco panzón de máscara blanca y largos cuernos de arcos, el único que puede desafiar a Xalpén, la diosa infraterrestre más temida, y burlarse de ella impunemente.

En Europa, hay diferentes modalidades acrobáticas entre los antiguos griegos y romanos; cuando este arte deja de ser sagrado, continúa con los artistas trashumantes. Los payasos improvisadores llamados *fliacas* en Grecia, visten camisa y pantalón blanco y usan máscara, espada, capucha, una enorme panza, y "un obsceno apéndice".

En Roma, los mimos no usan máscaras y pueden actuar en los intervalos de las tragedias. El *mimus albus*, vestido de blanco, es el sabio, y el *mimus centunculus*, de traje con remiendos multicolores, el tonto; son dos personajes que anticipan la Comedia del Arte.

En la Edad Media, los artistas recorren caminos y actúan en las plazas, las ferias, los mercados, las fiestas populares. Transmiten de una generación a otra las técnicas de acrobacia, los secretos del equilibrio sobre cuerda o alambre, las pruebas de malabares, el arte de manejar muñecos, las técnicas de comicidad.

A mediados del siglo XVI en Italia, los artistas se unen y forman compañías profesionales que hacen comedias "improvisadas" sobre un cañamazo; crean un nuevo género basado en su destreza mímica, vocal y acrobática, con máscaras y trajes que definen tipos o personajes fijos. Es la Comedia del Arte. Entre las principales máscaras destacamos a dos criados, Arlequín, con su traje de remiendos de colores, el tonto burlado y apaleado, y Pulcinella o Pedrolino, con su traje blanco, el pícaro, el inteligente. En el juego de los payasos los papeles de pícaro y bobo se intercambian y el burlador es burlado. Las giras llevan su influencia por toda Europa y el Pulcinella es Pierrot en Francia, Petruschka en Rusia, Punch en Inglaterra.



Escena de "Arlequín, servidor de dos patrones"

EL CIRCO MODERNO

El circo moderno nace en Londres en 1770, cuando el inglés Philip Astley, un suboficial retirado de caballería, tiene una idea original: diseña una pista circular (similar al picadero donde se adiestran los caballos) rodeada de tribunas de madera, la instala al aire libre y presenta a los jinetes en pruebas ecuestres junto a equilibristas y acróbatas. Pronto completa el espectáculo con la comicidad; contrata dos *clowns* y suma dos *écuyères*—jinetes femeninas—. Los *clowns* también actúan en pantomimas: una escena cómica ecuestre titulada "Billy Botón" es la primera pantomima circense moderna. En Londres se pone de moda un género heredado de la Comedia del Arte, la "arlequinada"; el célebre *clown* de teatro Joey Grimaldi obtiene su primer gran triunfo en 1806 con **Arlequin y la Madre Oca**, pantomima de Charles Dibdin, director del Royal Circus.

Mientras tanto, desde 1757 llegan los volatineros españoles a la Argentina. El arte del volatín consiste especialmente en el equilibrio sobre alambre tenso o cuerda floja y la actuación del "gracioso", a veces llamado "Arlequín", que mezcla acrobacia y comicidad en una parodia del volatín; se suman otras pruebas, muñecos, una banda de música y canciones, bailes o pantomimas para el final. En las primeras décadas del siglo XIX, las grandes compañías de circo que vienen de gira traen pantomimas que incluyen *arlequinadas* heredadas de la Comedia del Arte.

En 1835 se anuncian "las tres niñas argentinas" en el fin de fiesta del teatro Coliseo con la "escalera polar mortal", un número de sillas en una escalera, y se forman las compañías de volatineros criollos. El antiguo cambio de roles masculino-femenino ya se muestra en 1841 en Buenos Aires: el payaso William Brown hace un número en zancos disfrazado de mujer con un niño en brazos, bailando la "pieza inglesa", un tema de moda en la época.

En el circo moderno se diferencian los roles de *clown* y *tony* o augusto, los herederos de Pulcinella y Arlequín; el rico y el pobre, el sabio y el tonto. El elegante traje blanco del *clown* contrasta con el traje demasiado grande o demasiado pequeño del *tony* o augusto y el maquillaje se usa en lugar de la máscara.

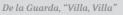
DOS CLOWNS Y JUAN MOREIRA

En 1884 se encuentran en la misma pista en Buenos Aires el *clown* criollo José Podestá —Pepino 88— y el *clown* inglés Frank Brown, dos famosos payasos nacidos en 1858, uno en Montevideo, Uruguay, y otro en Brighton, Inglaterra. Y allí se estrena la pantomima **Juan Moreira**, con Podestá como protagonista dramático, que da origen al florecimiento del teatro argentino del siglo *XX*.

Según la tradición circense, Podestá y Brown presentan pruebas acrobáticas además de sus entradas de payasos, con las características del "clown actor". Podestá interpreta canciones satíricas acompañándose con la guitarra, y su famoso monólogo **El credo** que comienza: "Creo en el poder mágico del Dios Oro...", fue alguna vez censurado y sigue vigente por el momento; el estilo de Pepino 88 se prolonga hasta hoy en las canciones y monólogos de los cómicos populares.

Por otra parte, el gran suceso de **Juan Moreira**, cuya versión como drama gauchesco de José Podestá se estrena en 1886, da origen a un espectáculo original, el circo criollo, con su primera parte de "pruebas" y payasos, y una segunda parte con la obra de teatro. La originalidad de esta representación teatral tiene tres elementos básicos: 1) las técnicas de actuación basadas en el entrenamiento acrobático y una puesta basada en la acción; 2) el espacio escénico, con la pista circular y el tablado; 3) el texto del drama gauchesco, un suceso histórico reciente, que pasa a ser un símbolo para los espectadores, el mito del hombre que lucha contra la injusticia. Pronto los circos adoptan esta modalidad, incorporando toda clase de obras, dramas, comedias, sainetes, y llevan este teatro nacional en gira por todo el país. Desde que en 1900 la familia Podestá deja las carpas y se instala en salas teatrales, florecen las compañas de actores nacionales, convocan autores, y el público los acompaña con fervor; comienza la "época de oro" del teatro argentino.





La banda de la risa, en "Los Faustos"



EL CIRCO Y LAS VANGUARDIAS

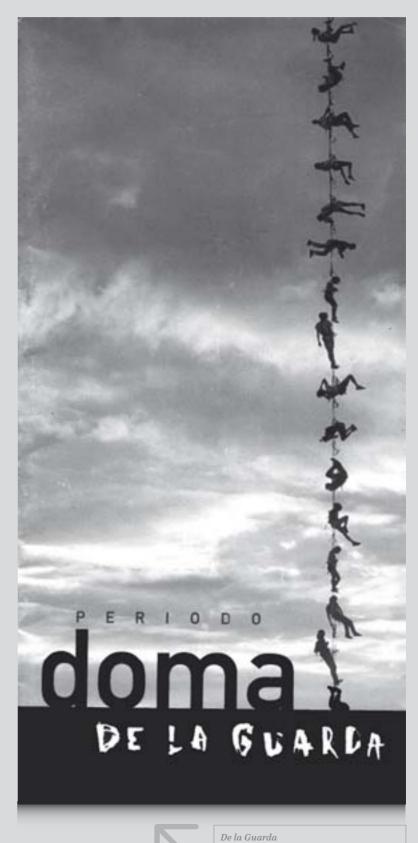
Desde fines del siglo XIX, las vanguardias teatrales europeas que proclaman el agotamiento del modelo romántico, realista y naturalista, utilizan formas populares para renovar la escena. El circo, después de haber sido tema del naturalismo como microcosmos social, es considerado como un espacio eminentemente estético, que suscita imágenes poéticas. En su pista, la violencia, el dinamismo, el contraste de colores y de luces, parece corresponder a las nuevas búsquedas pictóricas post-impresionistas. En el conflicto entre el narratum y el spectaculum, las vanquardias eligen los valores espectaculares antes que el mensaje de las obras de tesis. En Italia el futurismo de Marinetti celebra a los protagonistas de la carpa; la acrobacia aérea y el payaso son considerados elementos espectaculares relevantes. En el teatro soviético, dos corrientes que se manifiestan en la obra del poeta Maiacovski son la teatralización del circo y la cirquización del teatro. En especial entre 1920 y 1923, los acróbatas, payasos y malabaristas multiplican sus apariciones en la escena teatral, y dictan cursos y talleres para actores y estudiantes. El circo influencia la concepción de los espectáculos, con una estructura de fragmentos en montaje libre, o con escenas de parodia teatral o literaria; el juego de los payasos aparece en el lenguaje, o en la manipulación demencial de objetos, imagen grotesca de un mundo trastocado. Numerosos artistas europeos de los años veinte, de Meyerhold a Brecht, Eisenstein o Copeau, convocan conjuntamente a los modelos de teatro oriental y a las formas llamadas menores, como el circo, el teatro de feria, el cabaret. Brecht, al precisar las fuentes del distanciamiento, dice que es un procedimiento antiguo, conocido por los payasos, por diferentes formas del arte popular y por el teatro oriental. Eisenstein, apasionado por el circo, lo iguala al kabuki, ambos diferentes del teatro occidental, porque el sonido, el movimiento, el espacio, la voz, son tratados como elementos de la misma significación y jerarquía. Para la escena de vanguardia de los '20, el payaso es un modelo de sensibilidad teatral, y el representante más calificado de un cómico de expresión "grotesca", categoría teatral absoluta. Opuesto al realismo por su traje, su maquillaje, su gestualidad y su discurso, sin decorados, con objetos extravagantes, el payaso despierta pasión en el teatro francés. En sus dos roles, *clown* o augusto, sabio o tonto, es para muchos la imagen de una actitud espiritual, según las ideas de Nietzsche, que proclama la necesidad de "nuevas fiestas" animadas por algún viejo "bufón jubiloso" y consagradas por la risa. La "loca risa" del augusto es una afirmación de rebeldía correspondiente a la ideología anarquista subyacente al compromiso de vanguardias como el futurismo o el dadaísmo. Fellini ha dicho que el rol del augusto es por fuerza el de perpetuo contestatario, porque el conflicto entre clown y augusto opone siempre el culto de la razón a la libertad del instinto

En la renovación dramática de la segunda mitad del siglo XX, Beckett escribe **Esperando** a **Godot** para un admirado *clown* alemán amigo suyo.

DE AYER A HOY

En los Estados Unidos surge la idea de pasar de los edificios a las carpas de lona, para hacer giras en las grandes distancias; a principios de 1820 casi todos los circos norteamericanos adoptan esta modalidad y para 1830 crecen en Inglaterra las compañías trashumantes bajo la carpa del circo. En 1850 se inventa un aparato llamado trapecio; en 1897 en Bahía Blanca el Circo Holmer presenta en su carpa una gran pantomima acuática "en un lago de 100.000 litros de agua", que se llena en dos minutos gracias al nuevo invento de la electricidad, con artistas que navegan en barcas y botes de vapor, gansos naturales y caimanes artificiales. Los sucesivos cambios aprovechan nuevas tecnologías y en los últimos años se han inventado numerosos aparatos e instalaciones que permiten el despliegue de los artistas en imaginativos y sorprendentes actos.

En diferentes espacios, bajo un sol que calcina o bajo un cielo estrellado, con o sin carpa, en un teatro de Las Vegas o del centro de Buenos Aires, con simples o sofisticados aparatos, los acróbatas y los payasos siguen practicando ese arte del movimiento, la voz y la música que viene de los rituales, contraponiendo lo dramático y lo cómico, esa síntesis de la vida humana. Y el arte circense sigue presente y vigente como "el último vestigio de un saber antiguo, existencial e iniciático", según Jean Ziegler.



Lo político en el teatro latinoamericano contemporáneo

LOLA PROAÑO GÓMEZ/ desde Estados Unidos

El teatro latinoamericano involucra procesos de significación discursiva que entregan ricos sentidos sociales y políticos, síntomas que indican el estado del mundo, mediante una comunicación que se concreta principalmente al nivel pragmático del discurso. La lectura y la comprensión del espectáculo están depositadas, en su mayor parte, en la capacidad de decodificación y en el conocimiento contextual que tenga el espectador junto con su capacidad de establecer relaciones que articulen la realidad con la escena.

Las propuestas de teatro a las que me refiero son aquellas que no tratan de manera explícita "la política". Ellas no narran la lucha de intereses de los ciudadanos o grupos en el marco de las instituciones establecidas. No es en este sentido el teatro político de los sesenta o setenta.

Por esto prefiero hablar del teatro de "lo político" que habla más a los sentidos y las emociones que a la razón. Se transmite mediante la creación de un clima social y/o escénico, mediante procedimientos y técnicas muy variadas y particulares que, sumadas al elemento visual y conectadas con el contexto, producen vacíos, presencias, ausencias o silencios, frente a los cuales el espectador se pregunta por el significado sin encontrar, muchas veces, una respuesta fácil. El efecto se consigue en un primer momento, a través de la sensibilización de los sentidos para, solo en una segunda instancia, provocar la pregunta racional que, para ser contestada, requiere una investigación del contexto —el afuera de la escena— y una reflexión profunda e intencionada sobre los posibles sentidos de la misma.

Lo político se percibe de muchas maneras. Puede aparecer como un momento de apertura e indecibilidad, producido muchas veces por el encuentro entre dos lógicas distintas que responden a racionalidades diferentes, en cuyo choque, aparece el "instante político" percibido intuitivamente por el espectador. Este es un golpe de sentido más sensorial que intelectual; es la percepción de la incompatibilidad de dos mundos y dos lógicas distintas y la imposibilidad presente de cambiar aquello que se siente como absurdo.

"Lo político" es también una instancia antropológicamente originaria y socialmente fundacional, el espacio de una ontología práctica, en el que los personajes buscan el sentido de su "ser" y de su existencia en la praxis teatral pero que, vinculada con el contexto, puede significar una indagación respecto del conjunto de ciudadanos/espectadores.

Lo político regresa a la escena como la memoria del acto originario, del imaginario fundante y de la potencia constitutiva; como una recuperación de la voluntad inicial de delegar la autoridad y formar una sociedad con un estado que represente a los que han delegado el poder en un acto

fundacional. Se pone en duda la validez de las normas, la estructura y la administración de los representantes que dirigen el estado y la sociedad. Lo político emerge frente a la impostura de la política, entendida esta última como la lucha interesada de los individuos, su acción en la polis dentro de un sistema de normas instituidas. Son justamente estas normas las que se ponen en juicio en escenas que descubren los vacíos del sistema, su lógica falaciosa y su falta de sentido frente a la vida humana o el absurdo de la administración política.

La tragedia también aparece en estas propuestas teatrales que expresan lo político: es el intento imposible de articular la violencia política y social que está -no siempre conscientemente— en la raíz de las producciones, el intento de representar lo irrepresentable. He ahí el recurso frecuente a lo siniestro, el despliegue de situaciones no solo ilógicas sino incomprensibles y la ruptura del hilo narrativo. La tragedia se junta con la utopía en tanto este teatro somete a juicio el statu quo y con él a la legalidad que lo justifica. Esta crítica trae implícita la apertura, aunque no sea más que por la vía negativa, de la posibilidad de un futuro alternativo. Por otra parte este no alcanza a concretarse ni siquiera como proyecto. Sin embargo la mera resistencia a aceptar lo dado como definitivo, implica una apertura y, en tanto tal, la posibilidad de cambio que materializa la función utópica del discurso teatral.2

Para leer estos textos espectaculares, propongo hacer un esfuerzo de "ficción operativa" en busca de un acercamiento a aquello que excede la capacidad de simbolización pero que la determina en choque perpetuo e irreconciliable entre el discurso teatral y algo del orden de lo real.³ De este modo intento visualizar lo no visible y armar una ficción basada en la información contextual que trata de explicar y conectar el contenido visual y verbal de la escena con situaciones históricas concretas que, contextualmente, considero pertinentes a la puesta. Propongo usar "la otra escena" -la realidad social y política-como el horizonte de comprensión e interpretación, abriendo la investigación a las fuentes extra-teatrales; descubrir las relaciones dialécticas entre el texto espectacular y la realidad no escénica expresadas de las más variadas formas (metáforas visuales o lingüísticas. referencias semánticas, analogías estructurales con la extra escena, luces, sonidos, gestos, movimientos, escenografía, etcétera)

El teatro de lo político exhibe la dimensión de antagonismo inherente en la sociedad humana, exacerbada ahora en Latinoamérica por el sistema neoliberal. En otros casos, puede ser una reacción a otro tipo de sistemas, como es el

caso de Cuba. Es interesante notar que las características del teatro político, se expanden a través de diferentes posiciones ideológicas. Así como en el caso de Malayerba (Ecuador) o Federico León o Daniel Veronese (Argentina) los textos espectaculares desenmascaran los aspectos negativos de la aplicación de las medidas neoliberales, Visiones de cubanosofía⁴ exhibe los aspectos negativos de la Cuba contemporánea, especialmente la devaluación del nivel de vida de los cubanos, la nueva "invasión conquistadora" personificada en un norteamericano que llevando una cámara de fotos y vestido de rumbero, se muestra encantado de todos los kilómetros que pueden ser suyos y la visión falsa de Cuba como "la perla del edén", afirmación desmentida en el contraste escénico con el discurso verbal.

Son numerosos los temas y las técnicas presentes en este tipo de teatro: la aceptación de situaciones mórbidas y bizarras como "normales" (Cachetazo de Campo de Federico León); la expresión del "miedo ambiente" (Máquina Hamlet de Heiner Muller, puesta de Veronese); la pregunta por la identidad personal y nacional ante la percepción de los individuos como material descartable; el exilio latinoamericano (Nuestra señora de las nubes de Malayerba); la "angustia territorial" (Martino) ante la falta de garantía de la existencia (Rebatibles de Norman Briski o Visiones de cubanosofía de Nilda Castillo). Las técnicas son también muy variadas: el flash back, y una estética cinematográfica que rompe el tiempo cronológico y muestra escenas disconexas y aparentemente incomprensibles, fragmentos episódicos sin conexión causal ni lógica aparentes, desconexión del lenguaje verbal respecto del lenguaie escénico, recurso a la metateatralidad sin descartar la apelación emotiva al espectador. Todas estas técnicas son el testimonio de la imposibilidad de narrar de forma lineal y realista, de ubicar el "destino" como parte de una totalidad histórica orgánica.⁵ Los escenarios buscan la presentación de lo real que está por debajo de la realidad fácilmente comprensible, en este sentido no buscan lo fácilmente verosímil: intentan ser más bien una mimesis de lo que se ve como un "sin sentido".

Este teatro de lo político tiene la capacidad de revelar nuevos imaginarios sociales y colectivos y nuevos modos de percibir el mundo contemporáneo. El teatro como depósito de la sensibilidad social es útil para descubrir aspectos de los conflictos políticos y sociales que no siempre salen a la superficie en otros ámbitos, con la característica adicional de ser el género artístico que por su misma naturaleza responde más inmediatamente a situaciones históricas contextuales.





Escena de "Boroes"



Escena de "La Razón blindada"



LOS SETENTA EN EL DISCURSO TEATRAL DEL SIGLO XXI

He visto cómo se manchan mis manos con el zumo del tiempo muerto. VARGAS

Una vez más el teatro de Arístides Vargas reconoce nuestro fracaso en tanto no hemos podido darle a la historia un sentido más humano. Pero esta vez, la historia está contextualizada en su tierra natal, la Argentina, aspecto que descubrimos solo al final de la puesta, cuando ante nuestra sorpresa aparece un video en el que vemos Rawson, la prisión en la Patagonia en la que Chicho Vargas, su hermano, estuvo detenido. La propuesta de Vargas es un ejercicio de memoria sobre lo vivido por muchos argentinos durante la época del Proceso (1976-1983).

Sin embargo durante todo el espectáculo el espectador entra al mundo de las aventuras imaginarias de Panza y De La Mancha sin saberlo. Toda la propuesta bien pudiera leerse como una indagación sobre la libertad, la lucha por la supervivencia en las circunstancias más difíciles, o la búsqueda del sentido mismo de la existencia. En escenas hilvanadas con intervalos oscuros y música renacentista, Arístides Vargas nos entrega una vez más una reflexión filosófica a través de una poética preñada de profunda pero contenida emotividad

El espectáculo dirigido por Arístides Vargas y basado en el texto escrito por él mismo, continúa en la línea de producción de Malayerba: teatro de "lo político" que sin expresar explícitamente referencias o alusiones al tema central de la propuesta durante todo el espectáculo –aunque en este caso Vargas nos da la clave al final- transmite al espectador la sensación de inmovilidad, de encierro y de un futuro sin salida

La acción, restringida a los movimientos de las sillas y las mesas que se deslizan sobre ruedas, llevando en ellas atornillados a los dos personajes, ocurre en una cárcel donde dos presos, Panza y De La Mancha, durante las horas de visita, los domingos, huyen de la realidad mediante la imaginación. Este es el vínculo ideológico y poético con el Quijote cervantino. La realidad de la que huyen estos dos personajes, es el encierro en una prisión, que antes de que se nos revele la referencia a Rawson, se puede leer como una prisión existencial. Solo al final sabemos que también huyen de la tortura, la muerte y la desaparición durante el Proceso (Argentina 1976-83)

Aunque la palabra dictadura o las referencias históricas han sido dejadas afuera del espectáculo hasta el epílogo, para el espectador conocedor de la historia argentina la puesta está llena de referencias indirectas a los setenta aunque jamás explicitadas. Por ejemplo, cuando Panza pregunta: "¿Qué hizo?" para estar en ese lugar. De La Mancha responde sorprendido: "¿Es necesario agredir a alguien? Y aclara: "Soy una persona inofensiva, pero un día lancé maldiciones". Estas "maldiciones" responden a la "ofensa de su espíritu causada por golpes con una vara, la exigencia de que toque Mozart en el piano^{6,} la insistencia en convencerle de que está equivocado - cohersión ideológica -, la creación de una estrategia para la corrección —encarcelamiento y tortura— y finalmente el 'matar y esconder mi cadáver donde nadie lo encuentre más"

Vargas, parece borrar a propósito los referentes obvios, ¿por qué si no llamar a la Patagonia "llanura" y compararla con los llanos venezolanos? Sin embargo, advierte casi al pasar "que todos pensemos llanura y que la llanura sea la misma llanura que cada uno pensó". El referente es uno solo para cada espectador pero si de historia argentina y latinoamericana se trata, son muchas las "llanuras" en las que cada espectador podría pensar, pero todas al final, son lo mismo.

El dolor de la circunstancia impacta al espectador a través de la poesía verbal v escénica apovada en la música v la iluminación. La prisión es "el lugar del dolor" y en él "los ojos callan porque ya no somos nosotros". Los personajes antes eran de "carne", ahora son de "hielo" y cumplen "las reglas de la desesperación". Cuando piensan en ellos no pueden evitar decir "desolación". Y en una prosa que recuerda a Neruda – otro vínculo con los setenta – Panza dice: "En medio de la oscuridad, la inmensa noche gira y nosotros giramos con ella". Y el peor castigo para estos dos seres es el aislamiento, es "no poder abrazarnos", "no poder tocarnos", "no poder sujetarnos para no derrumbarnos... cuando nos enredamos en nuestra soledad, con nuestra propia soledad de púas, encarcelados en un haz de sombra".

La separación escénica entre la realidad de la prisión y el mundo imaginario, se subraya escénicamente mediante la luz y la gestualidad actoral. Cuando ellos "escapan" de la realidad y entran en el mundo imaginado de aventuras y molinos de viento, se deslizan por el escenario, y con apenas una pequeña vara -la espada- y una bacinica -el yelmo de Mambrino- vuelan con la imaginación, aunque siempre atornillados a las sillas, lo cual grafica escénicamente la paradoia de escapar permaneciendo en el mismo lugar: ese "horrendo lugar del castigo". En cambio cuando están en el mundo real de la prisión permanecen sentados y quietos, con el torso inclinado hacia delante, generalmente con las manos en el rostro y la cabeza baja

La imaginación no es solo el mundo al que escapan estos

personajes, sino también el mundo al que invitan al espectador que debe imaginar los personajes y sus aventuras: la sobrina, Rocinante o Toribio, el "galgo" de De La Mancha. Con un procedimiento de juego infantil todos ellos se representan mediante movimientos de las manos o distintas posiciones de los dedos, alguna vez acompañados con un cambio de voz. El público también debe imaginar el cambio de Panza en Dulcinea y por ello ríe, a pesar del pacto escénico, cuando De La Mancha le declara su amor a Panza/Dulcinea; o cuando Panza se resiste a ser Toribio el perro y De La Mancha lo acusa de negar su identidad.

La razón blindada va más allá de la rememoración de los tiempos más oscuros de la historia argentina. Valiéndose primordialmente del humor, muestran el rechazo a algunos valores muy presentes en el modelo neoliberal actual. Sancho, gobernador de la isla, ordena a los ministros "quemar el dinero", proclama la no necesidad de los "administradores de dinero" y luego ordena esconder los manuales de educación. pues según él, las verdades oxidadas, dejan "tufo".

La utopía rechaza y resiste a la realidad, pero no alcanza a proponer un proyecto alternativo. Según sus personajes, no importa levantar "castillos en el aire" puesto que "somos caballeros y todo castillo nos importa". Pero la utopía no es sino un escape teatral, un escape imaginario que permite sobrevivir, ella es, según el juego de palabras que hace Vargas, un "túnel intangible" (es sólo imaginario) y un "túnel inteligible" (la memoria que permite reconstruir la historia). Si la persistencia de De La Mancha y Panza se escenifica mediante la reiterada insistencia en seguir imaginando quijotescamente, el movimiento circular de las mesas y las sillas que domina el escenario pone en evidencia la ausencia de una salida, de un proyecto futuro alternativo.

DE LA MANCHA: Preste atención, Panza, se lo voy a decir una sola vez porque estov afiebrado v cansado... Considerando el asunto en seco, nosotros no podemos hacer nada, nada, la realidad está allí y nosotros no podemos operar en la realidad; todo lo que digamos es pura elucubración... nosotros estamos fuera y dentro, para nosotros todo es real menos la realidad. Vivimos en cuevas y solo podemos testimoniar nuestro terror pintando en la pared las bestias que nos aterrorizan.

A pesar de ello todavía expresa la esperanza de una

...ese tipo odia nuestro silencio, nos odia porque él no puede entrar a nuestro silencio, nuestro silencio está blindado por un profundo y extraño presentimiento, nos odia porque nosotros podemos recoger los pasos para tropezar en la misma piedra y solo así comprender que





Escenas de "La razón blindada"

7

es posible una tercera vía.

La falta de libertad parece estar en otra parte, no en el espacio en el que ellos están encerrados.¹ De modo similar al discurso setentista, De La Mancha afirma: "Usted tiene que comprender una cosa: nuestra principal tarea es la libertad profunda. Aunque estemos tristes y desamparados. —Y sigue— Si estás fuera estás preso de la ignorancia, si estás dentro estás preso de la injusticia, si estás fuera eres reo de la aflicción y si estás dentro reo de la pena... Eres preso de un muro o eres preso del aire...". Importa "la libertad profunda", más allá de los muros, y es a ella a la que saltan sus dos personajes en los intervalos mágicos imaginarios de los domingos: una utopía teatral de libertad que sin embargo, avuda a resistir.

Pero "al final la razón se desbarranca y se va por la vía del dolor". Llega el momento de mayor movimiento en el escenario: las mesas se desplazan sobre las ruedas girando en el espacio, primero una, luego dos y finalmente tres, esto porque hay que "reducir monstruos y dragones, hay que meterse en su propia furia y darles vuelta así y así". En la escena el movimiento y el sonido van in crescendo hasta que De La Mancha declara que "la posibilidad de ser es lo que hace volar a las bestias, a las criaturas, a las estrellas, a los dragones y a las personas... ¡Volamos, volamos! —Y termina— "Ha sido el triunfo de la aventura humana sobre la mediocridad, la estupidez y el cerco". La imaginación triunfa sobre el cerco de la prisión.

Como en toda la producción de Vargas, la puesta está salpicada de humor inteligente y profundo que aliviana la recepción. Son varias las técnicas humorísticas: la mezcla sorpresiva de lo trascendental con lo banal: "...el hombre es mediocre, vil y avariento ¡imagínese todo y usted sin almorzar". O un juego de palabras: "Rintintín" ridiculizado porque tiene nombre de despertador. O poniendo un lente de aumento sobre cuestiones cotidianas que vistas así resultan absurdas: "¿Cómo el hombre puede haber nombrado al perro el mejor amigo y luego drogarlo, mandarlo a localizar minas? Lo mandan al espacio sin saber qué va a pasar".

La metateatralidad en la personificación "imaginaria" en Panza de otros personajes y la ruptura de la cuarta pared que aparece sorpresivamente, es otro elemento que aporta al humor escénico. Panza sorpresivamente le pide al público: "Imagínense que aquí me da un par de bofetadas". O cuando Panza "es" Dulcinea y De La Mancha menciona sus "manos transparentes" —las de Dulcinea— Panza responde: "Los dedos parecen manojos de chorizos". Movimientos sugerentes aportan también en este aspecto: De La Mancha persiguiendo a "Dulcinea" para "pernoctar" con ella, al mismo tiempo que se desliza por el escenario haciendo movimientos rítmicos sugerentes alusivos al deseo de De La Mancha.

Al final De La Mancha, como un "pedazo de metal fatigado" declara que su delirio no está "blindado" como el de Panza y declara que "solo una inocencia radical puede hacernos creer que este mundo merece ser" al mismo tiempo que gira rápidamente, con un movimiento que parece aludir a la con-

tinuidad de una situación que se extiende hasta el presente. Panza por otra parte, le cuenta al público refiriéndose a De La Mancha que "su heroicidad no tiene trascendencia práctica, no sirve para nada", que este héroe solo le pide escuchar nuevas aventuras que "colmarán su espíritu hasta el fin de mis días". Mensaje fuertemente distópico. Sin embargo, no podemos olvidar el contexto al que se refiere la obra, pues si no lo hacemos corremos el riesgo de leerla como un discurso reaccionario que niega la posibilidad del cambio. Al final nos enteramos de que se habla de la sobrevivencia en el encierro de Rawson, entendemos entonces que la utopía misma es la sobrevivencia, esta impulsa a los presos a buscar el escape imaginario.

La razón blindada es también teatro de la memoria. ¿Cómo recordar lo que no ocurrió? "En ese lugar que es ninguno ocurrió esto que en realidad nunca ocurrió, es importante esto: nunca ocurrió, y recordarlo como lo que nunca ocurrió, eso permitirá que no muera, lo que no sucedió no puede morir, lo que no existe no puede morir...." En esta cita se concentra la negación de los hechos por parte de los perpetradores y la necesidad de conservar la memoria y de recuperar los cadáveres de los desaparecidos. El lugar es "ninguno" dice el texto, pero es un lugar perfectamente localizado, tal como el video nos lo revela al final. Se trata de Rawson y Trelew. Y así como el lugar existió aquello que se afirma que no sucedió, es posible de ser recordado precisamente porque sucedió. En este absurdo lógico Vargas desenmascara el absurdo de negar hechos que a partir del regreso de la dictadura han flotado a la superficie. Denuncia que metafóricamente, se sustenta en la escena en que Panza, siguiendo las órdenes de De La Mancha, lo sumerge en un cubo de agua y este se encuentra con una muchacha que iba "a ningún lado y la boca se le llenó de almejas y cangrejos rosados" y con "un hombre joven con una bandera de papel y sin colores".

El espectáculo ecuatoriano, teatro mínimo que consigue un excelente resultado, está basado en la obra de Cervantes y **La verdadera historia de Sancho Panza** de F. Kafka, apuesta fuertemente a la actuación, pues con gran economía escénica y casi sin ningún apoyo tecnológico, logra plantear en un escenario casi vacío con dos magníficos actores—Arístides Vargas y Gerson Guerra— la imposibilidad de encarcelar la imaginación y la libertad que esta puede proporcionar en una situación sin resolución posible como el encarcelamiento político en Rawson, Argentina, durante los años de la dictadura militar.

BORGES: DUALIDAD EN LA CULTURA Y LA SOCIEDAD ARGENTINAS

La puesta de Marcelo Jaureguiberry de **Borges**, ha agregado al impactante texto de Rodrigo García, una multiplicidad de sentidos que lo enriquecen. Es un tema profundamente político y de larga data en la historia y la política argentina. Se trata de la división social, política y económica entre aquellos que pertenecen a la élite social, cultural e intelectual y su desprecio a todo aquello que venga de la clase no

aristocrática: los "negros", sintetizado en este caso, en el fútbol y el "choripán".8

No le falta razón a García para elegir la figura de Borges para representar en él a todo aquello que puede significar la alta cultura, cuando trae el desprecio por lo nacional y por la gente que por diversas circunstancias no tiene acceso a ella, o pertenece a ideologías distintas o a estratos sociales menos privilegiados, pues es por todos conocida cuál era la actitud del excepcional escritor respecto de estos aspectos.

El texto, dicho hacia el final del espectáculo, confirma lo anterior:

"Ni tigres, ni libertinos, ni espejos, ni Schopenhauer, ni el Quijote: directo a la popular, al fondo sur, con los negros, la clase trabajadora pegándose tiros en la panza, en el pecho, la poli repartiendo palos y mientras tanto, gente que escribe y literatura fantástica y gente que hace películas para divertir".

El teatro de García se caracteriza por un lenguaje verbal gráfico y violento. En sus puestas García hace uso profuso de productos comestibles para golpear con la metáfora visual, tal como lo hizo por ejemplo en Ronald, el payaso de MacDonald. Coincidentemente, Cero Grupo Teatro (Tandil, Argentina) sin haber visto ninguna puesta de García -según ellos lo afirmaron— y a pesar de que el texto no da ninguna dirección escénica, recurre también a la salsa de tomate y las manzanas, elementos que, junto a la crudeza del lenguaje y al estilo de actuación, aumenta el impacto de la puesta en el espectador. A ello agrega el estilo de la entrega del discurso verbal que, en un porcentaje muy alto del espectáculo, se dirige directamente y de forma casi personal e individualizada a los espectadores.9 Es pues una puesta irreverente y transgresora de los límites que la fama y la canonización de este autor han impuesto a nivel nacional e internacional. No se trata de literatura ni de poesía solamente, se descubren las partes negras de su personalidad y se conectan sus actitudes con hechos históricos y situaciones actuales, sin hablar directamente de ellos. No se discute la política. Está en cambio presente, "lo político".

García parece querer "decir en público" y en voz alta, en forma de una confesión personal, que casi parece autobiográfica, quién es, según él, el verdadero Borges. El texto, magníficamente dicho por Pablo Moro Rodríguez, pone en evidencia lo que Borges no guería o no podía ver ni decir. Y descubre ante el retrato del famoso autor que preside la escena, la pobreza argentina a partir de la crisis del 2001. Jaureguiberry introduce el réquiem cantado por Pedro Tissier. Vestido de cartonero y con el pañuelo de las Madres en la cabeza, nos sorprende al comenzar la función cuando se pasea rozando las filas de espectadores Más adelante, el mismo "cartonero" aparece con lo que parece ser un niño en los brazos envuelto en una bandera argentina descolorida, acompañado nuevamente por el réquiem. Al mismo tiempo el personaje dice refiriéndose a Borges: "Habla del general Rosas y nunca habla de lo que está pasando: Videla. Massera, Agosti, Suárez Mason, Galtieri, Astiz: tiene miedo", mientras se pasea muy cerca de los espectadores, lanzándoles desde muy cerca los nombres de los torturadores. Casi al final





Afiche de la obra "Borges"

del espectáculo el texto hace explícito que Jaureguiberry ha metaforizado en la escena: "Y yo en el café Tortoni, admirando a dos tipos sin huevos, dos mantenidos del gobierno, de las familias que van a la ópera, y de los militares de turno, y del peor de los chauvinismos, ¡cágate!".

¿Qué tiene que ver Borges con lo sucedido en el 2001? El agregado del director deja en manos del espectador la vinculación provocada a través del choque emotivo al escuchar el réquiem y al ver quemar el retrato de Borges. La implicación de juntar dos épocas distintas a través de un personaje extranjerizante y amante de la Cultura ¿no es acaso insinuar que es esa clase social culta, noble e intelectual la que ha llevado al país a la ruina del 2001con su complicidad? ¿No parece afirmar que son los Borges ciegos ante la realidad —constituida por los "negros" y el "choripán"— los que han permitido la crisis? La puesta parece preguntarse: "¿Quizá son ellos los cómplices del hambre y la miseria, los niños muertos y el deterioro del país?".

Nuestro personaje quería ser como Borges, escribir como Borges, acercarse a Borges, aspecto remarcado teatralmente por la proyección de su cabeza sobre la foto del escritor, gracias a un limitado pero efectivo uso de una cámara de video que permanece en la escena. La extinción de la imagen de Borges ahora convertida en cenizas luego de su guema, coincide con un cambio de actitud. El personaje decide ponerse a "machacar la fosa del viejo Borges en Ginebra". Planea dinamitar la tumba de Borges, "de manera que los restos lleguen volando al obelisco". La mitad de los mismos cayó en la puerta 7 de la cancha de Boca: en el fondo Sur. Con "la barra brava", los ultras. ... "Caen encima de la parrilla los pedacitos podridos del viejo Borges y se lo zampan, se lo zampan en un choripán... gritan gol con la boca llena de Jorge Luis Borges, escupen a un hombre importante ¡ojo!". Un acto imaginario de quema, desintegración y antropofagia como modo de llevar a cabo la justicia poética salpicada de humor nearo.

Y finalmente la propuesta articula la decepción del personaje con Borges, con la decepción, con el país a raíz del desastre de la crisis del 2001. Solo queda irse o quedarse, vivir o morir envenenado con las manzanas que están en la escena; manzanas que han sido ofrecidas previamente a los espectadores, invitándolos también a ellos a elegir la muerte o a perder la inocencia. El ahora está

... hasta el culo de la magnificación

de la trivialización

del empequeñecimiento de la vida

de los incidentes acotados, de las vivencias narradas, de las apariciones comentadas, de las casualidades manoseadas, de los encuentros magnificados, de lo que a lo común, que ya es grande por sí solo, le llamen "acontecimientos".

Jaureguiberry ha construido un puente simbólico entre el pasado de Borges, el Proceso y el presente argentinos. Con la ruptura de la cuarta pared, ha introducido a los espectadores en la escena misma y en los dolorosos acontecimientos que

allí se recuerdan. Lo ha hecho al dirigirse directamente al público, al encarar de uno en uno a sus espectadores y al ofrecerles las manzanas del suicidio o invitándolos a perder la inocencia

Tanto **Borges** como **La razón blindada** son espectáculos sobre la memoria. Son teatro de "lo político" puesto que ellos entregan múltiples sentidos sociales y políticos que sugeridos en la escena mediante múltiples técnicas invitan al espectador a articular la escena con la extra-escena.

A diferencia del teatro político de los sesenta y setenta, estas dos puestas apelan fuertemente a la emoción, logran el impacto en el espectador a través ya sea de la poesía verbal en el caso de Vargas o de la música, actuación e iluminación en los dos casos. Los dos espectáculos plantean la resistencia a racionalidades frente a las cuales se exhibe la crueldad y lo absurdo de sus consecuencias. En el caso de Malayerba, a diferencia del Teatro Cero, existe una utopía, aunque sea solo un recurso teatral para la sobrevivencia que no aparece en Borges, donde con un final irresuelto a propósito, sospechamos que la única salida para el protagonista es el suicidio. Se pone en duda la racionalidad de la ideología que apoyó a la dictadura argentina así como el valor del sistema político y cultural que pone a escritores como Borges -metonimia de la sociedad argentina ciega ante la realidad- en pedestales que pretenden hacerlos intocables. El tono de voz, la gestualidad corporal definida y decidida y el movimiento escénico de Pablo Moro Rodríguez, enfrentan al sistema, ponen en duda la validez de sus normas y denuncian la impostura cultural y política refrendada por el statu quo a través de los años.

En las dos puestas el exilio está presente. En **Borges** el personaje principal deja el país, metafóricamente salpica sus parlamentos con inglés o francés. En el espectáculo de Malayerba, el exilio es por un lado, el exilio del mundo en el encierro de la cárcel al que responde el exilio en la imaginación en búsqueda de la sobrevivencia. ¿Acaso el personaje de Borges decide huir de la vida y exilarse en la muerte? El final no permite decirlo. En La razón blindada hay dos exilios: el exilio de la cárcel en la imaginación, libera a los personajes del exilio del mundo en la cárcel. Todo ello en búsqueda de la sobrevivencia.

Tanto **La razón blindada** como **Borges** exacerban la dimensión antagónica existente en la sociedad cuyos bordes generalmente se intenta suavizar y, en tanto tal, son teatro de "lo político". La primera marca la línea entre la vida y la muerte y sitúa a la dictadura del lado de la muerte y a la imaginación y a la resistencia del lado de la vida. La segunda, enfatiza y denuncia las divisiones de la sociedad civil argentina y el ocultamiento de aspectos reveladores para la comprensión de la historia y la política, en función de la justificación de cánones universales. Todo ello con una estética no realista que incluye el uso de la tecnología y el recurso a los golpes de sentido que apelan a la emoción, más que a un discurso racional argumentativo.

- Los fundamentos teóricos de este artículo son una brevísima síntesis de lo expuesto en Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano, Gestos, 2007).
- 2 En ella está presente la crítica reguladora que abre la posibilidad de una praxis que desconoce la topía como la única realidad posible y que tiene la función de liberadora del determinismo legal: la escena teatral se torna un espacio polémico y dinámico donde se encara el error y se demuestra la posibilidad de cambio. Sin embargo, no aparece en el teatro de lo político la función anticipadora del futuro, que es el tercer momento de la función descrita por Roig.
- 3 Eduardo Grüner, El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno de lo (imposible) de lo trágico, 2002, 97).
- 4 Visiones de cubanosofía (Grupo el Ciervo Encantado). Dirigida por Nelda Castillo. Basada en textos de Reinaldo Arenas, Alfonso Bernal del Riesgo, Severo Sarduy y José Martí. Estrenada en 2005, obtuvo el premio Villanueva de la crítica especializada el mismo año.
- 5 Creo además que puede haber una razón de moda estética que coincide con la situación política contemporánea. No olvidemos que el posmodernismo puso de moda la fragmentación, la desintegración, la ruptura cronológica y el llamado "fin de las grandes narrativas".
- 6 Y en este aspecto es casi imposible no recordar El campo de Griselda Gambaro donde Emma es obligada a tocar el piano y se oyen ruidos extraños que vienen del exterior, por ejemplo el ladrar de los perros. El texto de Gambaro es una metáfora de la dictadura argentina (Proaño, 2002).
- 7 Esto recuerda una de las caricaturas del diario La Opinión (11 de mayo de 1971) que sintetiza muy bien la ideología de los setenta. En dicha caricatura se lee: "Cuál es su mayor ambición, compañero carcelero?" "Ser tan libre como usted", responde el carcelero.
- A esta dualidad se agrega la división política histórica que todavía hoy se siente en la Argentina entre el peronismo y el antiperonismo que en tiempo de Borges era una línea clara y francamente divisoria de la ciudadanía argentina. Pero que en tiempos de Borges era única y tajante. O se era o no se era peronista. Y ser peronista significaba tanto ser "negro" y "chusma", como ser fanático de Boca Juniors. Esto último implica aún hoy la idea de "mal olor", peligrosidad y negritud, aunque los "negros" de hoy sean más bien los inmigrantes ilegales procedentes de Bolivia y el Paraguay, especialmente. Hoy día esto se complica muchísimo más por las distintas facciones peronistas con toda la diversidad de ideologías y propuestas que han surgido en los últimos años, a partir del regreso a la democracia.
- 9 Según contó el director ha habido ocasiones en que algunos espectadores se han sentido ofendidos por la falta de "respeto" a un personaje ya legendario y con reconocimiento internacional como Borges, y en medio de la puesta han abandonado la sala.



Gustavo Geirola

Cuando asoma "EL FANTASMA CIVIL DE LA NACIÓN"

Arte y oficio del director teatral
en América Latina (editado por
Nueva Generación) es un libro de
reciente aparición en el que el
docente, investigador y director
argentino, radicado en Washington,
Gustavo Geirola entrevista a
directores consagrados y a nuevas
voces de Argentina, Chile, Paraguay
y Uruguay. En 2004 el mismo
proyecto incluía a directores de
México y Perú y prepara, para
el año que viene, la edición de
un tercer volumen que incluirá a
creadores de Colombia y Venezuela.

CARLOS PACHECO / desde Buenos Aires

La provincia de Tucumán es muy significativa en su vida. Aunque no nació en ella, allí desarrolló una fuerte actividad teatral desde 1979. Gustavo Geirola vivía en Buenos Aires y en aquel año fue convocado para viajar a San Miguel a dictar talleres relacionados con la literatura, su especialidad. Walter Vignolo lo esperaba en los Estados Unidos para que realizara su doctorado allá, pero se fue a Tucumán. Se relacionó con buena parte de la comunidad teatral local —en su relato cita a Rosa Ávila, a Ramón Quiroga, a Carlos Alsina, a Juan Carlos Malcum—. Aun con la dictadura en el poder logró desarrollar fuertes experiencias dramáticas, comenzó a escribir teatro y a dirigir. Y en los 90 se fue a Arizona.

"Y resultó que fui un niño mimado de las universidades americanas. Trabajé con David Foster. Me puso como asistente de investigación y concreté proyectos editoriales a su lado. En ese momento él, además, empezaba con los estudios gay-lésbicos en América Latina con lo que me involucré enormemente y ahí me pidió que dirigiera en la universidad. Y va me quedé en el teatro. Cuando termino mi doctorado me voy a Los Ángeles y me conecto con el grupo de Juan Villegas. Él me invita a participar en el grupo y me involucro más en la investigación. En Los Ángeles empecé a hacer teatro y, luego, Lola Proaño me invita a trabajar con ella con la idea de involucrarse en el hacer del teatro. En seis años montamos seis creaciones colectivas. Ahora estoy armando una fundación privada. Quiero hacer un programa de teatro pedagógico para llevar a las escuelas"

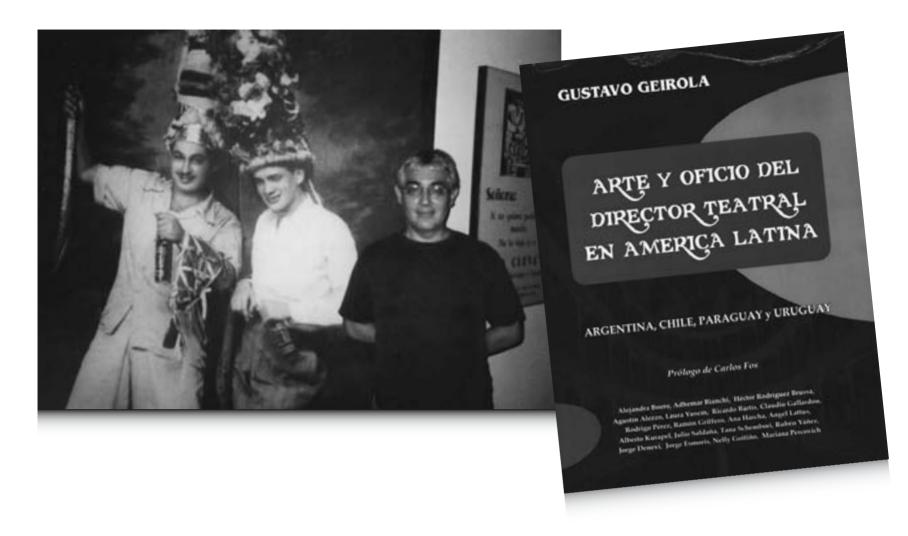
También está interesado en la investigación de las técnicas de actuación. Quiere revisar Stanislavski. "Pienso—dice el director e investigador— que es una metodología impresionante pero prefreudeana y el siglo XX estuvo marcado por Freud y el concepto del inconsciente. Lo que estoy haciendo ahora es redondear y promover trabajos con los conceptos del psicoanálisis lacaniano, llevándolo al campo del ensayo. No estoy en el análisis del texto dramático ni el psicoanálisis aplicado a la puesta en

escena. No estoy hablando de psicoanálisis aplicado. Estoy hablando de tomar conceptos y transferirlos a lo que hacemos en el ensayo, que es la práctica de los teatristas, que no se escribe".

Profundo conocedor de las novedades que se producen en el teatro latinoamericano Gustavo Geirola está muy interesado en las nuevas dramaturgias de actor que dominan el campo escénico en el continente.

-¿Cuáles serían las cualidades de esta dramaturgia?

-Trabajan con el fantasma civil de la nación. Ya lo venía haciendo Eduardo Pavlovsky: él habla de la complicidad civil que tuvimos con la dictadura. De lo que se trata es de elaborar eso. No elaborar el discurso de Roberto Cossa o Griselda Gambaro, de esa generación del 70, un discurso más erudito que nos muestra como si no hubiéramos sabido que aquello existió. Sin duda son metáforas preciosas y un teatro maravilloso. Pero Pavlovsky desarrolla un teatro que él llama de las intensidades, donde no se sabe quién habla —el mejor ejemplo está en La muerte de Marguerite Duras-, un teatro en donde él escribe algo pequeño y lo entrega al grupo (los espectadores) y este trabaja no en sus fantasmas individuales terapéuticos, sino en reconstruir su yo para llegar a esas zonas terribles, siniestras, vergonzosas para uno mismo... Lacan dice que el fantasma es lo que avergüenza al sujeto y no es necesariamente inconsciente. Vos estás dentro del fantasma pero también te ves como espectador de tu propio fantasma. Yo digo simplemente: es lo que nosotros hablamos con la almohada. Entonces creo que están trabajando estos fantasmas y ellos se encuentran, pueden aparecer. En mi práctica de ensayos yo espero, mi función es esperar. Empiezo con entrenamiento corporal... espero. Y alguien de pronto se cae, dice un chiste, aparece un accidente, algo ocurre y esa es la puerta. Eso es lo que hay que escuchar. No hay una idea previa, no hay una tesis. Hay que estar alerta a esto. Y eso está en la dramaturgia de los jóvenes que actualmente están produciendo en América Latina.



- ¿Por qué aparece eso en ese mundo joven latinoamericano?

-Creo que hay un fraçaso de la generación del 70. Los grandes intelectuales, y la izquierda lúcida que tuvo América Latina fracasó y eso, para los jóvenes, es un dato muy importante. En Chile es donde esto es más virulento porque hay una iconoclasia y una actitud parricida: "No queremos padres, no tuvimos padres"; porque, en verdad, no los tuvieron, ahí hubo un exilio casi total de intelectuales. En mi libro, en la entrevista con Ramón Griffero, queda claro. Él dice que se peleó con los del CELCIT, los llama "los setentista", aclara que son un monopolio que pretendió copar Latinoamérica y que eso ya no va más. Hay una actitud de ruptura y de "yo quiero hacer lo mío". Muchos de esta generación han leído algunos autores filosóficos, no tanto dramatúrgicos, hay un legado brechtiano que vuelven a tomar, aunque lo leen distinto. Pero hay una necesidad de hablar de ellos, por eso es que vas a encontrar que casi todos los directores son autores o, en los grupos, alguien escribe. O hay grupos que están haciendo textos, de Daniel Veronese por ejemplo, que ya han pasado por ese proceso. Hay una especie de cuestión que implica "yo tengo que escribir sobre fantasmas sin necesidad de adoctrinar", tal como lo hacía la vanguardia lúcida de los 70. Ellos no se ponen en el lugar lúcido, prefieren un lugar viscoso: "Yo no sé lo que hago". Es como la cosa del paciente: "Lo que digo es más de lo que digo pero yo no lo sé. Si alguien lo escucha que lo escuche y si sirve que sirva". La ética dramatúrgica que se está armando ahí es completamente diferente. Creo que hay muchas tradiciones en juego, también, hay cierta herencia fuerte de Grotowski, en algunos. Trabajan con un afán de bucear en contra de ellos mismos, de sus propios horrores. En la entrevista que le hago a Ricardo Bartis él dice: "Lo que yo no puedo soportar es la idea de haber sobrevivido al genocidio". Él sostiene que siente culpa de haber sobrevivido al genocidio y que tiene que atravesar esa culpa. Pero ese fantasma, que es de él, es un fantasma civil de la nación. No son cosas personales. Eso toca lo nacional, lo internacional o lo global, como se prefiera. Creo que muchos textos son de transición. Hace poco, en Medellín hablé de los fantasmas civiles en el teatro de Pavlovsky y Bartis y me preguntaron cuáles serían los fantasmas civiles en Colombia. Ahora estuve en el Festival de Barranquilla y en las diez obras para adultos que vi aparecían madres que mataban a sus hijos, padres que mataban a sus hijos. No creo que esas madres representen a ninguna madre. Ahí hay un fantasma de la nación que se está imponiendo.

-¿Cómo analizás a esta generación que, por lo que decís, casi parecería no tener herencia o no quererla?

-Un poco como me lo dijo un chileno: con un desamparo productivo. Corren el riesgo de inventar la pólvora. No todos, pero hay siete u ocho personas que son los que van a marcar cosas muy importantes. Hay una cuestión que es resolver la paternidad de la autoría de los textos, quién es el padre de ese texto porque, gran parte de ellos, son generados a partir de la improvisación de los actores. Ahí hay un tema muy difícil de resolver, es como el límite. No es un trabajo de creación colectiva, tampoco es un trabajo terapéutico, no hay búsqueda de salud. No es psicodrama. Es un trabajo con el lenguaje. Depende del grado de formación y lucidez que tengan los participantes, eso va a dar un producto adecuado.

-En mucha de la creación joven que se está presentando en Buenos Aires se dan algunas constantes: son monólogos breves, con actores que hablan al público y en ese acto asoma un germen que podría ligarse con el psicodrama pero que tiene que ver con la dramaturgia de actor. ¿Qué te sugiere esto?

-Presenté en el Congreso del GETEA un trabajo sobre Improvisación y deseo a partir del teatro de la improvisación. He releído mucho los textos clínicos de Eduardo Pavlovsky -recordemos que él se formó con Moreno— como **Los miedos del coordinador de grupos**, Las escenas temidas del coordinador de grupo y ahí está todo lo que hoy se analiza como la dramaturgia de actor. Por eso Pavlovsky no encajó en el grupo de su generación. Los jóvenes hoy están en disidencia con todo tipo de ortodoxia, están en disidencia con los discursos mesiánicos que tienen la razón, la solución; ellos no buscan ninguna solución y también están en disidencia con cierto realismo de los 70, por eso tienen cierta crisis con Bertolt Brecht y lo releen, algunos enfilan más para el lado de Antonin Artaud. Pero aparece el tema de lo real, según Lacan, que nada tiene que ver con la realidad. Lo real es lo que no puede inscribirse, lo que no puede simbolizarse. Los jóvenes están en ese límite. Esas cosas delirantes que escriben, para ellos es lo real, pero no lo real en el sentido en que lo sería para un autor de los años 70.

-Hablás del fantasma civil de la nación pero la última dictadura militar aparece muy poco en las obras de las nuevas generaciones.

-En Buenos Aires tenés dos proyectos que, vistos por el campo internacional pueden resultar confusos. En los Estados Unidos hay todo un teatro del tipo que se sienta y empieza diciendo, por ejemplo: "Soy homosexual" y desarrolla toda una cuestión que tiene que ver con el género. Algo que yo ya no aguanto más porque en ese país hay problemáticas más terribles de las que hay que empezar a hablar urgente. Hay un teatro completamente envejecido que volvió a los años 50. Pero cuando se refieren a la identidad ahí aparecen los mexicanos, los portorriqueños. Soy lacaniano y el tema de la identidad no me preocupa. Uno tiene posiciones, uno es y no es y juega con veinte mil máscaras más y, para mí, eso es enormemente festivo. Pero cuando pasás al planteo aquí, en la Argentina, la cosa es muy distinta porque tenés un Teatro x la identidad. Y hay mucha gente que escribe obras súper válidas para recuperar esa memoria, esa pérdida de identidad pero, si vos te fijás, ese tema, tal como se plantea dentro de ese ciclo, no aparece en los dramaturgos que más nos caracterizan hoy. Porque, justamente, ellos están investigando en contra de la identidad, en el sentido lacaniano; no en el sentido histórico de las Madres de Plaza de Mayo. Ellos van en contra de las identidades, en contra del yo, de agarrarse del saber.

LA CARNICERÍA ARGENTINA

Cuando la historia & la literatura



FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

Se dijo durante muchísimo tiempo, demasiado tal vez, que la mal denominada Nueva Dramaturgia tenía todas las marcas propias de la postmodernidad y de sus jóvenes. Que eran descomprometidos, carentes de ideología, pragmáticos y crípticos, carentes de una auténtica dimensión del otro en tanto compañero, prójimo o vecino. Se los miró demasiado tiempo desde una perspectiva que solo podía formular identidad por vía negativa, en el sentido de que estos jóvenes eran únicamente todo aquello que no eran. Entre los diferentes nombres que podrían ser mencionados para dar cuenta de toda esta situación, tal vez el de Luis Cano sea uno de los que permita pensarla con mayor precisión puesto que, en algún punto, hizo de su propia obra una respuesta al lugar histórico que le tocó ocupar. Recordemos que fue él quien con **Los murmullos** se ubicó de lleno en un lugar de extremo peligro en lo ideológico, por el solo hecho de que no decía el discurso esperable y no porque no pudiera decir otra cosa, sino porque era eso lo que exactamente quería hacer con su discurso.

Y es precisamente ese mismo Cano el que provocó con una apropiación muy particular del **Hamlet** de Shakespeare, el que tuvo la idea de **La carnicería argentina**, el libro que hoy tenemos entre manos y que es el resultado de un juego dual. Por un lado hay allí una declaración acerca de la historia y, por el otro, una metodología de trabajo y de abordaje del proceso de escritura dramática.

"Estamos hechos de los sueños de este país, materia opaca, sustancia de la ficción" dice Luis Cano al abrir el juego. Y claro que lo dice él pero decide asociarse a otros, al autor isabelino en este caso, pero a otros que también jugaron su juego. Y si somos los sueños que supimos tener, ¿cómo fueron nuestros sueños? ¿somos el contenido o somos la materia?

LA VIOLENCIA ORIGINARIA

Cuando los críticos literarios tuvieron que elegir un momento fundacional para nuestra literatura, establecieron que *El matadero*, de Esteban Echeverría, era ese momento. Puede resultar extraño decir que un cuento sea un momento y no estaría mal reflexionar sobre ello. *El matadero* tiene como particularidad que habiendo sido escrito padeció y sufrió de la autocensura —o introspección de la censura— al permanecer durante décadas en un cajón hasta que Juan María Gutiérrez lo encontró y publicó en la década del setenta del siglo XIX. Cualquiera que haga rápidamente alguna reflexión numérica verá que este cuento tan fervientemente antirrosista vio la luz una vez caído el rosismo. Esta elección como momento para el natalicio de una literatura ha sido verdaderamente un estigma puesto que nuestra literatura, nuestro arte, ha coqueteado permanentemente con esa dimensión posible del discurso artístico.

Así *El matadero* marca un estilo nacional. Literatura política antihegemónica víctima de la censura y focalizada, en lo argumental, en la violencia. La literatura como construcción teórica sufre aquello de lo que habla. No habla de violencia, la encarna.

Y Cano eligió la violencia como elemento también paradigmático de nuestra historia. Encontró que ese concepto nos liga, nos atraviesa y nos recorre el cuerpo entero. Y en esto tampoco se queda solo. Uno no puede dejar de reconocer que fue Borges quien susurró que nuestra historia era el fiel ejemplo de una repetición cuasi perfecta: que en el siglo XX había algo del XIX aún vivo, una especie de sombra terrible que cual espectro continuaba aferrado a nuestras tradiciones. Sostuvo, con su habitual cinismo, que algo del rosismo estaba vivo en el peronismo así como para Sarmiento el espíritu de Facundo Quiroga continuaba latiendo en Rosas.

Y nadie duda de que si miramos un índice de un libro de los 200 años de historia de nuestro país encontraremos en la enumeración sangre por doquier, cuerpos lacerados, cuerpos fragmentados, cuerpos heridos, cuerpos ninguneados, cuerpos desaparecidos. Esto está y

tal vez esto seamos. Y así como la política fragmenta, disecciona, lacera, destruye, devora los cuerpos. ¿Qué hacer con la literatura sino un acto a través del cual apropiarse de la voz del otro y no devorar así su cuerpo?

Fiel al estilo de Luis Cano, el mecanismo de escritura es en sí mismo la metáfora que permite ver oblicuamente cómo somos. Convocó a otros autores a apropiarse de cuerpos textuales pero alterando el signo. Ya que si la política se apropia de los cuerpos para desaparecerlos, eliminarlos, el grupo de **La carnicería argentina** se apropia, devora, procesa para generar vida, parar producir otros cuerpos textuales.

Ariel Farace, Carolina Balbi, Julio Molina, Laura Fernández, Mariana Chaud, Santiago Gobernori y Susana Villalba, con la coordinación de Luis Cano, se lanzaron a una especie de deriva textual que les permitió recorrer el siglo y medio de literatura nacional como forma de aproximación a esa hipótesis propuesta por Cano.

El punto de partida fue que nuestro país ha establecido una relación particular con los cuerpos y con los que podemos entender, foucaultianamente, como "los otros". Ante esa otredad, ante esa lógica que nos excede y excluye, el poder ha actuado por lo general de forma violenta y destructiva. No hemos sabido producir vínculos con los otros de manera diferente. Destruir al otro ha sido la consigna. El aborigen, el gaucho, Facundo, Rosas, Perón, la Izquierda, los Jóvenes entre tantos otros ejemplos dan cuenta de ese hilo no tan secreto que según Luis Cano liga toda nuestra historia. Y por eso, como testigos privilegiados, eligieron sumergirse en los textos literarios que nuestra historia ha producido como para entender desde otra óptica estas cuestiones.

MECANISMO DERIVA

Además de todo lo dicho, hay algo más por lo que **La carnicería argentina** se convierte no únicamente en un grupo de obras sumamente interesantes que bien podrían ser representadas, sino también en una seria reflexión acerca del lenguaje y de nuestra relación con él.

La teoría, sobre todo la desarrollada a lo largo del siglo XX, nos permitió establecer una relación no ingenua con el lenguaje, entender cuáles son los mecanismos por los que construimos, a través suyo, realidad; cómo se produce la relación entre lo dicho y lo no dicho; la relación que el signo establece con su referente; los procesos de sociabilidad y socialización que se activan en el momento de ponerlo en acto, entre tantas otras ideas que desde el formalismo ruso se fueron produciendo tanto en la crítica artística como en la gramática y la semántica.

Y luego de todo ese desarrollo finalmente hemos aceptado que si hay algo que no podremos tener nunca, y tal vez sean los poetas los que más se resistan a esto, es una relación adánica con el lenguaje. ¿Qué quiere decir esto? Muy simplemente: cada vez que hablamos, cada vez que nombramos, emulamos a Adán en el paraíso dándoles nombre a las cosas, pero no somos él. Usamos un lenguaje que claramente nos excede hacia atrás y hacia delante, no nació con nosotros ni morirá. Cada una de las palabras que pronunciamos, cada una de las frases que construimos y cada uno de los discursos que emitimos tienen una carga que va más allá de nuestra voluntad, nuestro deseo y nuestra capacidad de comprensión. Las palabras son piezas tan profundamente vivas como cargadas de pasado, con connotaciones que jamás podremos controlar. Y esto no ocurre únicamente en el discurso cotidiano sino también en el artístico. Cada artista, cada obra, cada construcción está inscripta en una tradición. Y por más que la persona la ignore, la desconozca, la rechace, del diálogo no podrá escapar. Diálogo de sordos a veces, duelo de titanes otras.

se cruzan con el teatro

Este grupo de "carniceros" se lanzó a producir un diálogo con algunos de los textos canónicos de nuestra literatura a lo largo de casi dos siglos. Inteligentemente renunciaron a dialogar con *El matadero*, puesto que inevitablemente todo aquel que produzca dentro de nuestra tradición está dialogando con él. Es la herida por la que nuestros textos asoman a la vez que se desangran. Pero sí trabajaron con otras obras puntuales y también autores. o, más bien, universos autorales. Carolina Balbi partió de *La refalosa* de Hilario Ascasubi, mientras que Santiago Gobernori elaboró su obra a partir del cruce con La muerte del Chacho Peñaloza de José Hernández. Ariel Farace se enfrentó a otra de nuestras obras canónicas como es *La cautiva*, mientras que Julio Molina reelaboró un universo textual del siglo XX, uno de los más fuertes y potentes hasta el día de hoy tal vez, como es Roberto Arlt. Mariana Chaud se enfrentó al clásico de José Mármol, *Amalia*, y Laura Fernández a otro clásico como es el **Facundo** de Domingo Faustino Sarmiento. Susana Villalba es tal vez la experiencia más extraña dentro del libro puesto que fue la única que ya venía trabajando con la temática histórica. Su obra estaba escrita de antemano y tuvo como disparador el libro de Enrique Molina **Una sombra donde sueña Camila O'Gorman** para trabajar el enfrentamiento entre Artigas y Ramírez.

Y tal vez uno de los rasgos más destacables del proyecto sea que mientras trabajaban sobre la relación con los cuerpos de los otros, y la violencia que ha caracterizado a ese vínculo en nuestro país, no hubo por parte de la coordinación una búsqueda de destrucción del estilo del otro a través de la homologación estética. El resultado que puede leerse en la publicación es el de un conjunto de obras producidas con la libertad que el diálogo con el texto literario les permitió. No hubo, no se encuentra al menos, un interés por hacer un grupo de obras según determinada línea estética. No se ve de Luis Cano más que su propia concepción filosófica en torno al lenguaje y la cultura, y que indudablemente forma parte del criterio con el que miran el mundo los autores participantes.

Obras más dialogadas otras más monologadas, algunas con un lenguaje más coloquial y otras más poético, algunas buscan la referencia directa con la obra literaria mientras que otras establecen un vínculo de mayor distancia. Personajes más claramente distinguibles y otros que cuesta imaginar representados por un actor de carne y hueso. En algunos casos la literatura se hizo más presente y en otros el teatro ganó la partida.

Es imposible en este espacio producir un análisis de cada uno de los textos. Por eso tomemos un único ejemplo para tratar de entender cómo **La carnicería argentina** es el resultado de la diversidad. Ariel Farace produce su obra **Pájaros jóvenes** haciendo un interesante juego sobre la materialidad del lenguaje. Los personajes dialogan al mismo tiempo que se encuentran con el lenguaje como obstáculo. Las palabras aparecen cortadas, en decires que permanentemente se anulan por mirarse al espejo. Muy por el contrario Laura Fernández eligió cruzar **Hamlet** con *Facundo*. Su trabajo consistió fundamentalmente en encontrar las simetrías entre el drama isabelino y la obra de Sarmiento. Y logra producir una obra cargada de humor al hacer lo que, para mí, es uno de los mejores retratos de Sarmiento. Una elección muy simple como es un salto idiomático le permite a la autora pensar a uno de los hombres más interesantes de la cultura decimonónica.

Ojalá algún día este proyecto vea la luz de los escenarios, puesto que allí asomará otro desafío. Los directores que asuman la tarea continuarán esos diálogos resolviendo los problemas que los textos les causen, puesto que si los textos dramáticos son el resultado de una problematización de la literatura, el teatro y la historia, en su versión escénica algo de todo eso estará representado. Ojalá.



Nuevos textos de Carlos Pais

Del teatro de humor al grotesco de Carlos Pais y Las múltiples caras del actor de Cristina Moreira son dos de las nuevas publicaciones de Editorial InTeatro. Roberto Cossa y Alejandro Cruz presentan estos libros y esos textos se transcriben a continuación. En páginas siguientes se comentan publicaciones concretadas con el apoyo del INT: Antología de un instante. Doce años de Danza Viva y El delineador que escribe los cuerpos. La Resaca 10 años (ambas de Córdoba) y Primera Antología del teatro entrerriano (Entre Ríos).



Si se recorre con trazo grueso la historia de la dramaturgia argentina aparecen, siempre, dos corrientes preponderantes. Como las dos máscaras, emblemas del teatro, se distinguen, una, por su apego a la palabra, a la exposición de ideas. Teatro de reflexión y de denuncia. La otra, se apoya en el humor, privilegia la teatralidad. No deja de reflexionar y denunciar, pero parte más de las costumbres, de la conducta de los personajes populares de su tiempo.

Bien es cierto que estas dos tendencias no son lineales si uno se apega a la definición clásica de drama y comedia. Existen formas, estilos, que son más difíciles de clasificar, como por ejemplo el grotesco, un género que sintetiza ambas corrientes y que dejó —y aún mantiene— una fuerte dinámica en la dramaturgia argentina. O del sainete, que nace como género menor, pero que entre nosotros ha legado partituras inolvidables, verdaderos antecedentes del teatro del absurdo.

Por eso, más que de "género comedia" deberíamos hablar de teatro de humor. Y, más precisamente, en buena parte de la producción autoral, de humor popular. Esta corriente es una tendencia que transita toda la historia de la dramaturgia argentina, desde sus orígenes hasta nuestros días. Generalmente se trata de obras que marcan el momento en que son escritas, nacen de la realidad inmediata y del lugar en que son pergeñadas y tienden a convertirse en testigos de su tiempo. Remueven el avispero. Y cuando son obras valiosas permanecen en el tiempo, a pesar de cierta crítica académica que las desdeña.

Es por este andarivel que transita el teatro de Carlos Pais, un santafesino radicado en Buenos Aires desde 1968, ciudad que adoptó (y que, a su vez, lo adoptó a él) y donde estrenó su primera obra. Este es un dato importante porque la dramaturgia de Pais contiene aires porteños, está escrita desde esta ciudad y con la sensibilidad puesta en esta ciudad. Como toda obra valiosa, rompe los límites de su comunidad (varios de sus textos han sido estrenados en países de América latina, Estados Unidos y España), pero no puede disimular sus genes. El otro dato importante que se destaca en su biografía es que Pais comenzó siendo actor, actividad que desarrolló básicamente en su ciudad natal, Santa Fe.

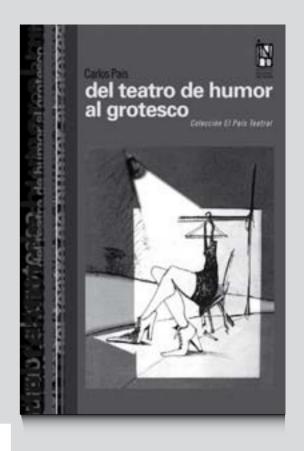
El origen actoral es un dato insoslayable a la hora de indagar la obra de un autor. Arthur Miller decía que los autores somos "actores tímidos". Es decir, que tenemos impulsos actorales, que lo que nos atrae es el escenario, la representación, pero que nuestra alma timorata nos

impide salir al ruedo y enfrentar a los espectadores. Y por eso escribimos. Pais hizo la experiencia del actor, pero al poco tiempo se bajó del escenario y se puso a escribir. Es por eso que el teatro de Pais contiene, siempre, una gran teatralidad. Es un teatro donde las cosas que ocurren, ocurren "como teatro", no deja de ser un actor que escribe y cuando escribe no olvida nunca al personaje.

Este tomo que publica el Instituto Nacional del Teatro incluye cuatro de las obras de Pais, suficientes para abordar la dramaturgia del autor. Dos de ellas no fueron estrenadas hasta el momento de escribir estas líneas. Hay que vivir y dejar vivir es un monólogo que describe la tribulaciones de un marginal –un linvera diríamos en otros tiempos– personaje que apasiona a Pais y que lo reproduce, con matices, en el Poyo, el protagonista de Guachos, un texto que se estrenó en el Teatro San Martín y cumplió una temporada exitosa. Guachos es una obra arriesgada, que se anima a meterse con un tema delicado para los argentinos: los desaparecidos (en este caso el de los hijos apropiados, más precisamente), tema que a todos nos tienta abordar pero que se nos aparece cargado de dificultades. Pais lo hace sin perder su estilo, de humor socarrón, desbordado. Y lo logra a partir de la ternura con que trata a sus personajes,

Amor al aire libre, escrita en 1980, nunca fue estrenada. En el momento de escribir estas líneas se iniciaron los ensayos en el teatro latino de la Luna, en Washington. Una contradicción muy común entre los autores argentinos. Sus obras tienen, a veces, una repercusión fuera del país que su propia comunidad desconoce. Esta pieza conserva buena parte del estilo de Pais, el humor, la teatralidad, pero se acerca más a la comedia que la mayoría de sus obras.

Días eternos, finalmente, es uno de los últimos textos de Pais y uno de los más ricos de su producción. Contiene, como toda la escritura de este autor, una narrativa impecable. Los hechos suceden con una naturalidad que nace de un oficio maduro. La historia, de apariencia realista, avanza hacia el delirio. Los personajes pertenecen a la fauna de Pais, tipos reconocibles, personas de hoy, rodeados de las circunstancias que pertenecen a esta comunidad y a este tiempo. Pero, como siempre, tratados con ternura y comprensión. Porque si algo distingue a la obra de Pais son sus personajes, ricos, siempre con un pie en los márgenes de la realidad, sorpresivos. Y si bien desatan la risa son personajes que, como en el grotesco, se toman la vida en serio. Pais no se ríe de ellos. Simplemente, los pone en situaciones que desatan el humor.



Cristina Moreira

Pachamama de la nariz roja

ALEJANDRO CRUZ / desde Buenos Aires

Cuenta Cristina Moreira: "Cuando tenía 22 años, con la dictadura avanzando, estaba en la Escuela de Arte Dramático cursando la carrera de Actuación, en la Facultad de Filosofía y Letras en la carrera de Educación y trabajando en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Estaba en una cantidad de espacios que fueron muy golpeados en ese período y a mí se me dio la posibilidad, como bailarina e incipiente coreógrafa, de audicionar con el grupo de teatro Oper-Collage de Buenos Aires, del Instituto Di Tella. Ellos fueron a París y yo había pasado la audición y estaba convocada como intérprete permanente para las obras. En ese momento me fui no solamente porque me interesaba trabajar con ellos, sino porque sabía que en el país no podía desarrollar mi estudio. (...) Me fui a París en 1976. Esta efervescencia teatral que vivimos ahora, esta libertad no existía en aquel entonces. Y me quedé allá con absoluta conciencia de que estaba incompleta en mi formación. (...) Me atraían mucho las representaciones con máscaras, espectáculos que eran de directores relacionados a la escuela de Jacques Lecoq, el juego de comicidad. Y fui por ellos".

El tiempo demostrará que aquello que buscaba es lo que encontró. Allá, contaba en una entrevista pública que le hicieron en el Centro Cultural Ricardo Rojas (publicada en el libro *Clown*, de Jorge Grandoni y cuya edición es del mismo Rojas), se dio la gran panzada. "Fui muy feliz trabajando. Me pareció todo maravilloso. Y cuando volví, volví... (...) Pero no vine a dar clases, vine a vivir. Volví porque extrañaba. Porque ya tenía 30 años y me había cansado de la vida artística, en el sentido de vivir sola, en Europa, pensando nada más que en los personajes, en estudiar, en la giras. Volví por cuestiones puramente existenciales. Y me enamoré, tuve mis hijos, crecí como mujer y viví como cualquier ser humano".

Claro que aquel plan original se modificó en algunas cuestiones. Al tiempo de llegar, un periodista amigo le hizo una nota. La coreógrafa Adriana Barenstein la encaró y le dijo: "No podés quedártelo todo para vos. Enseñá". No le quedó otra. "Empecé con cinco alumnos, entre los cuales estaban *Batato* Barea, Cristina Martí, Guillermo Angelelli y *Freddy* Schussner. Fue fantástico, nos morimos de risa. En el curso siguiente ya eran veinte. Y después, cuarenta, y así". Y estalló el *boom* Cristina Moreira.

El estallido lo cuentan ellos, algunos de sus alumnos. "Las clases de Moreira eran reírse y pensar cómo hacer reír a los demás —recuerda Olkar Ramírez en el libro *Te lo juro por Batato*, de Fernando Noy—. Había pocos ejercicios. Cristina traía la fórmula y decía lacónica: 'Ahora salís y haces reír, te doy tres tiempos, si en ese lapso no lo lográs, podés retirarte'. Tocaba un tambor, daba tres golpes y al principio uno se desesperaba. ¿Qué hago, doy vuelta carnero, me río de mí mismo? ¡Terminó el tiempo! *Batato* tenía problemas, aunque al final entraba en fórmula. Decía: 'Noooo, no puedo salir, no me sale', Y ahí se producía el estallido, la carcajada general. (...) El método Moreira era así: cuatro días a la semana, tres horas seguidas, durante un mes intensivo. Todo lo tenías que aprender. Cristina decía: 'Para la semana que viene se buscan un traje, vos de albañil, vos de Superman'. Al final de las clases todos nos íbamos al bar".

Después de la dictadura, el contexto social y político estaba del lado de la risa, del lado de las largas mesas de los bares. "Era el verano de 1986 y el *clown* estaba en su apogeo. Cristina Moreira había vuelto de Francia con interesantes novedades para la actuación. De pronto, todo el mundo trabajaba en las plazas practicando una nueva comicidad. No había actor interesado en formarse en la 'vanguardia' que no se abocara al estudio de este lenguaje que tanta devolución tenía por parte del público. Bufones, juglares y *clowns* de nariz roja habían invadido la ciudad", cuenta María José Gabin en el libro *Las indepilables del Parakultural* (Libros del Rojas, 2001).

En medio de ese clima, Cristina se convirtió en una especie de Pachamama de la nariz roja a la cual todos acudían. Hernán Gené no fue la excepción. Lo cuenta él mismo en el libro **Batato y el nuevo teatro argentino**, de Jorge Dubatti (Temas de Hoy, 1995). "Tenía una novia, Karina Piaggio, que me dijo: 'Voy a hacer un curso de *clown'*; era a la vuelta de casa, en Defensa y México. Fui de colgado y cuando llegué se me dio vuelta la cabeza.

(...) Lo que tienen las clases de *clown* es que son muy conflictivas porque te enfrentás con cosas muy íntimas; pero, al mimo tiempo, es muy gracioso todo lo que pasa en un curso de 24 personas que están

riéndose todo el tiempo. Porque salvo cuando vos actuás —que sufrís como un energúmeno— lo demás te parece fantástico. (...) Ese grupo que coincidió en lo de Cristina era muy fuerte: estaban Gabriel Chamé, Batato, Guillermo Angelelli, Carlos Lipsic (de La pista 4), Olkar Ramírez, Gerardo Baamonde, Karina Piaggio, Diana Machado, Horacio Gabín v 6 ó 7 más. (...) A mí Cristina me cambió la vida".

las múltiples caras del actor

Claro, porque de haber ido al curso por puro colgado (y porque le quedaba cerca), Hernán Gené conoció ahí a los que luego serían los integrantes del mítico grupo el Clú del Claun. "Yo estaba con Gabriel Chamé, con Angelelli y Batato. Daniel Miranda se incluyó más tarde cuando hicimos un curso con Raquel Sokolowicz. Con Gabriel, Batato, Osvaldo Pinco, Guillermo y yo nos presentábamos en una plaza. Así empezamos pero aún no éramos el Clú del Claun", contó Cristina Martí cuando el grupo se juntó en una entrevista pública realizada, en 2006, en el Rojas. "El nombre —explicó Chamé en aquella oportunidad—salió en los ensayos de **Blanco, rojo y negro**, un espectáculo que dirigió Cristina Moreira, y ahí estaban Gerardo Baamonde, Carlos Lipsic, Sandra Zuñiga y Laura Merillo. (...) El hecho de trabajar en la calle era un evento social novedoso y fuerte".

Cuando el Clú del Claun se encontraba de gira por Cuba, la revista *El Caimán Barbudo* (¡qué nombre!) los entrevistó. En aquella oportunidad, agregaron: "Todos tomamos en varias ocasiones el curso de Moreira, que siempre era el mismo, porque, en realidad, la profesora no enseñaba nada. Lo que hacía era echar a un lado la máscara y permitirnos ser torpes, ridículos, ingenuos; todo lo que una persona normal tiende a ocultar. Lo que se perseguía en esas clases era desembarazar al alumno de todas las barreras".

Los testimonios se agolpan. Guillermo Angelelli, en *El cuerpo del intérprete* (Cuadernos de Picadero, INT, 2004), acotaba: "Las clases de teatro llegaron a angustiarme porque a mí me parecía que existía un prejuicio muy grande sobre las emociones. Todas las emociones siempre tenían que ver con el sufrimiento, y yo sentía que si no lloraba no iba a ser un buen actor. Cuando empecé a estudiar *clown* con Cristina Moreira fue muy difícil tomarme en serio la solemnidad de esas clases. (...) Pero el clown es muy rico aun para el actor que no se va a desarrollar en ese género. Porque se trabaja con la vulnerabilidad, con la necesidad de establecer una comunicación con el espectador, porque se tiene conciencia de que el público es la razón por la cual se está en el escenario".

Y de aquella época a la actual, el listado de los alumnos de Moreira (listado incompleto, claro está) es abrumador. Veamos: Nora Moseinco, Mike Amigorena, María José Gabin, Andrea Bonelli, María Rojí, Darío Levín, Horacio Banegas, Mariana Arias, Ana María Bovo, Daniel Casablanca, Claudio Martínez Bell, Tony Lestingi, Claudio Gallardou, Totó Castiñeira, Chacovachi, Karina Mazzoco, Florencia Raggi, Horacio Fontova, Cristina Murta, Laura Novoa, Cecilia Roth, Verónica Llinás, Alejandra Flechner...

Luego de aquella época, de los ochenta, Cristina Moreira volvió a Francia para cargarse las pilas. Retornó en 1994 y, apenas se supo que estaba aquí, muchísimos actores volvieron a llamarla. Y volvió a dar cursos, claro está. En un período como en el otro, montó —entre otros trabajos— **Blanco, rojo y negro** (1985), **La estraviata** (1986) a partir de un texto que compartió con Juan Carlos Fontana, **Mi corazón es un poco de agua pura** (1996), **Aria de capo** (1997), **El magnífico cornudo** (1999), **Payasos imperiales** (1999), **La pesadilla del actor** (2000), **Bolero** (2004) y **Mine Claire** (2006).

"Sé que me dicen 'la chica del clown' —contaba en un reportaje publicado en el diario *La Nación*, en noviembre de 1997—. Pero yo diría que el actor que tiene la posibilidad de hacer reír es un privilegiado. Uno sube a escena para comunicar. Si lo lográs y recibís el aplauso, el amor y la risa de la gente, el resto ya no importa nada".

Del cuerpo a la escritura

GABRIELA HALAC Y DANIELA MARTÍN/ desde Córdoba

Apología de un instante. Doce años de Danza Viva. El Cíclope y Fundación Teatro del Libertador San Martín, con apoyo del INT. Editor responsable: Pablo Belzágui; Realización: Cristina Gómez Comini; Director fotográfico: Rodrigo Fierro.

Dice Cristina Gómez Comini (directora del grupo, realizadora de la edición) en el prólogo de **Apología de un instante. Doce años de Danza Viva**: "Ignorar es ir a tientas, es no tener referencias, es perder tiempo caminando en círculo y tropezar con los mismos escollos una y otra vez, es hundirse en una vorágine sin fin, es sentirse solos, es no haber conocido padre ni madre, es en primera y última instancia, para los argentinos, alimentar el fantasma de lo 'desaparecido'."

Recuperamos esta idea: alimentar el fantasma de lo desaparecido.

Lo sabemos: lo desaparecido, en un país como la Argentina, adquiere el valor de lo innombrable, de la ausencia implacable que la memoria, a tientas, absorbe como espacio no natural, espacio forzado y adulterado.

Así, pensar, compilar, editar, publicar libros de estas características, como hecho, como iniciativa en sí misma, alcanza la calidad de recuperación histórica, en el medio de un país que ostenta la desmemoria, en muchas ocasiones, como valor de cambio. Es decir: el gesto político que implica el trazado sistemático, documental, e intelectual de la producción escénica de un grupo —sea cual fuere— implica generar instancias de reflexión sobre la propia práctica que se asumen como espacio de resistencia contra lo efímero de la misma actividad. En palabras de Diego Tatián, quien finaliza su ensayo **Promesa de la desaparición**: "El tiempo del mundo —acopio de Saber—, va desde lo desconocido hacia lo conocido, de un imprevisible universo de fuerzas a un minucioso registro de cosas. Como la poesía, la risa, el deseo, la ausencia picnoléptica, la desaparición sin más trazan un movimiento inverso: de lo conocido a lo desconocido, del saber al no-saber, del sentido al sin-sentido". (pág. 20).

Búsqueda del sentido, búsqueda incesante y detallada de un *registro de cosas*. En la danza, el *registro de cosas* alcanza la calidad de lo fugaz, del movimiento capturado en su rapidez, en su existencia subjetiva, en su presente casi nulo: puro devenir instantáneo. Búsqueda del sentido en el movimiento y en la ausencia del mismo: o sea, hacer la apología de un instante.

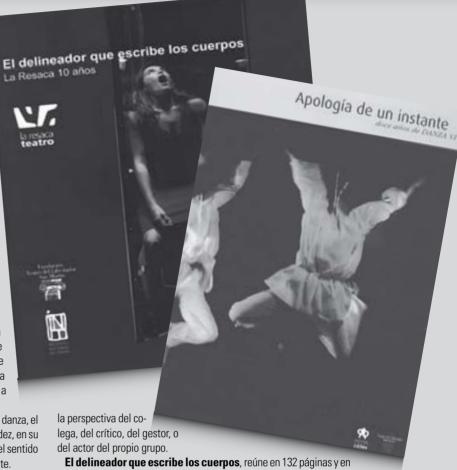
A través de una publicación de lujo—impecable, exquisita, bellamente cuidada—los editores no solo realizan un recorrido fotográfico por estos 12 años de creación, sino que también convocan a diferentes artistas, intelectuales, hacedores del medio cultural cordobés para que, cada uno desde su mirada, escribiera sobre diferentes aspectos de la trayectoria del grupo. De este modo la edición deviene documento vivo, coral, múltiple desde su abordaje, enriquecido gracias a las voces de quienes han seguido (y participado de) la creación constante de Danza Viva. Rescatamos y señalamos el valor fotográfico que la edición implica: "¿Por qué un libro de fotos? Porque el grupo tiene una impronta estética fuerte. La composición de los cuerpos, de las formas, del movimiento, del espacio, de la luz... ha sido una preocupación permanente a lo largo de estos doce años." (Gómez Comini, en prólogo).

La edición (bilingüe) cuenta con una cronología de las obras producidas, con sus respectivos datos (año de estreno, ficha artística, síntesis de la obra); un apartado llamado **Tiempos paralelos**, en el cual se realiza un recorrido por el contexto político, social, económico cultural y artístico que acompaña al nacimiento y desarrollo del grupo (desde el 94 en adelante), textos de José Luis Arce, Gustavo Alcaraz, Ricardo Bertone, Alcides Carlevaris, Jorge Castro, Graciela Ferrari, Rodrigo Fierro, Mónica Flores, Emilia Montagnoli, Beatriz Molinari, Marcelo Nusenovich, Rafael Reyeros, Juan Adrián Ratti, Héctor Rubio, Diego Tatián, Francisco Sarmiento, José Luis Valenzuela, Jorge Villegas, entre otros, y fotos de Sebastián Cámara, Silvia Gattás, Rodrigo Fierro, Hugo Aveta, Vanesa Di Giacomo, entre otros.

El delineador que escribe los cuerpos. *La Resaca 10 años años*. Editor-coordinador: Marcelo Massa. **Coeditores:** Natalia De La Sota, Carlos Laje (h), Juan Carlos Ingaramo, Juan Carlos Tolosa, Gabriela Borioli

Actúan, los fotografían, realizan registros de los ensayos, filman las obras, escriben sus guiones, estrenan una primera versión, se repone a veces con otros actores, se vuelve a fotografíar, reflexionan sobre el material, sobre la relación que entabla la obra con el público. Este ir y venir de sentidos, de cuerpos, de materiales, este movimiento incansable que acontece en cada producción artística es lo que se trata de eternizar en **El delineador que escribe los cuerpos**. Un recorrido, o al menos la estela que se puede atrapar de ese tránsito de un grupo de personas que en el caso de La Resaca va desde 1997 hasta 2007. Realizaron juntos once obras bajo la dirección de Marcelo Massa y la participación de Carina Bustamante, Florencia Pereyra, Adrián Andrada, Ariel Odasso, otros que no siguieron todo el recorrido como Carlos Lima, Luciana Acuña, Jorge Montenegro y Waldemar Díaz además de distintos actores invitados.

Si bien la impresión de este libro no es forzosamente el modo de existencia natural del trabajo escénico de La Resaca, es sí la posibilidad de rescatar, transmitir, recordar, reflexionar en perspectiva sobre lo vivido en esos diez años. Al mostrar lo que hizo el grupo y asumir la instancia reflexiva de la mano de testigos de lo hecho, es posible ver en perspectiva, pasar en limpio, deconstruir y reconstruir ese trayecto con la suma de las voces, de las memorias personales,



una edición a todo color con papel de alto gramaje, fotos, apuntes de dirección, fragmentos de textos de las obras, fichas técnicas, textos que conceptualizan cada propuesta, bocetos, reflexiones biográficas, un recorrido por los artículos periodísticos que se escribieron sobre el grupo y sus obras.

Entre los textos que hablan del grupo a modo de homenaje escriben en orden de aparición Marcelo Massa, Ana Yukelson, José Luis Arce, Cristina Gómez Comini, Alberto Ligaluppi, Cipriano Argüello Pitt, Beatriz Molinari, Pancho Marchiaro, Carlos Pacheco, Rubén Szuchmacher, Adrián Manavella y Carina Bustamante. Cada texto hace un aporte diferente, es un elemento que ayuda a la comprensión del hacer de La Resaca y del entorno de recepción y acompañamiento para la acción que fueron transitando. Entre todos se destaca el texto de Carina Bustamante, que cuenta a modo de confidencia no solo todo lo que pasó en esos diez años como actriz del grupo, sino que también revela una impresión subjetiva sobre la experiencia intensa que vivió el grupo abarcando desde el pánico escénico previo a una función, pasando por un análisis del grupo en etapas, señalando momentos cruciales y tomas de dedición que marcaron un momento de inflexión en la trayectoria del grupo: "Escuchando al bombón asesino con el meneado del ritmo pienso. (...) Pienso cómo poder abstraer el pensamiento de la vitalidad del cuerpo". (Pág.113).

El texto de Carina Bustamante (actriz del grupo) y el de Marcelo Massa (director) que cierra el libro están cargados de cosas para decir, de nostalgia, de anécdotas, de reflexiones que llegaron de la mano del trabajo, y este libro es quizás el modo de cerrar de la mejor manera el ciclo de un grupo como **La Resaca**, que propuso una impronta, un lenguaje en el cruce de la danza y el teatro, en el trabajo sobre la imagen, en la investigación sobre el espacio, en la combinación de actores y bailarines en escena. **La Resaca** ahora continúa su historia en todo lo que se desprende, se genera, se construye del cuerpo de las palabras.

DE REGISTROS, APOLOGÍAS Y CAPTURAS FUGACES.

Documentar el movimiento, documentar lo efímero, supone una mirada atenta sobre aquello que se registra, vago, inalcanzable muchas veces, detalles mínimos que escapan a la mirada veloz.

Tanto **Apología de un instante**, como **El delineador que escribe los cuerpos**, enriquecen y dan cuerpo al caudal de material documental que existe en Córdoba sobre artes

Pero, al mismo tiempo, hechos como este —un libro que nace, registros que se dan a conocer, procesos que se revelan, la memoria que se democratiza— pueden leerse como búsquedas (felices búsquedas) que apuntalan una necesidad: la de conocer la historia de quienes llevan adelante la práctica artística, la de recuperar el valor de la práctica en tanto continuidad, en tanto esfuerzo de conjunto, persistencia en el tiempo y apuesta a una creencia en un espacio mayor: el del campo cultural en el cual se está inserto.

Sobre la escena

Primera Gloria y miseria Antología del Teatro La samaritana Entrerriano

ENTRERRIANA

GUILLERMO MERESMAN/ desde Entre Ríos

En el marco de las XIII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, realizadas en Buenos Aires en diciembre pasado, se presentó el libro Primera Antología del Teatro Entrerriano.

El libro reúne tres de los textos dramáticos más notables estrenados por autores argentinos de provincia durante la primera mitad del siglo pasado y pocos días antes la publicación se había dado a conocer en el Foyer del Teatro Municipal 3 de Febrero de Paraná, en un acto en el que también tomaron la palabra Yanina Porchetto, por el Instituto Nacional del Teatro y la Lic. Norma Bearzotti, por la Secretaría de Extensión de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Entre Ríos.

Las tres obras publicadas son Gloria y miseria, Berto v La samaritana ofrecidas en escenarios del litoral en 1912, 1933 y 1945, respectivamente,

y los tres autores, protagonistas de la cultura de la primera mitad del siglo XX, fueron Antonio Medina, Isidoro Rossi y Francisco Defilippis Novoa.

Con edición al cuidado e introducción a nuestro cargo y prólogo de Jorge Dubatti, el armado del libro también puede entenderse como la continuación de los trabajos iniciados por nosotros en el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En correspondencia con el grupo dirigido por Osvaldo Pellettieri, ya publicamos los capítulos dedicados a Entre Ríos en la Historia del teatro argentino en las provincias (1836-1947 y 1948-1976), (Galerna/ Instituto Nacional del Teatro, 2005 y 2007), y ahora damos a conocer esta Primera Antología que, de algún modo, complementa el primero de estos volúmenes conteniendo los estudios dedicados a la escena entrerriana.

La edición recoge breves biografías de los autores (donde aclaramos el origen porteño del primero y otros datos de interés), la bibliografía consultada y los aspectos que hicieron de estos tres textos dramáticos antecedentes de la modernización operada por el movimiento histórico de teatros independientes. Vale decir que nos ocupamos en la introducción de las producciones, pero también de la circulación y recepción de las puestas en escena, y de los cambios sociales regionales del que hemos llamado subsistema teatral de nacionalización.

Gloria y miseria denuncia la ingratitud del Estado con aquellos que habían luchado en la batalla de Caseros contra las tropas de Rosas, pero concreta además una literatura que pone de manifiesto algunos tipos, lenguajes, paisajes y costumbres del país interior. La acción dramática está situada en los suburbios de la capital provincial y plantea las tensiones tradicionales entre criollos e inmigrantes llegados a América. La inclusión del vehículo en la intriga del drama significó en su momento no solamente una novedad temática, sino un desafío a plasmar en el antiguo escenario local y en otros espacios vigentes.

En el precursor teatro de Isidoro Rossi observamos una textualidad que hemos incluido en el microsistema teatral del sainete y el grotesco criollo. El suyo es el típico teatro que pretendía divertir, conmover e identificar asociativamente a ese público popular en franco retroceso en las salas. La caracterización caricaturesca de los personajes, los enredos y el desarrollo cómico-sentimental sometidos a una tesis social, son los procedimientos centrales de la mayoría de sus textos estrenados en Paraná, Rosario y otras ciudad del país.

La alternancia poética de sus obras solo se puede entender a la luz de los reclamos ideológicos del nuevo público ciudadano, y de su firme voluntad de incluir su producción dentro del modernizado teatro argentino, desde mediados de la década del '20.

El autor entrerriano más importante de la primera parte del siglo pasado, escribiría el único grotesco criollo de autor de provincia estrenado por la Compañía Nacional de Sainetes v Comedias de Iris Martorelli en el Teatro de Paraná.

Este drama de personaies, excepción en el país de un autor provinciano, introdujo en nuestro sistema teatral novedades semánticas y de procedimiento que se habían conocido desde la década del '20, merced a los estrenos de Armando Discépolo. En Berto, la única pieza de las tres que se encontraba inédita, los personajes acusan los golpes por la crisis económica del país y el derrumbe de los valores éticos o morales.

Este solo y exitoso intento, ejemplar del cambio en el sistema teatral popular, debiera haber alcanzado para otorgarle al autor un lugar propio en la historia de nuestro teatro.

Pero además de esta pieza notable, Rossi entre otras iniciativas locales, produciría como director una breve aunque trascendente experiencia del nuevo Conjunto Vocacional de Teatro de la Escuela de Bellas Artes.

Aquel grupo de características similares a las de los primeros independientes estrenó La samaritana del gran escritor paranaense Francisco Defilippis Novoa. Este drama psicologista preanuncia los cambios más importantes dentro de su recorrido dramatúrgico. Su consideración como pilar de nuestra obra dramática moderna y su "programa universalista", se entroncó con el teatro independiente futuro, en el Buenos Aires del '20, y a partir del estreno de Rossi con el incipiente de su provincia natal.

Suerte de reparación particular con el teatro de Entre Ríos que dio a la Argentina décadas atrás dramaturgos de la talla de Francisco Felipe Fernández, Juan Carlos Ghiano u Osvaldo Dragún obras dramáticas como Calandria de Martiniano Leguizamón y artistas como Camila Quiroga, la iniciativa hecha libro contribuye a pensar, como sostiene Dubatti en el prólogo "la patria como un conjunto de textos (y de voces) que no debe perderse".

Y siendo meritoriamente "primera" -del teatro entrerriano-. también lo es del rescate de un patrimonio literario que atesora el pasado teatral nacional, que comienza a ser revelado en emprendimientos singulares y ojalá que sustantivos.

Programa de Formación de espectadores

OTROS PÚBLICOS, OTROS ÁMBITOS









En su vida, Ana Durán ha desempeñado innumerables tareas. Estudió mimo y expresión corporal con Ángel Elizondo, fundó la revista sobre teatro y danza Funámbulos, fue crítica teatral del diario La Nación y de la revista Inrockuptibles, hizo radio y, desde 2005, coordina el Primer Programa de Formación de Espectadores, que llevan adelante el Instituto Nacional del Teatro y el Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires. Además, el programa se ha extendido a otras regiones del país.

DAVID JACOBS/ desde Buenos Aires

El objetivo central del **Programa de Formación de Espectadores** es acercar a los estudiantes secundarios de bajos recursos a una experiencia teatral en un espacio no oficial, con el fin de formarlos como futuros espectadores permanentes de la actividad teatral. En esta nota, Ana Durán reflexiona sobre esta experiencia, y hace un repaso sobre la tarea realizada.

-Qué le puede aportar a un alumno de educación media el contacto con el teatro?

-Cuando empezamos con el Programa de Formación de Espectadores, en abril de 2005, teníamos un concepto un poco más "burgués" del posible vínculo entre los alumnos (adolescentes o adultos que están terminando el secundario) y el teatro. Creíamos que la tarea consistía solo en abrirles la puerta de una de las artes menos frecuentadas por la gente de la ciudad, dado que el mundo del cine y el de los recitales de rock o de cualquier músico popular están en el imaginario de todos, vivan en Belgrano o Bajo Flores. Pero con el tiempo nos dimos cuenta que no hay un botón que uno presione y de un día para otro la gente que pasa por el Programa se abalance hacia las salas y que, por el contrario, hay otro montón de cosas que ocurren gracias a la mística del teatro. Lo más importante, según mi óptica, es que para aquellos que nunca asistieron al teatro (que son un 40% de nuestro público) una obra abre el imaginario hacia otro mundo posible, distinto del cotidiano, muy concreto y a la vez lleno de magia y arte. Supongo que eso ya lo habían experimentado los teatreros que en los '60 y '70 llevaban el teatro a los barrios y a los conflictos sociales al estilo Augusto Boal, Norman Briski o quienes hacían y siguen haciendo teatro comunitario. Estar tan cerca de lo humano que se expresa en forma artístico/teatral es en sí mismo revulsivo tanto para un chico de 13 años como para un adulto que nunca accedió a una sala. En ese sentido, la obra más "peligrosa" con la que trabajamos fue Foz, de Alejandro Catalán porque empezaba con un apagón de varios minutos que nos parecía interminable, pero a los cinco minutos la sala parecía una misa y los chicos se reían o se emocionaban y tenían reacciones muy inesperadas, pero nadie salía indiferente. Eso en primer lugar. Pero, además, hay algunos aditamentos que son constitutivos del teatro, y otros del Programa tal como lo pensamos. El teatro está hecho por un grupo de gente para otro grupo de gente y en ambos casos es imposible pensarse solo o aislado. Desde que se ingresa al hall de la sala hay que compartir, abrir la sensibilidad, dejarse llevar, dejarse atravesar frente a ese otro que bien puede ser uno mismo. Y como broche, en la charla-debate a la que nunca asisten más de 50 espectadores, todos tienen la posibilidad de expresarse, de averiguar, de opinar, de escuchar y ser escuchado, tanto actores como alumnos/espectadores. El resultado es transformador a fuerza de









Los nuevos espectadores en acción.

volver a una humanización plena en la que todos somos igualmente trascendentes seamos actores directores profesores precentores alumnos o coordinadores

-Qué elementos del lenguaje teatral considerás que debe tener en cuenta un espectador con las características del Programa al momento del hecho teatral?

-En el comienzo de nuestras charlas-debate, les pedimos que digan lo primero que les viene a la cabeza. Impresiones parciales, frágiles, emociones, recuerdos o referencias propias. Después necesariamente pasamos por algunos puntos que consideramos imprescindibles: recordar que eso tan vivo (como los radioteatros de los '50) es una construcción artificial. Por eso pasamos por conceptos como la construcción del espacio. del lenguaje de actuación y del lenguaje escénico (elecciones hechas por el director tales como ritmo, iluminación, vestuario, conceptos sonoros, y en ese sentido cómo y a quiénes convocó para trabajar con él). Quienes vienen por primera vez tienen una ingenuidad que nos da mucha ternura. Una vez, en Criaturas de aire, de Lucía Laragione, había dos señoras de unos sesenta años que se angustiaron tanto con las desdichas de la gitana, que una le comentó a la otra en voz alta "Mirá lo que le van a hacer a la pobre chica", y su compañera le contestó "Pero Juanita, no te hagas problemas que esto es de mentira. Esto es teatro"

-¿Existe un método de formación como existe en la actuación?

- Esto que llamamos Programa de Formación de Espectadores tiene más de 15 años de antecedente, ya lo hacía en la época en que era profesora de Lengua y Literatura en varios colegios de Capital como el Cangallo Schule y el Instituto Marie Manoogian, pero también en el entonces Cens Nº 9 de adultos de Floresta. Yo llamaba a Carlos Belloso y Damián Dreizik para que nos hicieran una función en la Fundación Banco Patricios a las 10 de la mañana o a las 2 de la tarde. En esa época vimos **Criminal,** de Javier Daulte; Salsipuedes, de Ciro Zorzoli y Los días felices con Juanita Hidalgo, entre otras. El método se fue armando solo en la interacción con alumnos de diferentes edades, creencias y grupos sociales. Me di cuenta que valoraban las obras que estaban en cartel y no las que les hacen ad hoc para ellos. También que las aprovechan más cuando van con algo leído medianamente vinculado al espectáculo que van a ver y si saben que luego van a trabajar con eso en el aula. Pero lo más importante fue descubrir que les interesan mucho más aquellos lenguajes experimentales que los convencionales, aunque no hayan ido nunca al teatro. Hay algo del lenguaje contemporáneo que los involucra a partir de los lenguajes audiovisuales, por ejemplo. El hecho es que no van esperando que las obras tengan introducción, nudo y desenlace o que el espacio sea a la italiana. Y por otro lado les aburre mucho pensar que van a ver algo que forma parte del programa curricular: El Quijote para adolescentes, o una obra de Alejandro Casona.

Resumiendo, de la propia experiencia surgieron las actividades previas, la forma en que estructuramos las carpetas didácticas, el tipo de obras que se ven, la manera en que está organizada la llegada a las salas, la ubicación en las butacas y hasta los tiempos de las charlas-debate y la salida a la calle. Por ejemplo, las obras elegidas tienen que tener notas en los medios para dar por tierra el prejuicio que tienen las instituciones escolares en relación a que todo lo que se les ofrece es de dudosa calidad.

-El Programa se lleva a cabo únicamente en espacios no oficiales. ¿Qué tipo de aportes creés que puede dar un espacio con estas características a diferencia del oficial o comercial?

-No dejamos de lado el teatro oficial. Simplemente hay que hacer algún recorte porque el teatro de Buenos Aires es mucho y de hecho las obras que ven los chicos son elegidas por el jurado del INT. Y por suerte muchas de ellas formaron parte de la programación del Festival Internacional. Además, hasta el 2006 el San Martín tenía su propio espacio de Acción Externa. De todas maneras, estoy convencida de que no se puede trabajar en los dos espacios (el independiente y el oficial) de la misma manera. Con 1.200 personas

es imposible hacer una charla-debate, y el tipo de lenguaje estético es otro. Hice la experiencia de llevar a alumnos míos a ver Las equivocaciones de la comedia con dirección de Claudio Hochman, hace muchos años. También vieron El herrero y el diablo, de Juan Carlos Gené. Y de hecho yo accedí al teatro a los 16 años, cuando mi familia vino de Ituzaingó a Capital y alguien apareció en el Comercial 19 de Caballito con unos abonos de teatro. Y sin querer, solo para no quedar como una burra (porque casi todas mis compañeras compraron el abono que era muy pero muy económico) fui a ver a Ana Itelman sin saber quién era. Y nadie tuvo que explicarme cómo comportarme en la sala porque fui un viernes a la noche iunto con el público habitué. Pero esas eran otras épocas. Medio curso compró abonos y después comentamos las obras. Hoy es muy posible que un adolescente de escuela del Estado tenga otros planes para un viernes a la noche. Por eso hay que llegar a él de otra manera.

-Formar a los alumnos fuera del ámbito de la escuela supone, de alguna manera, cierta debilidad de las políticas públicas, en el sentido de que estas tengan en cuenta la formación artística como motor del desarrollo social, cultural e intelectual de una nación. ¿Te planteaste algo de esto al momento de elaborar el Programa o, en cambio, surgió por algún otro motivo que nada tiene que ver con la crisis educativa?

-No lo pensé desde ese enfoque, como una debilidad del sistema educativo. Antes dije que a mis 16 años el país era otro y el mundo también era otro. Pasó una dictadura, diez años de menemismo y con eso no solo descuido y abandono sino un plan sistemático de empobrecimiento de Latinoamérica a nivel económico y cultural. Y eso, por supuesto, dentro de un proyecto occidental neoliberal en el que la pobreza le es funcional al sistema. El arte se alejó de la gente y la gente del arte. Todas las brechas se ampliaron en un contexto muy complejo que considera a las artes como parte de una "industria cultural" y por lo tanto, un bien de consumo. A eso dedicamos las dos últimas revistas Funámbulos. Es más, creo que este Programa hoy es imposible sin el aporte del Estado (del INT y del Ministerio de Educación G.C.B.A.), pero que el teatro era popular en sus inicios y una salida típica de cualquier familia hasta antes de la dictadura. El teatro independiente hacía funciones cinco días a la semana y público no faltaba. Este programa no era necesario en los '50 o en los '60 porque la brecha entre el arte y la gente no era tan brutal. Y porque esa brecha ya Ileva demasiados años como para que vuelva a ser un hábito. Las ciudades se destruyen en un día pero lleva años reconstruirlas. Siempre pensé que los resultados del Programa de Formación de Espectadores se van a ver recién dentro de diez o quince años.

-La idea de formar espectadores me da la posibilidad para pensar que el sentido de cualquier texto (en este caso teatral) se deriva de la construcción que hacen tanto el emisor como el receptor. ¿Estás de acuerdo con esta idea?

-Cuando hacemos cursos para los docentes (junto a Sonia Jaroslavsky, con quien trabajo casi desde el inicio), tomamos a Anne Ubersfeld como nuestro punto de partida. Creemos que la única manera de "formar espectadores" es teniendo en cuenta al "espectador modelo" (el lector modelo de Umberto Eco) y considerar que la obra de teatro sucede en la cabeza del espectador. Pero también a Josette Feral, que dice que la teatralidad ocurre en el "entre" que vincula al hecho teatral y el espectador. Los adolescentes y adultos que van por primera vez al teatro solo pueden poner en juego sus propias experiencias y sus saberes que son disímiles, personales y absolutamente válidos. Entre todos esos saberes personales, en la charla-debate, se arman muchas "ideas-teatro", como dice el filósofo Alain Bodiou. Entonces, resumiendo, no hay emisores y receptores. En todo caso, creemos en un espectador activo, co-creativo que va para dejar algo de sí después de la función. Ese algo que deja es para sí mismo, para los actores y para todos los demás.

FORMAR ESPECTADORES UNA ACTITUD ASUMIDA POR EL INT

NERINA DIP / desde Tucumán

La crisis de ausencia de espectadores de teatro es un fenómeno en muchos países y tuvo sus inicios a mediados del siglo pasado. Las causas esgrimidas por los investigadores que se dedican al tema van desde argumentar que esto se debe al impacto de otros medios de comunicación que instaló una cultura mediática masiva y provocó la casi extinción del espectador teatral, hasta sostener que fue el mismo lenguaje teatral el que se fue cerrando cada vez más hasta concebir un modelo de espectáculos que funcionaba sin alterarse en lo más mínimo ante la presencia o ausencia de público. Sin embargo, sean causas propias del lenguaje teatral, o de la macrocultura, lo real es que el vaciamiento de las salas es también un fenómeno que se constata en varias ciudades de nuestro país.

Entendiendo que el teatro es una necesidad antropológica, en donde se produce simultáneamente un hecho artístico y un acto de comunicación sin intervención mediática, es necesario preservarlo.

Sin embargo recuperar espectadores no quiere decir simplemente que los espectáculos tengan público. Ir al teatro, asistir a un espectáculo no quiere decir "ser espectador". Para alcanzar esta condición es necesario un conocimiento del lenguaje, un reconocimiento del código teatral, una actitud crítica frente a lo que se asiste. Es ese el espectador que, desde el INT, pretendemos recuperar y formar. Un "otro" que interactúe con la oferta teatral, responda a esta y se posicione críticamente ante ella.

Por eso es que en San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja, Río Negro y Ciudad Autónoma de Buenos Aires el INT implementa planes para facilitar el acceso al teatro, pero no solo acceso físico, sino fundamentalmente un acceso simbólico. Estos proyectos cuentan con diseño y responsabilidad política de los respectivos representantes provinciales (Alejo Sosa, Mónica Munafó, Gustavo Uano, Ana Lía Fuenzalida, Maximiliano Altieri y Pablo Bontá) quienes garantizan que su implementación sea respetuosa de las características particulares de cada lugar. Aun así, en líneas generales las acciones propuestas no se limitan a acercar físicamente los espectadores al teatro, o a llevar los espectáculos donde

hay público, sino que son proyectos cuyos objetivos son siempre garantizar el acceso simbólico al lenguaje teatral. Estos planes han iniciado el proceso de formar espectadores en las escuelas, con el propósito de recuperar el hábito de asistir al teatro. Para esto, los representantes provinciales diseñan estrategias, supervisan la coordinación pedagógica y procuran comprometer a otros sectores de la sociedad (municipios, secretarías de educación, de cultura, escuelas, etc.) en la ejecución del plan.

Otra característica común a estos planes es que todos poseen una "mediación", o sea una acción previa que supervisa, desde el aspecto pedagógico y artístico, cual será la programación de cada uno de ellos. Esto implica la selección precisa de los espectáculos, realizada por jurados que el INT designa según cada plan, buscando ofrecer una programación de calidad y ajustada a los destinatarios finales según edades y características socio-culturales. En algunos casos se acercan herramientas de lectura y crítica teatral, en otros se acerca a los espectadores a los espacios donde se desarrolla la actividad teatral de esa ciudad, en otros se promueve el contacto y la discusión entre espectadores v creadores

Desde junio de 2007 se realizan reuniones periódicas entre los representantes provinciales responsables de estos planes y miembros del Consejo de Dirección. Actualmente las seis provincias involucradas se encuentran trabajando en la creación y difusión de un Programa Nacional de Formación de Espectadores que pretende, en un plazo de 10 años, involucrar a otros sectores del estado y de la sociedad civil e instalarse en

El INT mediante los subsidios apoya la existencia de una oferta cualitativa, y mediante estos planes pretende que los espectadores no solo decidan ir al teatro, sino que sean conscientes al momento de decidir a qué teatro ir. De manera que el lenguaje teatral no se alimente a sí mismo, sino que evolucione también en función de la respuesta de su destinatario final

EXPERIENCIA EN EL SUR

MAXI ALTIERI/ desde Tío Negro

En el año 2006 comenzó en la provincia la primera etapa del Plan Especial **Formación de Espectadores – De la Escuela al Teatro,** un emprendimiento conjunto del INT y el Consejo Fed de Inve<u>rsiones (CFI).</u>

sobre todo de los aciertos, se decidio tomar esa idea iniciatado y desarrollarla.

Se comenzó estudiando la experiencia desarrollada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, bajo la tutela de Pablo Bontá y Ana Durán. Luego de hacer una evaluación positiva, se decidió tomar la idea madre de esa experiencia y trasladarla, con las particularidades del lugar, a la provincia de Río Negro.

Sin lugar a dudas uno de los grandes aciertos fue observar y adaptar la idea a la realidad del lugar, por encima de copiar lo ocurrido en la experiencia madre. Esto permitió que el Plan se adaptase perfectamente a las necesidades rionegrinas.

adaptase perfectamente a las necesidades rionegrinas. En el primer año en la provincia se realizó la capacitación de as Unidades de Trabajo, responsables técnicos del proyecto que nvolucró a las ciudades de Bariloche, Ing. Huergo, Villa Regina,

Río Colorado, San Antonio Oeste y Las Grutas. En 2007 se comenzó con la implementación del Plan con los alumnos de las escuelas secundarias, logrando un importante éxito.

En Río Negro se realizaron 70 funciones de teatro, coordinadas por las tres Unidades de Trabajo que abarcan la totalidad de la provincia. Las mismas fueron presenciadas por casi 3.000 alumnos de 30 escuelas secundarias y de adultos, con un promedio de 43

de 30 escuelas secundarias y de adultos, con un promedio de 43 alumnos por función.

Valga como nota de color lo ocurrido con una escuela secundaria cuyos alumnos presenciaron la obra **Venecia**.

En breves palabras la misma relata la historia de una prostituta muy mayor que en los últimos momentos de su vida atesora un gran sueño por cumplir. Sus compañeras del conventillo, que también ejercitan la profesión más antigua, deciden cumplirle esa pequeña gran utopía.

Los alumnos del CEM Nro 3 de Río Colorado, sensibilizados por la obra vista, decidieron realizar un proyecto cuyo objetivo fue





La difusión internacional de la vida y obra

de Jean-Luc Lagarce



MARTA TABORDA, desde Buenos Aires

Jean-Luc Lagarce nació en febrero de 1957, por lo que este año cumpliría cincuenta años. Pasó toda su juventud en Valentigney, una pequeña ciudad francesa, sede de la fábrica Peugeot, donde sus padres trabajaban como obreros. A los dieciocho años se va a vivir a Besancon, la gran ciudad de la región, donde completa sus estudios en filosofía. En forma paralela ingresa al Conservatorio de Arte Dramático de la región y en 1978 funda con algunos de sus compañeros una compañía amateur, a la que denomina La Roulotte en homenaje a Jean Vilar v en la cual asume el rol de director. Paralelamente, trabaia para su tesis Teatro y poder en Occidente, recientemente traducida al español. Algunos años después abandona formalmente sus estudios filosóficos para dedicarse por entero al teatro. Su compañía se profesionaliza, siendo sus co-fundadores sus compañeros de conservatorio: François Berreur, Mireille Herbstmeyer y Pascale Vuirpillot

En 1988, más precisamente el 23 de julio, Jean-Luc Lagarce se entera de que es seropositivo. Cuando muere, el 30 de setiembre de 1995, era conocido como director, pero todavía no como autor, por eso no llegó a ver sus obras puestas en escena por otros directores

Justamente con motivo del cincuentenario de su nacimiento y bajo el auspicio del Ministerio Francés de Relaciones Exteriores y del Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia, la compañía Les Intempestifs, integrada en parte por sus antiguos compañeros, comienza a desarrollar una serie de actividades en distintos países del mundo, en el marco de un proyecto denominado Año (...) Lagarce, cuyo director es Jacques Peigné. El objetivo es que las mismas permitan conocer mejor a este dramaturgo francés cuya obra después de muerto fue "puesta en escena en Francia casi tantas veces como la de Molière (si no más) y traducida a unos quince idiomas".

Tal como señalaba François Berreur al comienzo del proyecto en el sitio dedicado a él, "la necesidad de realizar manifestaciones podría parecer extraña frente a semejante presencia en los escenarios si no se constatara, paradójicamene, que su obra sigue siendo desconocida: no existe ninguna obra crítica, ni biográfica y, si bien tuvieron lugar varios debates, no se organizó

ningún coloquio alrededor de esta obra y de su autor ".1

El objetivo inicial, entonces, fue redescubrir al autor de teatro, pero también al director que fue. Pero cómo dar cuenta del trabajo de puesta en escena cuando existen pocos documentos en video. Fue mediante la memoria del equipo artístico y técnico de Les Intempestifs que se pudieron retomar algunas puestas del pasado.

Jean-Luc Lagarce escribió en menos de veinte años veinticinco obras de teatro, muchas de ellas traducidas a varios idiomas. Tal es el caso de Estaba en casa y esperaba que Ilegara la Iluvia, que fue traducida, entre otros, a idiomas tales como el italiano, alemán, español, búlgaro, japonés, esloveno, portugués, gallego, ruso, inglés, polaco, estonio,

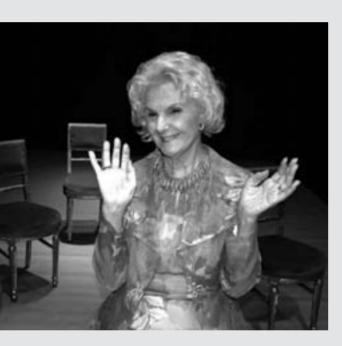
coreano, rumano, persa, catalán y griego.

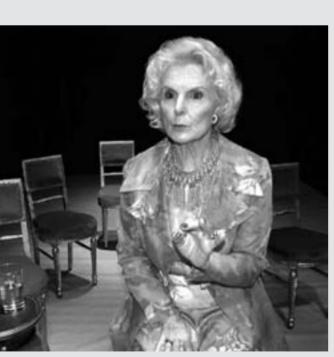
A partir del Proyecto Año (...) Lagarce y gracias a los coloquios y los estudios universitarios, las publicaciones se vienen multiplicando.

Afiche de "Anneé Lagarce"

En agosto de 2006, se organizó en Río de Janeiro y San Pablo, Brasil, una serie de talleres, conferencias y publicaciones con motivo del estreno de Apenas el fin del mundo por parte de la compañía brasileña del Teatro de Curitiba y de la gira de Music-Hall, realizada por la compañía Artistas Unidos, dirigida por François Berreur. A partir de este evento fueron proyectadas otras dos giras por Brasil de las obras Últimos remordimientos antes del olvido e Historia de amor (últimos capítulos).







7

Escenas de "Las reglas de la urbanidad, en la sociedad moderna"

En el mes de setiembre de ese mismo año y en el marco del VI Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea de Santiago de Chile, fue presentada en formato de semi-montado **Historia de Amor**, dirigida por el director Alexis Moreno y se promovieron encuentros coordinados por el actor y director Stanislas Nordey.

El primero de una serie de cuatro coloquios fue denominado "Problemáticas de una obra" y tuvo lugar entre el 18 y el 20 de octubre de 2006. Fue organizado por la Universidad y el Teatro Nacional de Strasbourg en ocasión de la programación de la obra de Lagarce, **Nosotros, los héroes**, dirigida por Guillaume Vincent y del último estreno de **Olivier Py**, dedicado a Lagarce

Entre enero y junio de 2007 tuvieron lugar los siguientes eventos:

En el mes de enero, Lagarce en África, donde la compañía Utafika Teatro repuso en gira la obra **Estaba en casa y esperaba que llegara la Iluvia**.

Lagarce en Lituania: el 25 de ese mismo mes en el Teatro de Kaunas se organizó un encuentro con Jean-Pierre Thibaudat² y el director lituano Gintaras Varnas.

Lagarce en Roma: el 28 de febrero se realizaron una serie de lecturas y encuentros organizados en el Palacio Farnèse de la Embajada de Francia en esa ciudad.

Lagarce en Oporto (Portugal): del 3 al 11 de marzo, donde pudo verse la puesta de la compañía Artistas Unidos de la obra de Lagarce **Music-Hall**, bajo la dirección de Francois Berreur.

Lagarce en Berlín: el 29 y 30 de marzo, en el marco del Festival de Teatro Francés en esa ciudad de Alemania.

Lagarce en Serbia: los días 27 de abril y de mayo pudo verse en la ciudad de Belgrado y en el Teatro Nacional, respectivamente, la puesta de la obra **Apenas el fin del mundo**, dirigida por Vlatko Ilic.

Lagarce en Madrid: del 3 al 6 de mayo cuatro jornadas fueron consagradas a Jean-Luc Lagarce por iniciativa del Teatro del Astillero, de la Casa Encendida y de la Embajada de Francia en Madrid

Lagarce en Rumania: el 22 de mayo y con motivo del ingreso en el repertorio del teatro Odeón de la obra **Apenas el fin del mundo**, el Teatro y el Instituto Francés de Bucarest rindieron un homenaje a Lagarce que se prolongaría hasta el Festival Internacional de Teatro de Sibiu (26 de mayo).

El segundo coloquio se llevó a cabo el 8 y el 9 de junio y se centró en la obra de Lagarce **El país lejano**. Fue dirigido por Denis Guénoun y organizado por el departamento de investigación de la Universidad Sorbonne de París. Les Solitaires Intempestifs acaba de publicar las actas bajo el título **Regards lointains**.

Semana Lagarce en Buenos Aires: del 11 al 17 de junio. La misma fue organizada por Elkafka espacio teatral, bajo la curaduría del director Rubén Szuchmacher y con el apoyo de la Embajada de Francia en Argentina, la Delegación General de la Alianza Francesa, Culturesfrance operador delegado de los ministerios franceses de Cultura y Comunicación y de Relaciones Exteriores para los intercambios culturales internacionales, el Instituto Nacional del Teatro de la República Argentina y la Fundación Szterenfeld y también de la Ville de Besançon, la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Franche—Comté y la Région Franche-Comté.

En esa oportunidad su curador, Rubén Szuchmacher decía: "Lo más interesante de la obra de Lagarce es la práctica de la gran diversidad de estilos plasmada en sus textos teatrales. Tiene un trabajo muy profundo y refinado sobre el lenguaje. Podía trabajar en formas tradicionales tanto como incursionar en el eclecticismo. Pienso que es importante darlo a conocer en Buenos Aires porque su obra tiene elementos que fueron

en Buenos Aires porque su obra tiene elementos que fueron matriz de una parte importante de la dramaturgia argentina de los noventa". (*Clarín*, 10-6-07)

La producción dramática de Jean-Luc Lagarce es tan diversa,

que parece escrita por distintos autores. Fue ese aspecto el que me interesó fuertemente cuando leí los textos para el armado de este programa. Cada una de las obras seleccionadas para esta semana tiene una estructura diferente y un manejo diverso de lenguaje. (...) Obviamente, a Lagarce se lo relaciona con su compatriota Koltès y con todos los franceses de estas últimas

décadas, algunos de ellos ya vistos en el ciclo Tintas Frescas. También tiene contactos con lo mejor de Heiner Müller, quizás el verdadero inspirador de todas estas transformaciones dramatúrgicas. (...) Además de la posibilidad de conocer a un autor prácticamente desconocido en estas tierras, le propone al teatro local la posibilidad de revisar algunas maneras de pensar la dramaturgia argentina. Frente a un autor tan vasto que produjo muchísimas obras entre las décadas del ochenta y comienzos del noventa, se podría pensar en provocar un examen de conciencia que dé cuenta de que muchos de los procedimientos que se dieron por originales ya habían sido utilizados en otras tierras y con mayor eficacia. (*La Nación*,10-6-07) Formaron parte de la programación de la **Semana Lagarce en Buenos Aires** los siguientes semimontados:

11 y 12 de junio: **Music-Hall**, en el teatro Maipo. Concepción escénica de Alfredo Arias y actuación de Marilú Marini, Enrique Pinti y Daniel Fanego.

13 y 15 de junio: **Las reglas de urbanidad en la sociedad moderna**, con Graciela Araujo y dirección de Rubén Szuchmacher. Se trata de "un monólogo de una mujer basado en un manual de urbanidad del siglo pasado —dice el director—, y la dama cuenta en gran parte la historia de su vida, regida por lo que se puede hacer y lo que no, según los protocolos del manual".

CUENTA LA ACTRIZ:

"El año pasado, Rubén me anunció que iba a organizar la **Semana Lagarce** y me preguntó si quería participar. A él le pareció que yo era la actriz apropiada para interpretar a esta dama. Llegado el momento, empezamos a trabajar el texto. Como se trataba de un semimontado no me resultó difícil por toda la experiencia de radio que tengo, muchos años de leer interpretando. Sabía que tenía suficiente dominio de esa técnica como para darle intención, levantar la vista, usar la mirada, ciertos gestos. Pero ahora voy a estrenar este unipersonal con el texto aprendido y aunque está el antecedente del semimontado, tengo cierta inquietud, bah, bastante miedo..."

Estas fueron las declaraciones de la actriz a propósito del estreno definitivo de la obra el 10 de agosto, en Elkafka. (Suplemento Las 12, 3-8-07).

14 y 16 de junio: **Apenas el fin del mundo**, con Valentina Bassi, Ana Garibaldi, Daniel Hendler, Susana Lanteri e Ignacio Rodríguez de Anca. Dirección: Cristian Drut.

El director Cristián Drut se topó con la producción de Lagarce en la última edición del ciclo Tintas Frescas. Convocado nuevamente para este ciclo, en diciembre del año pasado leyó varios textos de Lagarce hasta quedarse con **Apenas el fin del mundo**, obra que a partir del año próximo formará parte del bachillerato francés. "Es una obra sobre asuntos familiares, explica Drut, una obra muy sensible, muy emotiva, que está parada en un tipo de escritura que vuelve sobre lo mismo sin encontrar la forma de decir algo. Ese procedimiento me gustó, me atrapó. No es algo puramente formal, sino que es un trabajo sobre la imposibilidad". (*La Nación*, 10-6-07)

15 y 16 de junio: **Cabaret Lagarce** (sobre textos de **Del lujo y la impotencia**), con Malena Médici, Natalia López, Leandro Stivelman y Gabriel Zayat. Dirección: Lorena Vega.

16 y 17 de junio: **Últimos remordimientos antes del olvido**, con Luciano Suardi, Pablo Messiez, Flora Gro, Eugenia Alonso, Javier Van de Couter y Carolina Martin Ferro. Puesta en escena de Laurent Berger.

Además de estos espectáculos, el programa de actividades de la **Semana Lagarce** en Buenos Aires incluyó un workshop de la actriz francesa Mireille Herbstmeyer, la conferencia de Jean-Pierre Thibaudat, biógrafo de Lagarce; la proyección del **Journal-Vidéo**, la presentación de los dos primeros volúmenes de la colección Homenaje de la editorial Atuel: **Jean-Luc Lagarce 1, Teatro**, que incluye las obras : **Los candidatos**, **Estaba en casa y esperaba que llegara la Iluvia** e **Historia de amor** (últimos capítulos), con prólogo y edición a cargo de Jorge Dubatti y **Jean-Luc Lagarce 2, Ensayo: Teatro y poder en Occidente**, con traducción y estudio preliminar de la autora de esta nota; así como la presentación del volumen **Obras intempestivas** publicado por Ediciones Artes del Sur, a cargo de Halima Tahan e integrado

por: Últimos remordimientos antes del olvido, Music-Hall, Apenas el fin del mundo y Las reglas de urbanidad en la sociedad moderna.

Asimismo, en el marco del proyecto de difusión de la vida y obra del autor francés, en el III Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal, denominado "de la escena clásica a Jean-Luc Lagarce" y organizado por el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas (Universidad de Buenos Aires) y el área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación, bajo la coordinación de Jorge Dubatti, se dictó una conferencia sobre "Teatro y poder en Occidente" y se presentó el Journal-Vidéo, ambas actividades también a cargo de la autora de esta nota. Asimismo, el teatro de Lagarce estuvo presente en el IV Congreso Argentino-Internacional de Teatro Comparado,

organizado por la ATEACOMP (Asociación Argentina de Teatro Comparado), en la Universidad del Sur, de la ciudad de Bahía Blanca.

Lagarce en Colombia: tuvo lugar a partir del 18 de junio y hasta fines de julio, con varias actividades que esta vez se centraron en la obra Las reglas de urbanidad en la sociedad moderna.

Lagarce en Lisboa (Portugal): del 22 de junio al 20 de julio, la compañía Artistas Unidos y el Instituto Franco-Portugués organizaron una serie de manifestaciones en torno a la obra del dramaturgo francés.

El tercer coloquio fue denominado "Traducir Lagarce": lengua, cultura e imaginario y fue organizado entre el 18 y el 20 de octubre, en la ciudad de Besançon. Contó con el apoyo de varias instituciones locales y con la participación argentina del director Rubén Szuchmacher y del traductor Jaime Arrambide.

- 1 El sitio es www.lagarce.net y es fuente de muchos de los datos biográficos e informaciones complementarias que aquí figuran. Para mayor información se puede ingresar también a http://dev.lagarce.net/, sitio creado por theatre-contemporain. net en ocasión del Año (...) Lagarce
- 2 Jean-Pierre Thibaudat fue periodista del diario Libération entre 1978 y 2006, donde tuvo a su cargo sucesivamente la sección Teatro y la corresponsalía en Moscú. Además, es el autor de Le roman de Jean-Luc Lagarce, biografía recientemente editada por Les Solitaires Intempestifs
- 3 Conformado por François Berreur, Denis Guénoun, Jean-Pierre Han, Geneviève Jolly, Yannic Mancel, Alexandra Moreira da Silva, Jacques Peigné, Jean-Pierre Sarrazac y Bruno Tackels.



Escena de "Apenas el fin del mundo"



LA CONSECUCIÓN DE LOS PROPÓSITOS:

Dos son las publicaciones que han sido editadas recientemente en Francia por Les Solitaires Intempestifs. Ambas recogen las actas de los primeros dos coloquios mencionados. La publicación Las nuevas escrituras dramáticas: Jean-Luc Lagarce, problemáticas de una obra reúne las actas del primer coloquio que tuvo por objetivo lanzar un programa de investigaciones universitarias. Tal como explica Geneviève Jolly, las orientaciones en principio eran propuestas por un comité científico³ y su función consistía no solo en presentar un espectáculo, en este caso **Nosotros**, **los héroes**, sino en una apertura al análisis del resto de la obra, que aún era desconocida para la Universidad francesa o, al menos, poco estudiada, pero sin embargo traducida en numerosas lenguas y llevada a escena con mucha frecuencia durante los últimos diez años.

Este volumen recoge diferentes análisis y como dice su autora en este trabajo, que es el que abre el volumen (A modo de introducción), se trata de una obra colectiva que muestra una gran diversidad. Ella analiza las orientaciones elegidas por los participantes del coloquio, buscando en ellas puntos de contacto y divergencias. Las innovaciones dramatúrgicas es uno de los puntos en los que va a centrarse. Observa a lo largo de las intervenciones que el teatro de Lagarce apunta explícitamente no solo a una reflexión sobre el repertorio y el análisis de las herencias o influencias (Ionesco, Nathalie Sarraute o Marguerite Duras, por ejemplo), sino también sobre las diferentes formas de reescritura, que explícitamente se llevan a cabo de diferentes maneras: ya sea a partir de textos preexistentes, tal como el Diario de Kafka en Nosotros los héroes (aspecto analizado por Patrick Le Boeuf), como a partir de las transformaciones de las obras de una puesta a otra (las dos versiones de **Nosotros los héroes**, con y sin padre). Pero puede también tratarse de la intertextualidad que se entreteje entre una obra y otra y que amerita la confrontación precisa de estadios "intermedios", como la práctica de una "genética textual". Tales son los casos de las dos Historia de amor o también de Apenas el fin del mundo y País Lejano. Pero -tal como señala la autora- la cuestión se profundiza cuando aparece la totalidad del diario de Lagarce. Cabe aclarar que había comenzado a escribirlo en el año 1977 y que durante los últimos años de vida se encargaría, como él mismo lo señaló, de "reescribirlo", dejando al fallecer seis cuadernos todavía manuscritos. La integridad del mismo está conformada por veintiún cuadernos, nueve de los cuales fueron resumidos por el propio Lagarce bajo el título de Itinerarios. En consecuencia, se trata en este caso de otro tipo de reescritura, la de su propia vida, la que efectúa también cambiando el soporte o dispositivo, va que existen dos videos basados en su diario. El primero de ellos se denomina Portrait (Retrato). Se trata de un autoretrato consistente en el montaje

de fotos tomadas a lo largo de su vida. El otro es el ya citado **Journal-Vidéo**, basado en la filmación de fragmentos de su vida. En él aparecen extractos de su diario escrito y ocupa un lugar central la fecha del "famoso sábado 23 de julio de 1988"en el que se entera de que era seropositivo.

Siguiendo otro trabajo del mismo volumen, esta vez el de Julie Sermon, podemos ver que la mayoría de los personajes lagarcianos presentan signos exteriores propios del personaje dramático clásico, ya que en la escritura de Lagarce no desaparece ni la fábula, ni lo psicológico, como comúnmente se cree. Las situaciones dramáticas están siempre contextualizadas (se sabe en qué momento y por qué pasan). Los protagonistas tienen una identidad determinada (edad, estatus social, familiar, afectivo). Finalmente las historias tienen un principio, un desarrollo y un final, aunque a menudo sucede que la intriga se cierra sobre sí misma. Además, consisten esencialmente en el enfrentamiento de subjetividades que no dejan de exponer su intimidad, de analizar sus relaciones y comportamientos mutuos, de volver sobre su historia común. Es esa —expresa Sermon— la materia prima, la energía dramática infinitamente renovable de todo el

teatro lagarciano. De ahí la impresión de cierta "monotonía", en el sentido musical del término, entre una obra y otra. Existe entonces entre un texto y otro una comunidad lingüística autónoma, una lengua que deviene familiar.

El lagarciano es un personaje que se encuentra en estado de incertidumbre, afirma Julie Sermon, desde el título mismo del artículo que nos ocupa. En las obras de Lagarce, la mayoría de las veces los dramas ya han tenido lugar, los hechos son irrevocables, pero sin embargo lo que verdaderamente importa es lo que se dice y cómo se dice. Las palabras de los personajes no hacen avanzar la acción, más bien parecen entorpecerla, a fuerza de hipótesis íntimas, de retrocesos y rectificaciones. Para Sermon es justamente en este proceso incierto de enunciación, repetitivo, momento de perpetua autocorrección, en el que se perfilan las identidades lagarcianas y su fragilidad característica. El que habla casi nunca se contenta en decir lo que dice, abre también el campo de todas las hipótesis posibles, las comenta, anticipa las reacciones de su interlocutor, se excusa.

Los personajes lagarcianos son seres reflexivos que hablando se escuchan hablar. A menudo se vuelven jueces y censores de una palabra que nunca consideran demasiado verdadera o lo suficientemente justa. Pero al mismo tiempo pueden expresar muy bien, con toda lucidez, su incapacidad de decir verdaderamente alguna cosa. Se trata de un diálogo crítico de sus propios enunciados lo que convierte a estos personajes en una suerte de conciencia irónica que Sermon encuentra ejemplar de lo que constituye para Deleuze y Guattari, la condición misma del lenguaje (ser un "discurso indirecto").

Por último, quiero destacar otra participación en el coloquio, la de Bruno Tackels, que es el autor del prefacio a la edición de **Teatro y poder en Occidente** (tesis de maestría en filosofía que Lagarce escribe en 1981), puesto que en ella señala que la hipótesis de una posición filosófica en la escritura de Lagarce no es simplemente fortuita. Está inscripta en el gesto inicial de su escritura y toma una forma concreta en **Teatro y poder en Occidente**, que es un texto que a la vez describe como panorámico, no desprovisto de preocupaciones sistemáticas, hasta incluso didácticas. Tackels se pregunta en qué medida la estrategia de escritura de Lagarce responde a un verdadero cuestionamiento teórico, ya que solo le encontrará respuesta en el pasaje al acto teatral.

En esta obra Lagarce se ocupa de leer la historia del teatro de Occidente en su relación con las diferentes formas de poder, desde su formación en Grecia, hasta las dramaturgias contemporáneas de post-guerra (Beckett, Ionesco y Genet), pasando por el teatro medieval y clásico francés y el teatro a la italiana.

Tal como señala Tackels en el prefacio, leyendo **Teatro y poder en Occidente** encontraremos de manera teórica el programa que lleva las marcas de la futura escritura dramática de Lagarce.



CECILIA HOPKINS/ desde Buenos Aires

Inaugurado hace cuatro años, el festival **Cambalache** es un espacio que se ofrece a la comunidad de espectadores y profesionales del tango-danza como un espacio de intercambio y reflexión sobre el género. Organizado por los bailarines Pablo Inza, Alberto Goldberg, José Garófalo y Natalia Villanueva, la cuarta edición de este encuentro tuvo lugar en 3 salas céntricas (El cubo, Espacio Callejón y teatro La Comedia) entre el 10 y el 16 de diciembre de 2007. Fueron 16 los espectáculos presentados, muchos de ellos, estrenos. Aparte de talleres de entrenamiento, hubo actividades especiales: una jornada de proyección de 9 trabajos de video danza, una charla sobre el desarrollo del tango-danza en el país —a cargo de Laura Falcoff e Irene Amuchástegui— y una fiesta de cierre, con la actuación del grupo Tango Protesta, el dúo de acrobacia de María Eva Palotini y Nicolás Lucia y el Grupo Brancaleone.

"Con el transcurso de las ediciones estamos logrando un crecimiento sostenido en todos los aspectos del festival —afirma Inza en una entrevista con **Picadero**, junto a los otros tres organizadores del evento anual—, crece la cantidad de público, la repercusión en los medios, aumentamos la cantidad de salas y funciones y al mismo tiempo, en términos artísticos, el festival mejora su propuesta." Precisa además que "estamos generando un espacio de dimensiones impensadas para propuestas que se mantenían prácticamente en el anonimato: creo que podemos decir que impulsamos un nuevo movimiento artístico ligado al lenguaje del tango y a su vez el festival se convierte en el principal receptor de estas nuevas expresiones".

-¿Cómo ven la evolución del festival en términos artísticos?

Alberto Goldberg: —Creo que el festival sigue el pulso de la expansión del tango. Esta expansión se manifiesta, entre otras, en la proliferación de milongas, en el flujo turístico y en la producción artística. Y, en sintonía con un estado de importante cuestionamiento social y cultural, así como en otras manifestaciones del arte, en el tango también se han expresado con fuerza tendencias renovadoras. La formulación original del festival —fusionar el tango con la danza y el teatro—estimuló la creación, presentación y proyección de mucho de lo nuevo que se desarrolla alrededor del tango. Creo que logramos el objetivo trazado hace 4 años.

José Garófalo: —**Cambalache** ofrece trabajos en proceso y otros adaptados al espacio escénico y la técnica que puede ofrecer el festival. Por lo tanto trabajamos con un grado de riesgo artístico importante y que intentamos reducir cada año que pasa. Esa misma cualidad hace que muchas obras nos sorprendan porque crecen mucho en la medida que el festival se acerca.

Natalia Villanueva: –El festival genera espacios nuevos, algo que nos hacía falta. Y la idea de no siempre buscar lo lindo, lo que pega o lo que vende. Cada año aparecen nuevas

propuestas, más locas, atrevidas, desopilantes, escalofriantes, íntimas, emocionantes.

-¿De qué manera ha respondido el público en estos años?

N.V.: –Nos sorprende la diversidad de gente que está viniendo al festival: la gente del barrio, el bailarín, el actor, el productor...

A.G.: —Sí, el público es tan heterogéneo como la programación del festival. Sin embargo podemos reconocer un sector importante de gente joven que proviene de talleres o escuelas artísticas de Buenos Aires interesados en saber "qué hay de nuevo" en el tema. Atraídos por lo mismo, vienen extranjeros desengañados del tango-show concebido especialmente con interés comercial. Podemos incluir también a concurrentes habituales de las "prácticas" y "milongas" de tango, cuya composición social y generacional se ha modificado en los últimos años. También se acercan aquellos que frecuentan el circuito alternativo teatral.

-¿Cuál es el contenido del taller que integra tango v teatro?

A.G.: —Ese taller, llamado **El tango danza y la palabra**, es la continuación de los seminarios de "tango-teatro" que ofrezco habitualmente. Trato de presentarles herramientas teatrales a los bailarines de tango para que puedan contar e improvisar historias, presentar personajes, organizar la narración y evolución de las mismas. En particular, intentaremos sumar palabras, textos, y expresiones que les ayuden a enriquecer la propuesta. En cuanto a los otros talleres, siguen también el concepto de fusión.

-¿Qué suele prevalecer en la programación, los espectáculos relacionados con el humor, las destrezas físicas o las hipótesis estéticas?

J.G.: —Este año no hay mucho humor, más bien obras tragicómicas, experimentales, reflexivas.

A.G: —Tratándose de trabajos con base en la danza, es insoslayable la manifestación de ciertas destrezas de carácter físico. Siguiendo una de las tendencias del arte actual, es notable la importancia que los elencos le han dado este año a la incorporación de mecanismos tecnológicos visuales. Esto les permite revalorizar la propuesta estética y, a veces, resolver parte de la narración y la formulación de los contenidos de la obra.

Pablo Inza: —Este año logramos crear un comité de selección con artistas ajenos a la producción del festival y rápidamente se plantearon las primeras discusiones acerca de la modalidad con que debía mirarse el material. Parte del balance es ver también lo que se está generando por fuera del festival; tanto en la Argentina como en el exterior se ven signos de cambio. Yo paso la mitad del año viajando por el mundo y veo cómo algunos festivales de tango están cambiando su formato o la manera de pensar los contenidos.

Ahora algunos piden a los artistas invitados que presenten propuestas que vayan más allá de la idea de la exhibición de baile. Esto hasta hace muy poquito no se veía. No sé si el **Festival Cambalache** tiene una relación directa con esto pero sin duda existe un vínculo y pensando así estaríamos ayudando a generar un movimiento importante.

A MODO DE EVALUACIÓN

La IV edición del **Festival Cambalache** evidenció un gran crecimiento en cuanto a la calidad artística de sus propuestas. Este festival tiene el valor de representar, por otra parte, un muestreo de los rasgos expresivos que en la actualidad caracterizan a este género de espectáculos. En este sentido. lo primero que habría que subrayar es que, al ser el tango una danza de abrazo, al menos por el momento, los intérpretes limitan su discurso dramatúrgico al tema de la relación de pareia. No se observa aún la voluntad de recrear otros vínculos. Es por esto que, en las obras prevalece el paradigma encuentro/conocimiento/enamoramiento/despedida o, más sucintamente, la expresión de una relación afectiva signada por los polos atracción/rechazo. En el caso de participar más de una pareia en una obra, es común que se instale el modelo del intercambio entre sus integrantes, a partir de unas motivaciones más o menos explícitas. En el primero de los casos, se destacaron tres espectáculos: Al que lo abrazan pierde, del grupo El encuentro, **Madness Tango**, de Pablo Pugliese y Noel Strazza y **Un día como este**, de Lautaro Cancela y Lucía Segura. Los tres abordan, cada uno a su modo, enojos, reconciliaciones y otras turbulencias afectivas moduladas, en cada obra, por la búsqueda de la propia identidad, la infancia perdida o el paso del tiempo. En el segundo de los casos, se destacaron dos obras: El divino botón, por la Compañía Pares Sueltos y Brazos y abrazos, por la Compañía ¿Dejá Vú? En ambos espectáculos, la dinámica está pautada por el intercambio de parejas y el contraste obtenido en los solos, en los cuales la referencia al tango-danza muchas veces se torna evanescente, tal vez para subrayar más aún los contrastes. Ya sea con intención humorística o no, los celos y los deseos de conquista son el motor del mentado intercambio, cuando esto no sucede en el plano de lo onírico, como ocurre en uno de los tramos del segundo de los espectáculos, en el que un matrimonio mal avenido se anima a cambiar de partenaire, liberándose en la soledad y la profundidad del sueño. Por fuera de esta temática quedó El sueño del pebete, de Enrique y Judita, de Alemania, obra breve que narra en clave humorística el encuentro entre un afamado futbolista y una cronista gráfica, en el cual sobresale la pericia y originalidad del manejo que ambos tienen de la pelota.

En muchos espectáculos se buscó subrayar, a partir del uso de la ropa informal de calle, la contemporaneidad de la acción. En algunos casos, incluso, las bailarinas no usaron los clásicos

LA PROGRAMACIÓN

-Al que lo abrazan pierde, por el Grupo El encuentro. Intérpretes: Belén Lalla, Sebastián Scandroglio. Textos: Sebastián Scandroglio, Música original: Jorge Grela, Iluminación: Matías Sendón, Vestuario: Mirella Hoijman. Coreografía: Sebastián Scandroglio, Belén Lalla, José Manrique, Dirección: Sebastián Scandroglio.

-Intimo, por el Grupo Tangueteros. Interpretación, Coreografía y Dirección: Paola Ayala y

-Transitando, por el grupo Tránsito Danza Integrativa (Venezuela). Intérpretes: Alexander Madriz, Ezequiel Josué Terán, Jorge Ansidey, Nayiber Berrios, Fabiola Zérega, Ana Clara Martínez, Brenda Valera, Hammer González y Carolina Da Silva. Dirección y Coreografía: Alexander Madriz

-Los pollerudos/ Intérpretes: Gerardo Baamonde y Héctor Díaz. Dirección, sonido e iluminación: Sergio D'Angelo.

-Querer/ Intérprete, coreografía y dirección: Claudia Jakobsen

-El divino botón, por la Compañía Pares Sueltos. Intérpretes: Karina Colmeiro, Mariela Sametband, Santiago Dorkas y Raúl Masciocchi, Imagen: Agustín Naón, Luces: Gaby Bortnik, Coreografía: Laura Roatta & Compañía Pares Sueltos, Idea y Composición: Compañía Pares Sueltos & Laura Roatta

-El Sueño del Pebete / Intérpretes: Enrique Grahl y Judita Zapatero (Alemania) Música original: Andrés Linetzky.

-Madness Tango/ Intérpretes: Pablo Pugliese y Noel Strazza. Video: Sol Aramendi, Dirección y coreografía: Pablo Pugliese.

-Brazos y abrazos, por la Compañía Tango ¿Dejà Vú? Intérpretes: Liliana Toccacelli, María Eugenia Andreatta, Hugo Mastrolorenzo, Federico Vueguen, Cesar Rojas y Carina Pazzaglini, Diseño de Luces: Gustavo Dimas García Coreografía y Dirección: Carina Pazzaglini

-Un día como éste/ Intérpretes: Lautaro Cancela y Lucila Segura. Bandoneón: Matías Rubino, Escenografía: Grupo Tridente, Dirección general y realización de video: Dulcinea Segura

-2 tangos y una milonga, por la Cia. de Danza Aérea Brenda Angiel. Intérpretes: Ana Armas, Pablo Carrizo, Cristina Tziouras y Leonardo Haedo. Técnico en estructuras y soga: Andrés Puertas, Diseño de luces: Marcelo Alvarez. Vestuario: Pilar Belmonte, Coreografía, Producción y Dirección General: Brenda Angiel

-El sonido de las caricias, por el Grupo CETA (Alemania) Coreografía e Interpretación: Eladia Córdoba, Martín Lorenzo, Solange Chapperon y Gonzalo Orihuela, Vestuario: Eladia Córdoba y Solange Chapperon





tacos altos. En otros, en cambio, existió una clara intención de referirse a tipos característicos del mundo del tango (como la aparición del compadrito en Los pollerudos, con dirección de Sergio Dángelo) o de recrear el ambiente del cabaret o la milonga (como en Transitango, del grupo venezolano Tránsito Danza Integrativa). En relación al movimiento, solo un espectáculo expuso un personaje que no estaba en la plenitud de sus fuerzas. Así, Querer, unipersonal de Claudia Jakobsen, comienza con la tambaleante llegada a escena de un ser decrépito y enmascarado que luego muta en diversas direcciones. Más allá de la agilidad y la velocidad expuestas en todas las obras -tanto en el registro del tango-danza como en el de la danza contemporánea-hubo momentos de distintos espectáculos en los que el cuerpo de la bailarina aparecía transformado en un objeto obediente a la manipulación del partenaire, como en la mencionada Brazos y abrazos. Un caso aparte lo constituye la original calidad de movimiento que logra la Compañía de Danza Aérea de Brenda Angiel, en 2 tangos y 1 milonga, espectáculo que presenta cuatro intérpretes, algunos de los cuales bailan sostenidos por arneses, recreando un mundo de perspectivas mágicas cuando no, un travieso modo de concebir la interacción con el otro.

En cuanto a la música utilizada en las diferentes obras, en algunos casos se optó por el fondo incidental, pero en general se trabajó en la valorización alternada de ritmo y melodía. En relación al texto (ya sea hablado, proyectado, como en off) es evidente que la palabra aún no realiza un aporte de peso. Menos aún, en obras como la ya mencionada Al que lo abrazan pierde, donde el texto (proyectado sobre la pared de fondo, en ausencia de los bailarines) debilita la fuerza del vínculo que se establece entre los personajes, abundando en datos que resultan irrelevantes.

A MODO DE AUTOEVALUACIÓN.

El último día, tres de los responsables del festival -Natalia Villanueva, Pablo Inza y Alberto Goldberg- además de la bailarina y coreógrafa Melina Bruffman, todos ellos parte de la comisión de selección de la programación del evento, integraron un panel de discusión abierto al público con el obieto de realizar un balance de lo acontecido a lo largo del festival. Coordinada por Alberto Goldberg, la charla reflejó con inusual honestidad, la evaluación del festival por parte de sus propios organizadores.

Melina Bruffman señaló que lo que primó como criterio de selección de las obras no fueron los gustos personales del jurado sino el nivel de adaptación de cada obra al perfil de un festival que pugna por la fusión del tango con la danza v el teatro: "Todos adaptamos nuestra mirada a los objetivos del festival"-afirmó-"para mí el lenguaje del tango tiene muchas variables: tango tradicional, otro aún más antiguo incluso que este, nuevo tango... Fueron seleccionadas las propuestas que mostraron cierto grado de 'tanguidad', es decir, una mirada poética que tiene que ver con la esencia del tango más allá del movimiento y la música que se utilicen. Pero observo que todavía no hay espectáculos que ocupan un lugar intermedio entre el show de tango típico y las propuestas de fusión con la danza contemporánea, que es lo que más abunda. Me parece que hace falta que aparezcan otras situaciones escénicas, otro modo de utilizar el espacio, nuevas dramaturgias. A nosotros, los bailarines de tango que mostramos el tango como fin en sí mismo -y por eso nos llaman 'embajadores de la Argentina en el mundo´ – nos cuesta corrernos de ese lugar y desarrollar el lenguaje desde otros parámetros", concluyó.

Para Pablo Inza, "existen históricamente, reglas en la danza contemporánea y en el teatro que recién el tango está intentando encontrar: esto de pensar de otro modo la coreografía y la música, desarrollar sentidos diferentes, es un camino que hace muy poco el tango está comenzando a recorrer". Bruffman precisó: "una pareja que baila tango expone unos contenidos dramáticos que trasmiten al público desde su mismo baile. Lo que falta es usarlos hacia otras direcciones. Yo valoro las ideas que hay detrás de cada lenguaje. Me sorprende, en general que las temáticas se repitan en las obras. Hay una falta de búsqueda. Creo que la creatividad es un ejercicio, una actividad que debe mantenerse ágil". Inza consideró que, en muchos casos, más que fusión existía una idea de collage o patch work: "momentos

de tango, de teatro, de danza. La mezcla en profundidad requiere otros tiempos de trabajo", sostuvo.

La conversación también se centró en el volumen de las propuestas presentadas, muchas de las cuales quedaron fuera de selección. Natalia Villanueva consideró que, si bien se advertía una evolución, "faltaba una vuelta de tuerca de 180 grados, más tiempo de trabajo y desarrollo". No obstante, todos admitieron que las obras habían crecido artísticamente desde su selección hasta la presentación final, y que el nivel alcanzado no los había decepcionado. "Pero si no hubiese sido así -opinó Bruffman- "igual hubiese servido, porque el festival nos muestra invariablemente lo que tenemos en la actualidad. Y cada cosa avanza a su ritmo. Tenemos que entender que uno vive el tiempo que le toca y que este es nuestro aporte. De todos modos, en base a los resultados nos podemos preguntar qué es lo que pasa con nuestra capacidad de formar equipos de trabajo. Porque el bailarín no puede ser escenógrafo, iluminador, vestuarista, director...la producción independiente en el tango tiene que crecer en la formación de grupos de trabajo, algo muy difícil de lograr por motivos económicos". Otro tema mencionado durante el desarrollo del panel fue el público: "Necesitamos de un público interesado, que apoye las propuestas no tradicionales", fue la opinión de Bruffman. Inza afirmó, por su parte, que "la idea es hacer de Cambalache una festividad artística, más allá de la gente que se acerque. No queremos hacer el festival solo para la gente que participa en las prácticas ni para el turismo del tango. Queremos hacerlo para quienes viven en esta ciudad. No es un proyecto comercial -todavía perdemos plata, a pesar de los auspicios, subvenciones y sponsors— y, aunque sabemos que dependemos todavía de la venta de entradas no queremos sumar artistas con cartel para llamar la atención de la prensa y vender más, sino que queremos seguir apostando a la calidad y la creatividad". Villanueva subrayó que **Cambalache** no está en consonancia con la idea de producir un hecho que garantiza rentabilidad: "Me preocupa en qué lugar pequeño se coloca a la cultura. No se puede juzgar si una obra artísitica vale la pena o no en función de si da o no dinero. Porque la cultura no es un negocio", fue su conclusión.

Cuando el interior es centro

ENCUENTRO NACIONAL DEL MONÓLOGO DE LA TIGRA



Aclarar dónde se encuentra La Tigra y cómo es la forma de vida allí, no es menor; que en una ciudad tan alejada de los centros de producción teatral se lleve acabo el Encuentro Nacional del Monólogo en su cuarta edición y su primera Internacional, tampoco lo es.



El paisaje urbano de la localidad de La Tigra (Provincia del Chaco)

PATRICIA DEVESA / desde El Chaco

La avenida principal de La Tigra no está asfaltada —como ninguna de sus calles— que son recorridas por trabajadores del campo. Un pueblo donde el sol es abrasador casi todo el año —un sol que cae a plomo y adormece—, pero que se transforma en una fiesta cuando se abren las puertas del teatro.

Es una pequeña población situada sobre la Ruta 95, prácticamente atraviesa la provincia de Chaco viniendo de Santa Fe y desembocando en su parte pavimentada en la ciudad de Castelli. Ciudad que está en las puertas de lo que en algún momento se llamó Impenetrable del Chaco. Está a 205 km. de Resistencia, capital de la provincia. Tiene aproximadamente 5.000 habitantes: 3.500 en casco urbano y el resto en la zona rural de 20.000 hectáreas entre montes y lugares desmontados. La famosa tala no fue tan discriminada como en otros lugares, pero la explotación del monte hace que no queden lugares vírgenes.

La Tigra tiene una escuela para cada nivel, un pequeño correo, no hay bancos, ni cajeros: solo viene un "banquito móvil" una vez por mes, desde Resistencia, especialmente para el cobro de los planes sociales.

Poseen un Centro Cultural donde se desarrolló el IV **Encuentro de Monólogos** organizado por una comisión compuesta por los integrantes del Grupo Teatral Apuntes y otros que colaboran con la sala.

Esta sala cuenta con una subvención anual del Instituto Nacional del Teatro, así como algunas de las producciones teatrales del grupo. La Municipalidad se hace cargo de los servicios (luz y agua). En ese centro, además, se llevan adelante actividades de la Escuela Municipal de Música y de Folklore. Lugar ganado desde hace alrededor de 8 años como ámbito de creación.

GÉNESIS DEL ENCUENTRO

La idea de realizar el Encuentro, nos aclara Carlos Werlen, director de Apuntes, surge en 2003. La Fiesta Provincial del Teatro en Chaco mantuvo como cede permanente la ciudad de Roque Sáenz Peña durante 23 años; dadas ciertas dificultades planteadas por el grupo que llevaba adelante la organización, se propone hacerla itinerante. "Son no muchos los grupos de teatro —afirma Carlos— en el interior, y lo bueno es que una Fiesta del Teatro se realice donde ya haya un grupo, que exista un teatro en la localidad. Favorece la organización y además tiene un público. Postulamos a La Tigra para las Bodas de Plata de la Fiesta, bajo el eslogan: Si quieren dormir a la intemperie o bajo un cielo de estrellas; así quedó".

La Fiesta provocó en la población el deseo de tener una todos los años. Desde el Grupo Apuntes deciden aprovechar esta apertura. De ahí, el **Encuentro Nacional del Monólogo**, que nació en 2004.

La repercusión que tuvo y tiene —al no haber en el país un encuentro semejante— provocó un crecimiento constante y de calidad, —a tal punto que este año se abrió a nivel internacional—. Aunó, desde su inicio, a teatristas de ciudades como Rosario, Córdoba, Ciudad de Buenos Aires, donde la actividad teatral está más desarrollada, con aquellos de ciudades más pequeñas, donde no existe la posibilidad de formaciones más diversas, al no poseer escuelas o conservatorios.

El Encuentro es competitivo y el jurado está conformado por los directores de las obras participantes.

RESPUESTA LOCAL

Con una sala con capacidad para 170 personas, la concurrencia del público se mantuvo a pleno durante los cinco días en los que se presentaban tres monólogos diarios. Más allá del espectador mayoritario que es de La Tigra, asisten otros de localidades vecinas: Sáenz Peña, San B'ernardo, por nombrar algunas.

Cobra un valor relevante el espacio público. La escuela se transforma en el lugar de alojamiento de los grupos; el comedor comunitario, en el espacio para las comidas de los teatristas; el centro de jubilados, en el punto de encuentro para las devoluciones y debate de las obras que se presentan. Así como los vecinos ofrecen sus casas para hospedarse.

El CAJ (Centro de Actividades Juveniles) organiza un teatro-bar todas las noches que dura el Festival, como alternativa de encuentro, porque en La Tigra no existen bares, pubs o confiterías.

Cada edición del Festival contagia a la participación, de ahí que se generan más colaboraciones en la organización, en la parte técnica o en el grupo de actores.

La escuela secundaria de La Tigra, cuenta además, con su propio grupo teatral Juvenilias, que participa de la Fiesta Provincial de Teatro para estudiantes, en Resistencia. Entre octubre y noviembre se llevan a cabo veladas artísticas, en las que los alumnos de nivel medio presentas obras, videoclips, sketches, entre otras.

LOS ESPECTÁCULOS

A través de diferentes registros, Gisel Nicolau, actriz y dramaturga de **La culeada**, aborda la sexualidad desde el punto de vista femenino. Forma parte del grupo U de Tero de Neuquén. Dirigida por Paula Mayorga y con el aporte de José Luis Valenzuela en la estructura de la dramaturgia, surge a posteriori de las acciones —según nos refirió la dramaturga—. Se trata de una extraordinaria escritura desde el cuerpo y desde la palabra, a partir del cuento **La culeada** de Humberto Bas.

Paradójica y provocativamente, una de las voces femeninas va a tratar el sexo placentero apelando a la estructura formal de las oraciones religiosas: "Y déjanos caer en la tentación... y déjanos caer en el abismo del deseo"; el sexo se libera a través del humor y la poesía. En tanto, otra voz, en la que el sexo es impuesto deviene de una mujer ultrajada y sometida. El parlamento cede a la metáfora, para ser directo y crudo.

La economía de elementos en escena, como opción esté-



N

Escena de "La culeada"

Escena de "Clitemnestra"

tica, da lugar a poner énfasis en el cuerpo de la actriz, de quien cabe destacar su trabajo vocal.

Clitemnestra, interpretada por Fátima Hammoud, también dramaturga de la obra, fue escrita a partir de los textos de M. Yourcenar, Eurípides, Sófocles, Esquilo y Nietzsche. Marín Wolf, forman hace diez años el grupo Espacio Vacío de Adrogué, Buenos Aires. Habían trabajado previamente la tragedia griega: **Ifigenia**.

Ofrece desde una mirada femenina del siglo XX los motivos de la venganza de Clitemnestra por el asesinato de Agamenón. Venganza que se vuelve búmeran: él vive en ella. De ahí la presencia de Nietzsche: acontecimientos, pensamientos, sentimientos e ideas se repiten infinita e incansablemente, en un eterno retorno. Ese retorno se concentra en el gran vestido que atraviesa la escena con sus mangas extendidas. Es pasado —el vestido con el que se entregó a su esposo—, es presente permanente —la obra se abre y se cierra en él— y es condena —está dispuesto en forma de cruz—.

Uno de los aspectos que distingue a Wolf como director es el tratamiento del espacio escénico. Desafío permanente y altamente logrado en esta puesta que apela a crear una atmósfera íntima, poniendo en juego todos los sentidos del espectador.

El campocómico (diatriba agridulce sobre la historia y el hundimiento) es el monólogo que protagoniza Javier Santanera, proveniente de Río Negro, y que ha escrito con José Luis Valenzuela, el director. Surge de los textos testimoniales de Primo Levi, un sobreviviente de los campos de Auschwitz. Con un trabajo actoral sumamente completo, Santanera protagoniza a un prisionero de un campo de concentración, tomando como referentes actorales a los contadores de chistes de nuestra tradición nacional. El desafío está en reunir el humor a una temática tan dura. Recurre, para ello, al humor judío.

El personaje no para de contar, porque hacerlo implica morir. Su arte se transforma en un medio de supervivencia: "Mientras hago reír, no muero". A medida que avanza el espectáculo ese humor se torna ácido y crudo, hasta llegar a la subasta de las pertenencias de poetas y artistas muertos de campos nazis y a las formas actuales de genocidio.

De la Ciudad de Buenos Aires participó **Rodando**, el unipersonal fílmico interpretado por Germán Rodríguez, coautor junto a Alejandro Acobino, quien además lo dirige. A través de un preciso lenguaje cinematográfico la obra va adquiriendo un ritmo extraordinario, al conjugarse actuación, dirección y dramaturgia de lujo.

Se trata de un narrador en silla de ruedas que va relatando el rodaje de una película de cine independiente. El relator deviene en personaje del film y, de esta manera comienzan a integrarse distintos niveles discursivos que le otorgan un singular espesor. Las imágenes evocadas desde el discurso, proporcionan así una doble construcción: la película y la escena teatral.

Completaron este Encuentro monólogos provenientes de puntos tan diversos como Rosario, Viedma, Jujuy y Distrito Federal de México. Cartografía que año a año se va ampliando y enriqueciendo.



"Es tarea del ACTOR Ilegar al PÚBLICO"

Cerca de 50.000 espectadores participaron de la segunda edición del proyecto El Teatro del mundo en Argentina, que el INT puso en marcha en cogestión con diversos gobiernos provinciales y municipales del país. Elencos de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Ecuador, Italia, México, Uruguay y Venezuela hicieron funciones en Rosario, Corrientes, Mendoza, Córdoba, Catamarca, Santiago del Estero, Cipolletti, Río Gallegos, Comandante Luis Piedrabuena (Santa Cruz), Jujuy, Rafaela (Santa Fe), Rawson (Chubut), Río Grande (Tierra del Fuego), San Miguel de Tucumán, Santa Rosa, La Pampa y Ushuaia en una experiencia que se llevó a cabo entre el 17 de septiembre y el 7 de octubre.

Picadero le pidió a algunos artistas una pequeña reflexión sobre su experiencia dentro del circuito y ellas se publican a continuación.

LUIS RIVERA LÓPEZ/ Grupo LIBERTABLAS / Buenos Aires

Las giras son una parte fundamental del complejo entramado de funcionamiento cuyos hilos maneja como diestro titiritero Sergio Rower y que posibilita la supervivencia de Libertablas como elenco profesional. Transitamos constantemente los caminos de nuestro país nutriéndonos de otros grupos y de otras personas, aprendiendo y dejando instantes teatrales en el recuerdo. Desde siempre la itinerancia es parte de la forma de ser del teatro popular. Los públicos están ahí, esperando ser visitados, y las compañías deben moverse hacia ellos. Sabemos que el teatro solamente funciona en el momento en que se produce el encuentro íntimo v creativo entre actores y espectadores. Y los espectadores están desparramados por el mundo. Es también tarea del actor llegar a ellos, aunque haya que viajar, aunque haya que dejar atrás la seguridad del ámbito original, y arribar a lo nuevo, a lo extraño, a lo impensado. Además, como suele suceder, esta característica esencial se conjuga con otra más prosaica pero igualmente básica y fundante: es necesario multiplicar los públicos para multiplicar los ingresos de boletería y así llegar a la tan ansiada profesionalización, que viene a ser lo mismo que llenar la panza.

Hace poco, en una gira por España, participamos de una mesa redonda de teatristas europeos cuyo tema era: "Cómo recuperar la relación del teatro con el público". Allí dijimos que solamente estando muertos podríamos participar de ese debate pues si no tuviéramos buen contacto con el público, moriríamos de inanición. Es el público el que nos sostiene en más de un sentido. Cuando, hace muchos años y llevando ya muchos más de funcionamiento, Libertablas se propuso ser fuente de supervivencia para sus integrantes, debió aceptar de suyo, en una realidad latinoamericanísima y muy escasa de subvenciones oficiales: sería el espectador su principal sostén. Y, por lo tanto, debería sumar a la seriedad de la investigación y la potencia de sus creaciones teatrales, algunos de los elementos de mercado que hicieran accesible la venta de entradas de sus espectáculos. Ese mercado estaba abierto. Allí, reunidos en una comunidad escolar que gusta valorizar al teatro como recurso pedagógico, estaban los niños, esperando a guienes no los trataran como a "distintos" como a "los otros", a quienes desplegaran un espectáculo "para todos", "para el público", o sea para ellos. Y después de mucho y titánico trabajo, de aventuras inigualables, de

las mayores angustias y los mayores placeres y también casi dos millones de espectadores después, podemos decir que hacia allí fuimos y que, claro, aquí estamos.

La gira participando en los Festivales Internacionales del Instituto del Teatro fue una doble aventura: en principio por la muy grata sensación de ser reconocidos por nuestros pares teatreros como un grupo comparable a los más importantes de Latinoamérica. Y en segunda instancia porque significaba partir otra vez, re-partir, todos juntos, como siempre, como desde hace muchos años, por los caminos, duros caminos pero siempre con destino, para com-partir los riesgos, el pan, el techo, el arte y la tozuda y casi siempre delirante resistencia a lo que "no se puede".

Mezclándonos en el escenario con los compañeros de otros grupos de todo el mundo y también del interior del país (que es como nuestro propio interior), nos sentimos más nosotros, más vivos en nuestra forma expresiva. Y compartiendo la mesa y la vida, nos sentimos más seres humanos, más simples, necesitados solamente de aquellas cosas comunes como calmar el hambre, apagar la sed y luego, claro, cantar nuestra canción antes de, finalmente, descansar.



Escenas de "Don Quijote" grupo Libertablas (Buenos Aires)







vivir solo de REATRO

FABIO BANFO/ Compañía JOLLY ROGER / Italia

La extraordinaria experiencia teatral en tierra argentina de mi compañía Jolly Roger, es en parte debida a un problema burocrático: a causa del retardo en obtener los pasaportes de dos actores del grupo, la organización argentina por esta demora, no pudo reservar los vuelos internos necesarios y debimos hacer una parte del recorrido en minibus... propuesta que aceptó Miguel Palma no sin antes habernos avisado de la potencial dificultad de un viaje tan largo en pocos días. Desde luego fue una experiencia durísima, que de verdad puso a prueba los nervios de todos... Después de la primera función en Rosario iniciamos un largo viaje que nos llevó a las ciudades de Viedma, Piedra Buena, Ushuaia, Río Gallegos, Santa Rosa, Córdoba, Oncativo, Mendoza y Cipolletti. A una velocidad de 80 km por hora de promedio recorrimos una buena parte de vuestro inmenso país. Innumerables horas hemos pasado mirando desfilar bajo nuestros ojos el panorama de la Patagonia y de la Tierra del Fuego. Horas de espera entre una ciudad y la otra, tratando de llegar en la fecha correspondiente para presentar nuestro espectáculo en una nueva y desconocida ciudad.

Si alguien me preguntase cómo se vive una experiencia de este género, le diría que se vive únicamente en función del espectáculo

Las largas horas de viaje a través de paisajes que parecían no tener fin, se convirtieron en horas de reflexión profunda sobre uno mismo, sobre la propia experiencia de hombre y de artista... El espectáculo se convierte así en el momento culminante de de este proceso, el escenario el lugar en donde parece casi cumplirse el destino, la verdadera y única chance de decir a uno mismo y al público quién se es en realidad. Desde un punto de vista humano es una experiencia fundamental, un verdadero viaje iniciático. No he actuado jamás con tanta emoción y dolor en mi pecho. No he actuado jamás así, tan bien. He partido de Italia y era todavía un muchacho y he regresado hombre. En el confrontarme con mis compañeros de viaje, a pesar de la diferencia de nuestros

caracteres y nuestras vidas humanas, todos podríamos afirmar la misma cosa.

El mérito de esta experiencia profunda va unido (de la mano) a la belleza de vuestro país y a la vivacidad de vuestro público. Un público caluroso, generoso, siempre presente que, en todas las ciudades, no obstante la dificultad de seguir un espectáculo en lengua extranjera, subtitulado, siempre nos ecuchó y siguió con un gran entusiasmo. Un público más vivo que el público italiano, que responde de manera activa al espectáculo y se convierte casi en un partenaire de escena de los actores en el escenario. En nuestro caso se agrega además la emoción de muchos inmigrantes de origen italiano de poder encontrar en su ciudad a sus compatriotas y poder así volver a escuchar la lengua de sus padres. Emoción que no podía pasarnos por encima, ya que sentíamos la reponsabilidad de encantar con nuestro arte a un público emotivamente cercano a nuestro corazón

Maravillosa también la posibilidad de encontrarnos con otras compañías teatrales sudamericanas y europeas, de poder intercambiar impresiones acerca de los espectáculos y su experiencia en el Festival. A causa del viaje no nos fue nosible ver todos los espectáculos pero de todos modos hemos podido observar el altísimo nivel profesional y de calidad artística de las compañías y querría, sobre todo, señalar la belleza v la profundidad de la obra La razón blindada del grupo ecuatoriano Malayerba: un texto maravilloso, actuado tan bien, que trata de un modo divertido, dulce y nivelado, la verdad de un argumento angustiante como aquel de los presos políticos bajo el régimen militar.

Un gran mérito tienen todos los organizadores de los festivales y el Instituto Nacional del Teatro por el modo como han llevado la gestión, con sensibilidad e inteligencia no solo para nosotros sino para todas las compañías teatrales participantes. Ha sido un placer y un gran honor responder a



Escenas de "Fausto" Compañía Jolly Roger (Italia)









Escenarios argentinos

ARÍSTIDES VARGAS/ Grupo MALAYERBA/Ecuador

La geografía de un país, teatralmente hablando, se conforma fundamentalmente de diferencias estéticas y calamidades comunes; son las teatralidades las que van creando los espacios que no son otros que las maneras de hacer teatro y las profundas y diversas diferencias que existen entre los artistas escénicos, entre los públicos, entre las propuestas que no necesitan legitimarse negando a otras sino que se entretejen y forman esa geografía que llamamos país, esa extensión innombrable que no necesita de una hipótesis unitaria que lo uniforme, sino que necesita de las diferencias poéticas que lo enriquece.

Vivimos en una realidad muy especial donde los centros teatrales, por lo menos en teoría, dejan paso a la periferia o se diluyen en los bordes, o sencillamente nacen nuevos centros, los que no debieran tener la pretensión de serlo. Cuando una comunidad teatral se legitima en una verdad se vuelve un centro desde donde se legitima una verdad

Escenas de "Nuestra Señora de las nubes" grupo Malayerba (Ecuador)



y se la vuelve fundamental, verdad que por su naturaleza es efímera y se diluye constantemente. Ese diluirse, ese transformarse, ese viajar constante a través de las ricas experiencias interregionales o intergrupales es una sana pretensión de entender el teatro no como una verdad absoluta, sino como un juego, jugado por diferentes creadores

Puedo intuir después de doce funciones, por diferentes provincias y ciudades argentinas que lo que anima al INT es la empresa fabulosa, y no poco singular de llevar teatro de la periferia a la periferia, de entretejer las propuestas de lo local, de lo propio, con el teatro de los otros, y así crear una textura que revele una nueva forma de relación entre artista y público, entre artistas y artistas, combinar los diferentes colores de tal manera que ninguna opaque a los otros, donde lo propio merezca tanto respeto como lo otro, lo ajeno, lo que no me es común.

Digo que es una empresa descomunal, pero digo que es una empresa que debió ser llevada a cabo hace mucho tiempo, no solo porque se trata de una mirada contemporánea al quehacer teatral, sino porque fundamentalmente se trata de un ejercicio democrático, ese lugar tan manoseado y tan malamente usado, pero que guarda a pesar de todo unos principios éticos que en este caso ya no son una recurrencia teórica, sino un accionar práctico de distribución teatral.

Entiendo que esto puede ser foco de crítica, entiendo también la posibilidad del error o del equívoco que surge de la práctica, pero también siento que hay una voluntad clara de crear espacios comunes, de integrar a lugares tan distantes entre sí, no con el deseo de mostrarles el teatro que se debe hacer, el uniforme que se deben poner sino entendiendo el teatro como un mapa, una geografía distante donde público y teatro son parte fundamental de la región de los márgenes.

He pasado un mes recorriendo este país, he ido de Rosario a Ushuaia, he pasado de la triste historia de Rawson, a la euforia del Festival de Córdoba, y más allá de las fotos, y más allá del turismo, y más allá del paisaje, está la geografía humana, el desconcierto de sentir que soy parte de lo mismo y a la vez profundamente distante; distancia para darme cuenta que ya no es necesario arrojarse el mérito de ser representante del teatro de un país, y que en el teatro de un país caben muchos teatros, distantes y diferentes.





Un camino de afectos

RAÚL SANSICA / desde Córdoba Director Festival Mercosur

Desde el año 2000, en que se realizara su primera edición, el **Festival Internacional de Teatro Mercosur** ha desarrollado un interesante camino de crecimiento que le ha llevado a generar su propia identidad, marcando diferencias dentro del panorama de la escena Argentina. Sus particularidades también lograron, después de cambios, muchos de ellos experimentales, instalarlo como necesario para toda la provincia de Córdoba. Es importante señalar como identitaria su profunda vocación latinoamericana, siempre aparecen sobre los escenarios nuevas creaciones de esta región, y su permanente investigación sobre las escenas que componen nuestro teatro.

El Festival ha logrado marcar el camino histórico continental al juntar en un mismo festival grupos emblemáticos, nacidos en los duros años setenta y ochenta, como son el Malayerba de Ecuador y el Rajatabla de Venezuela, con el Teatro de los Andes de Bolivia y Gerald Thomas, quienes muestran los intercambios culturales de los noventa y la permanente participación de lo más creativo del teatro cordobés.

El Instituto Nacional del Teatro ha sido fundamental para llevar adelante la edición 2007. Fundamental por el apoyo económico a la realización del evento, pero aún más para lograr que muchas propuestas lleguen a todo el país, lo que se muestra en Córdoba se vio también en otras partes de nuestro territorio, convirtiendo al teatro y su mundo, en un hecho de cultura federal.

El camino de las producciones creado por el INT, puso en crisis las formas de ver y hacer teatro en diferentes ciudades, al ponerse en escena nuevas poéticas, modificar la recepción, dada la intensidad y diversidad de lo escenificado, y ver teatro en salas llenas con una importante convocatoria masiva. Fue una fiesta dionisíaca que duró un mes, ocupó todo nuestro territorio nacional y mostró la vigencia teatral.

Los festivales de teatro, están hoy a la búsqueda de nuevas formas de organización donde se aúnen nuevas teatralidades con modelos de gestión cultural que permitan una mejor distribución de las producciones, donde los costos sean razonables y puedan ser vistas por muchos espectadores. La experiencia desarrollada entre el INT y el **Festival Mercosur**, ha sido un ejemplo de cogestión que crea una alternativa a la búsqueda citada, estrategia similar a la practicada para **el Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes**, Córdoba 2006.

Los grupos que fueron parte de la movida que generó el Instituto, recorrieron miles de kilómetros, llegaron desde el sur de nuestro país hasta el extremo norte, pero seguro fueron muchas más emociones diversas que provocaron, y más las imágenes magníficas que llegaron a proyectar y que aún viven en el silencio que quedó después de la muestra.

Miles fueron los espectadores que pudieron disfrutar de los espectáculos, pero tras bambalinas en cada ciudad y en cada localidad, un pueblo de técnicos, gestores, personal de



sala, choferes de ómnibus y utilitarios, estuvieron atentos, durante el día y la noche, para que cada producto estuviera listo en cada escenario, con todos los requerimientos artísticos y técnicos.

Los teatreros del país forjaron nuevos vínculos, profesionales y afectivos, que redundarán seguramente en producciones e intercambios, lo que provocará cambios en el espacio espectacular de todos nosotros.

El Instituto y las provincias receptoras de propuestas en 2007, seguramente comenzarán a trabajar ahora para que en 2009, cuando se repita la experiencia, sean más los públicos, las obras. Ese fue el deseo manifestado cuando se apagaron las luces de la experiencia.



GFRALD THOMAS

El teatro como tribuna y desahogo



Programa de las obras "Terra em transito" y "Reinha mentira queen liar El director de nacionalidad compleja (estadounidense y brasileño) estuvo en el Festival Internacional de Teatro Mercosur, en Córdoba. Además de las obras que presentó en doble programa con gran repercusión de público, expuso donde pudo sus ideas sobre la comunidad global, las guerras y el teatro.

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

"El asterisco está puesto en Pakistán". Lo dijo Gerald Thomas, quince días antes de la masacre con que recibieron a Benazhir Butho en ese país. Lo dijo en Córdoba, en una charla sobre cosas de la vida y de la política mundial. El director que transita por Nueva York, San Pablo, Londres u otra ciudad europea es el signo de nuestro tiempo. En el último Festival Internacional de Teatro Mercosur 2007, en Córdoba, mostró dos trabajos – Terra em transito y Rainha mentira Queen Liar- que amplían el círculo sobre su propia identidad como creador y ciudadano del mundo.

Hay en Thomas un desgarro existencial que pone melancolía junto al humor ácido, la ironía, la provocación o el show para eruditos y capillas.

Terra em transito es un juego macabro con la muerte, disfrazado detrás del absurdo de una charla desaforada entre la diva de la ópera y su cisne. La mascota –un brazo enguantado con pico-inquiere, habla como el bufón shakespereano a su señora, la acompaña mientras ella espera su turno para la última aria de **Tristán e Isolda**. En una entrevista con Thomas, él mismo tararea el aria.

La ópera es uno de sus territorios favoritos. Ahí pone, en ese camarín ficticio, una suerte de diatriba ridícula, preparada para la cultura de masas inoculada con la curiosidad que los medios saben alimentar. Thomas se burla de todo y todos a través de la voz de la cantante que confiesa romances con figuras del espectáculo, la política y la literatura. ¿Es que no parece todo lo mismo, contado para el público del reality? Pero Thomas fue discípulo de Samuel Beckett. Conoció su humor y el modo como se puede entrar y salir, sin perderse, de temas aparentemente inocuos. ¿Qué es esa espera de la diva que toma cocaína mientras va creciendo su furia? La espera de la mujer descontrolada genera una atmósfera enrarecida, la del presagio. Esa verborragia que una actriz estupenda como Fabiana Gugli — acompañada por Pancho Cappeletti, que manipula el cisne- sabe transmitir en correcto español, pone en vilo al espectador

Terra em transito es una de las articulaciones posibles entre grandes escenarios temáticos: ópera, público global, referencias en asociaciones libres pero no gratuitas por la columna vertebral de cierto sector considerado culto, aventajado en el arte de mirar teatro. La escena de Gerald Thomas se mueve en este caso entre unos pocos signos: dos puertas, el espejo, el perchero, las ropas del vestuario con que saldrá ella a escena, en pocos minutos. Eso, si las palabras no cesan. De lo contrario, el juego macabro cumplirá su objetivo: espantar al espectador que creía haber entendido más o menos la histeria -obvia- de una artista consagrada. Thomas dice haber pasado mucho tiempo en los camarines con los cantantes de ópera. Ha observado el lugar del artista, santuario de la identidad desconocida, refugio clave

de la materia con que salen a escena y lugar de los secretos. En el camarín hay un tránsito. La actriz en el rol de la cantante no para de hablar, no se queda un segundo quieta. Agota escucharla, verla, sostenerla, como si se tratara de un detalle disonante en una sinfonía que se comprende en el último segundo. Golpe de efecto magistral del director que demuestra hasta dónde ha mirado más lejos al armar ese monólogo disfórico.

El personaje entra en el estado emocional caracterizado por la ansiedad, la depresión o el malestar. Detrás de una de las puertas está la respuesta a tanta agitación sin sentido. Ha quedado encerrada en el discurso; atina a vestirse con nerviosismo, torpemente, pero cuando abre la puerta equivocada, la del vestidor, ahí está la muñeca idéntica al personaje que se declara, con horror, técnicamente muerta, fuera de escena, derrotada, después de tanta cosa dicha sin prejuicios. Hemos asistido al tránsito, a la muerte de la diva perdida en su discurso sin futuro. Variaciones según Thomas de ese paso, del no-ser interpretado por el artista que aún no sale a escena. ¿Es el escenario la única tierra posible para un artista? El monólogo de la diva resultó insostenible para algunas personas del público que, después de la obra, no se quedaron para probar con la segunda, **Rainha mentira Queen Liar.**

ESO, SOBRE SU MADRE

Del espacio único, del encierro y la palabra arrojada al escenario, de **Terra em transito**, Gerald Thomas pasó a un registro íntimo en cuanto a la materia prima, pero sinfónico en la puesta. "La historia de mi familia", había dicho en una nota previa a la función. Las imágenes de Rainha mentira Queen Liar pegan desde varios ángulos. En una pantalla en medio del escenario se ve la imagen de un desayuno. Hay recuerdos y elementos que el director, ahora envuelto en el aura de un poeta contemporáneo y tan maldito como la historia que intenta contar, lleva al escenario queriendo transmitir el dolor de lo que no pudo ser. Su madre no fue feliz; hubo demasiadas muertes en su vida; el hijo no llegó a tiempo, por falta de coraje; el hijo hace una plegaria escrita con los signos de la escena. El espectador es transportado a la Alemania nazi. Los cuerpos hablan por sí mismos. Una mujer padece a otra, su madre, delgada, movediza como un látigo. Las actrices parecen figuras de cine mudo. Los signos visuales se van amontonando, cobrando fuerza y extrañeza. Gerald Thomas está contando una historia que solo él conoce muy bien pero que se parece a la de gran parte de la Humanidad. Rainha... es el monólogo del poeta huérfano, desdoblado en los personajes que van armando un friso trágico. La voz de Thomas, al final de la obra, es una disculpa a su madre, un rezo, un modo de mirar a través del teatro una realidad difícil de explicar o justificar, un excelente registro visual, por momentos cinematográfico, con una gramática compleja pero lúcida.

EL SEÑOR DE LOS ASTERISCOS

"Yo también soy cronista", ha dicho Gerald Thomas, al tiempo que alude a su obra, al argumento o la inspiración que la hizo nacer. En la charla, aparentemente informal, el director indaga sobre circunstancias políticas y sociales de la Argentina y se refiere con desaliento al gobierno de Lula Da Silva. El encono contra las autoridades de Cultura y el programa brasileño es explícito. Thomas escribe sobre eso y muchas otras cosas en su blog. Cuesta imaginar una puesta como **Terra em transito**, la introspección de quien busca un lenguaje, leyendo sus críticas al sistema. El costado político es tan poderoso como su preocupación en términos de teatralidad y estética. Reportero y cronista, a veces la suya es la voz de un hombre que mira con nostalgia la furia sesentista, mientras camina por el mapa de las sociedades neoliberales, injustas hasta la desesperación. Su teatro es visto en Europa y en los Estados Unidos; hay en las puestas una minuciosidad y refinamiento de identidad múltiple. El asterisco de Thomas está puesto en su identidad.

Gerald Thomas habla de Primer Mundo, vive en él; opina sobre el Tercer Mundo; vive en él. Pasa por San Pablo, se aloja en un hotel, pero cuando está en esta parte del mundo habla brasileño, mezcla terminologías, sacude las manos, golpeando dedos con dedos, por la palma, por el dorso, se enoja porque la sala no tiene la técnica que pidió para la obra. Desde la butaca, es un detalle; no así para su creatividad siempre en tránsito. Gerald muestra los horrores del campo de concentración largando 'capas' de luces sobre los cuerpos desnudos de los actores. La tecnología se une a los recuerdos de un hombre lacerado. Ideológicamente Thomas mantiene la descripción de Primer y Tercer Mundo; despotrica contra las excusas para iniciar la guerra en Irak, contra Bush y la pasividad de la sociedad estadounidense.

Resulta muy interesante escuchar al director fuera de escena. Parece que esa actividad tan intensa, la de la conversación y el análisis político, alimenta su obra y lo mantiene al día. Su lugar en el mundo es un tópico sin resolver. Gerald Thomas es el judío errante que en el siglo XXI problematiza su propio espacio y traslada el problema al escenario.

Declarado insomne en un mundo amenazado, y por lo tanto noctámbulo, alimenta su poética del material que lee en Internet, de las noticias de CNN, del blog, de las peleas más o menos teatrales con aquellos con quienes sostiene discusiones ideológicas.

El hombre que arma un poema escénico con la historia del siglo XX, en **Rainha mentira...**, pregunta por el momento actual de la Argentina; por qué tanto lamento, por qué tantos talentos afuera del país. Nombra los exilios, se reconoce en ese peregrinar de los artistas, se pregunta por las reglas de la economía y declara que le gusta venir a Córdoba, dar talleres, trabajar en Buenos Aires. Lo fascina nuestro país. Cree que somos más combativos. Las declaraciones le complican la vida en su blog, que revienta de palabras airadas. No le permiten que tilde a los intelectuales brasileños de acomodaticios, y a los ciudadanos, de manso rebaño. ¿Qué caerá si Thomas pudiera sacudir a estos públicos nuestros, reflejo de las sociedades que él todavía llama del Tercer Mundo?

El teatro de Gerald Thomas es una invitación al cambio y el movimiento continuo; es un llamado a la crisis, como condición imprescindible, para seguir existiendo.





Escena de "Rainha mentira Queen Liar"





Escenas de "Terra em transito"





ALEJANDRO KARASIK / desde Buenos Aires

El presente trabajo es una ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Investigación en Danza del IUNA y se inspiró en la reflexiones e intercambios de ideas que surgieron en la mesa de debate del Taller para Jóvenes Críticos realizado por la AICT (Asociación Internacional de Críticos de Teatro) y la revista **Teatro al Sur** en el Festival MERCOSUR Córdoba con la colaboración del INT. Es por su origen compartido que conjuga aspectos del hecho teatral en forma global y de la situación local de la danza. Está dedicado a los chicos y chicas de Mendoza, Bolivia, La Plata, Buenos Aires, Chaco, Portugal, Corrientes, Uruguay, Córdoba y Tucumán con los que compartí el taller y a sus directoras Halima Tahan y Margareta Sörenson. Las ideas y reflexiones conjuntas son gran parte del contenido de este trabajo.

Cuando las representaciones en las fiestas agrarias dejaron de ser mitos materializados y dieron origen al teatro, al margen de cómo se diera dicha evolución, un nuevo saber asociado a la apreciación de la representación debió haber nacido. Una suerte de valoración crítica pudo surgir en el momento en que el ritual quedó relegado y se introdujo el ámbito de la ficción: ya no se estaba ante intérpretes que encarnaban divinidades, sino ante un espectáculo donde el actor representaba ser su encarnación. Varias consecuencias se desprenden de este hecho. Una de ellas, la transformación de los participantes en público. en espectadores. Luego y a partir de ello, la necesidad de aumentar la verosimilitud de la escena y de los intérpretes. Otra consecuencia, es el abandono en el transcurso de los siglos de los espacios silvestres o abiertos para darles lugar a las representaciones en los teatros. La separación del público con respecto a lo representado y el confinamiento a un espacio físico de la representación permitió en el transcurso de esta evolución el surgimiento de un nuevo saber: la crítica. Al margen de las fechas y las periodizaciones, una analogía comparada con las historias del surgimiento de otros saberes muestra también que el confinamiento de los alumnos en las escuelas durante siglos tuvo como resultado el surgimiento de las ciencias de la educación y el confinamiento de los locos en los nosocomios posibilitó la psiquiatría. El encierro del hecho teatral en el teatro y la escisión del público como participante activo consolidaron

a la crítica como una forma de conocimiento y de evaluación menos racional y científica que aquellos.

Quizá, uno de los primeros registros del ejercicio de la crítica en forma primitiva sea Platón. Aunque cabe señalar que lo hace desde la perspectiva de la educación y la formación, su postura como agente legislador de lo que está bien y lo que está mal, legitimando aquellas artes que deben ser consideradas por la sociedad y aquellas que no —**República** (libro X)—, lo acercan bastante a las incumbencias que se le suelen atribuir —bien o mal— a un crítico. Sin embargo, a pesar de que Platón descarta toda forma de arte imitativo por ser una copia de la copia del mundo de las ideas, en ciertas ocasiones adopta una posición menos radical. Cuando distiende su discurso condenatorio sostiene que se deberá escuchar la música y la danza que desarrolle la moderación y la racionalidad, el orden y la medida.

Pero las verdades canónicas e irrefutables que se encarnaron durante 25 siglos en la crítica para que cumpla una función educativa y formativa del espectador y el artista se perdieron, sobre todo en las últimas décadas de la era contemporánea. Hoy los discursos están entregados a la conmutación incesante y por lo tanto a la indeterminación creciente y a la incertidumbre. La crítica de arte, como cualquier otro fenómeno contemporáneo ante la pérdida de referencias ha disminuido su capacidad para generar valor. En esta etapa, que Jean Baudrillard denomina la "fase fractal del valor", según sus palabras, ya nada (ni siguiera Dios) desaparece por su final o su muerte, sino por su proliferación, contaminación y saturación. El valor irradia en todas las direcciones, sin referencia a nada, por pura contiguidad. Con este panorama ¿cómo se enfrenta el crítico a la proliferación de los medios y los discursos teatrales? ¿Cuál es el rol actual de los críticos, si es que aún conserva uno?

LA PLURALIDAD Y LOS NUEVOS MEDIOS

El perfil de la crítica y los críticos ha variado significativamente con el cambio de siglo así como las realidades teatrales. Muchos fenómenos cruciales para entender este tiempo surgieron del avance tecnológico. El rápido desarrollo de nuevos medios como es el caso de Internet, los blogs y las publicaciones en sitios web abrieron una ventana para el pluralismo en los medios. Aunque los diarios siguen conservando su lugar de prestigio y de legitimación, Internet está alcanzando cada vez más consumidores de espectáculos. El fenómeno alcanza tanto a los consumidores de las llamadas nuevas realidades teatrales como al consumidor de espectáculos convencionales.

Los mismos diarios sostienen paralelamente una edición digital y se produce un viraje desde un lector pasivo a un lector interactivo. En las ediciones digitales de forma inmediata los lectores participan de una votación, dejan su impresión sobre la obra revisada u opinan sobre la línea editorial del medio. Hasta se establecen diálogos entre distintos lectores sobre lo publicado. Por otro lado, la accesibilidad permite que personas emplazadas lejos de los polos culturales, que no tienen acceso a publicaciones, ya sea por aislamiento geográfico o dificultad económica, puedan estar al día con todos los fenómenos culturales de su país y del mundo a través del acceso a una terminal. Se ha establecido una reverberancia entre lector y crítico, se ha democratizado el espacio, se ha hecho accesible a más personas la crítica y a distintos tipos de pensamientos: sobre todo a aquellos que no pertenecen a una línea dominante o que desean dirigir su crítica a fenómenos relegados por los grandes medios por su falta de interés comercial o repercusión masiva.

Uno de los espacios más recurrentes para expresarse son los blogs. Un *blog* es un sitio *web* que recopila cronológicamente artículos centrados en la temática que su creador quiso darle. Habitualmente, en cada artículo, los lectores pueden escribir sus comentarios y el autor darles respuesta. Son fáciles de crear y mantener actualizados. El método de publicación se usa también en muchas comunidades, para manejo de noticias y artículos, donde no solo participa uno sino varios autores. Sus autores se suelen expresar informalmente, se permiten la autorreferencia y entremezclar comentarios banales. Los periodistas los utilizan para analizar en forma más flexible aquello que no pueden incluir en los medios donde trabajan y los artistas para explicar sus obras.

Internet posibilita al crítico salir del lugar de soledad que siempre lo caracterizó. El vínculo con el público aporta nuevos sentidos a lo escrito y genera un fenómeno novedoso de productividad virtual. El crítico ya no cuenta únicamente con



su propio pensamiento, sale de su instancia de monólogo y puede modificar su opinión a partir de la nueva instancia de diálogo.

La existencia de estos espacios y otros de similar naturaleza abrió un universo de posibilidades, sobre todo para los que escriben sobre danza o para cualquier otro grupo minoritario de reflexión. Se habla de una gradual transición hacia una época de los "medios personales y participativos". En esta cultura de los nuevos medios, ya no se consume pasivamente los medios sino que se participa activamente en ellos, lo que habitualmente significa crear contenidos bajo cualquier forma y en cualquier escala ya sea textos, imágenes, fotografías, música o videos.

CALIDAD Y ÉTICA EN LOS NUEVOS MEDIOS

Sin embargo, con la apertura al pluralismo advienen otras problemáticas. ¿Son todas las opiniones aceptables y con el mismo valor? ¿Se puede ejercer la crítica sin límites ni reglas en estos nuevos medios? Gran parte de estas reflexiones las ha desarrollado la directora de los seminarios para jóvenes críticos de la IATC, Margareta Sörenson, a partir de la información recogida en talleres dictados en distintas partes del mundo. Una de sus observaciones es que la mayoría de los jóvenes críticos poseen un blog para sus críticas o bien las publicaciones graficas para las cuales trabajan tienen también una edición digital. Una de las conclusiones a las que arriba es que el fenómeno del pluralismo acarrea como contrapartida el riesgo de una pérdida de calidad y un proceder ético. ¿Cualquiera puede ser un crítico? Internet permite que cualquiera se exprese, es un espacio democrático, pero en lo que se refiere a la calidad, también presenta desafíos de profesionalismo. El crítico debe poseer competencias para evaluar una obra v expresarse. Solo se puede competir con los medios impresos si se sostienen los estándares requeridos para realizar una crítica: habilidades en el uso y manejo del lenguaje para describir y para expresar una opinión y conocimiento del contexto y de la actividad teatral del circuito. De esta forma, el crítico podrá cumplir su función de inspirar tanto al público para asistir al teatro como a los artistas para pensar sobre sus teatralidades.

La utilización de un blog para realizar críticas, en tanto se está realizando un juicio sobre el trabajo de otros, implica una responsabilidad ética que debe primar sobre la libertad que entrega el medio. En Internet no existe una normatividad, por lo general no hay responsabilidad editorial detrás de la publicación ni un medio que se esté jugando su prestigio ante una improcedencia de quien escribe.

En lo que se refiere a la ética y los derechos de autor, los nuevos medios han llevado estos derechos a límites imprecisos. Hay quienes sostienen que Internet es un espacio de intercambio libre de conocimiento y prestan sus producciones para que sean usadas, copiadas, y redistribuidas con o sin modificación sin reservarse ningún derecho de autoría y hay quienes, por el contrario, dejan establecida su firma y derechos sobre sus trabajos. La problemática sobre derechos de autor, que abarca a una diversidad de trabajos

expuestos en Internet tales como programas informáticos, arte, cultura y ciencia, es decir prácticamente casi cualquier tipo de producción creativa ha desatado el debate sobre el copyleft, las GNU, Free Document License, el intercambio de música en formato MP3, etcétera. En el campo de la crítica, se han hecho ciertos consensos sobre el asunto. Por lo general, la ética propuesta por asociaciones de críticos tales como la IATC es similar para Internet como para otras publicaciones impresas. Para ellos las leyes internacionales y de jurisdicción local deben ser respetadas de la misma forma que en las publicaciones impresas. Sin embargo, también otras visiones surgen para repensar las anquilosadas leyes de *copyright* y proponer formas más abiertas de compartir las producciones de una sociedad.

LA DISPERSIÓN DEL VALOR POR LOS NUEVOS MEDIOS

Pero la diversidad y la pluralidad planteadas acarrean otro tipo de problema que se distingue de los de la calidad y la ética. El sujeto conectado a Internet se encuentra atravesado por tantos discursos que le es imposible generar uno propio.

Retomando la línea planteada por Baudrillard, las cosas liberadas a un espacio virtual están entregadas a la conmutación incesante y, por consiguiente a la indeterminación: "El exceso de conocimientos se dispersa indiferentemente por la superficie en todas direcciones, pero no hace más que conmutar". La diversidad redunda en un modo fractal de dispersión. Con esta liberación se corre el riesgo de pasar a la circulación pura e incesante. ¿Qué pasará con los aportes a la reflexión sobre el arte que surjan de estos medios? Corren el riesgo de caer en el vacío. Si antaño el conocimiento se transmitía de forma tal que se podían trazar genealogías y filiaciones, hoy prima la confusión, el contagio y lo aleatorio. Al romperse las filiaciones, se imposibilita el hallazgo de parámetros consensuados o bien que se produzcan disputas sobre estos. Imposible consensuar en términos de bello o feo, de verdadero o falso, de hueno o malo.

Tres características se observan de los medios virtuales: ¿Cómo se organiza la información? Los links son enlaces que comunican distintos sitios web. Pero los links pueden estar establecidos a partir de los criterios más diversos (geográficos, temáticos o idiomáticos por nombrar solo alguno de ellos) y una vez iniciada una búsqueda, la proliferación puede resultar infinita. El principal rasgo de estas redes es su excentricidad, la búsqueda en el vacío y los resultados indiferenciados.

Nuevas formas y estrategias de lectura diferentes a las tradicionales imponen estos nuevos soportes, tanto por su diseño como por la manera en que se enlazan entre sí. El lector se debe acostumbrar y reeducar en esta manera de leer.

Esto no implica que los contenidos volcados sean un desafío a los discursos establecidos. Los discursos conservadores se adaptaron fácilmente a los nuevos medios y desplegaron allí también su hegemonía. Un ejemplo de ello son los diarios que mantienen una edición virtual.

LOS SOPORTES IMPRESOS

La aparición de la crítica en los nuevos medios no quiere decir que las críticas publicadas en periódicos o la crítica académica en libros vayan a desaparecer. Por el contrario, se consume cada vez mayor cantidad de entretenimiento y las publicaciones especializadas y suplementos de espectáculos de los diarios están en auge. Nuevos formatos se suman o reemplazan a los viejos. Las críticas en los diarios son cada vez más cortas y se dispone mayor espacio para fotografías y fichas técnicas. Aparecen columnas de espectáculos destacados para el fin de semana o mismo suplementos especiales que recomiendan salidas. También son frecuentes las críticas de pocas líneas (a lo sumo cinco) con puntajes. Por lo tanto, los libros y los periódicos siguen siendo espacios para la crítica. Los nuevos críticos dirigen su mirada a estos nuevos espacios como posibilidades de ejercicio de su trabajo y desafío de su creatividad. Los tiempos cambian y los prejuicios sobre estos formatos son inconducentes. Las largas críticas de antaño -muchas veces innecesarias pues por la premura de las entrega caen en repeticiones y observaciones superficiales- son menos comunes. La comunidad de críticos empieza a aceptar poco a poco los nuevos formatos como un ejercicio respetable de la crítica. Los mismos artistas que quieren ver sus reseñas publicadas dirigen su mirada hacia estos y los aprovechan para difundir su trabajo.

La proliferación de modalidades de difusión es consecuente con la enorme expansión del consumo de cultura de las últimas décadas. El habitante promedio disfruta de la música, el cine, los medios, los libros, los comics, el arte, la danza y el teatro todos los días y por varias horas y la crítica y los medios cambian en concordancia con este fenómeno. Deben ser más rápidos y selectivos para orientar al público. El crecimiento actual se sitúa en las antípodas de la homogeneización cultural, sin embargo, al observar la diversidad que se ofrece a cambio no deia de comprobarse una manifestación funcional al capitalismo tardío. Existe un tipo de arte para cada individuo, de forma tal que todo el espectro de consumidores se vea cubierto. La oferta del arte se atomiza y se customiza para abarcar todo el mercado, donde lo masivo y lo selecto son solo aspectos complementarios de la mercantilización del arte. En este contexto, el público es un consumidor que se pasea por la góndola y se encuentra con productos, unos junto a los otros.

¿Cuál es la función del crítico cuando ya muchos han declarado su muerte? Su arista formativa y educadora ha perimido junto con cualquier otra cruzada sarmientina. No está puesto en el mundo para trazar una historia progresiva del arte porque las historias se resisten a ello. Tampoco para identificar las grandes rupturas pues suelen caer en la desventura de consagrar fracasos y obviar a aquellos que serán consagrados por la posterioridad. En un contexto donde la oferta de espectáculos crece desproporcionadamente y el público solo puede abarcar una pequeña porción de ella, las nuevas incumbencias del crítico—sobre todo aquel que escribe para un público masivo— se dirigen a orientar al público en



el consumo. Las críticas se hacen cada vez más pequeñas y específicas de forma tal que el espectador puede rápidamente encontrar en el periódico aquello que se acomoda a su gusto y pretensiones de calidad. El crítico ejerce el rol de agente regulador del mercado en pos de evitar la mediocridad y la estandarización del arte y esto lo conduce a una crisis, al borde del suicidio, pues su altruista función de sumergirse en el mar del arte para hallar las perlas escondidas en su lecho y de educar en la contemplación estética se han perdido y han sido reemplazadas por la devaluada tarea de orientar al público en el consumo.

EL MEDIO LOCAL Y LA DANZA

Un hecho fáctico sobre la crítica de danza es que siempre ocupa un lugar relegado en los grandes medios. Generalmente, los espacios centrales los ocupan la televisión y el cine y un poco más allá el teatro. Muchos acontecimientos importantes para la danza a veces no son nombrados o se ubican en las últimas páginas de los suplementos. Sin embargo, críticos de danza y coreógrafos independientes movilizan recursos constantemente para obtener una presencia más importante ¿Para qué simular el juego de las grandes industrias culturales como el cine, la televisión o el teatro comercial? Las concesiones artísticas que deberían hacer los coreógrafos para entrar en el circuito de consumo y difusión masiva y los gastos en difusión y prensa para lograr una repercusión similar a la del teatro comercial harían cualquier proyecto inviable. Cuando un espectáculo independiente consigue un subsidio por lo general alcanza para cubrir vestuario, iluminación y escenografía y son insuficientes para costear el cachet de los intérpretes y horas de sala de ensayo. Sin embargo, un porcentaje importante de los subsidios se destina comúnmente a contratar una agencia de prensa. Surge el interrogante sobre el sentido de salir a competir en un terreno ajeno, de grandes producciones y movimiento de dinero. Los productores de teatro comercial deben llenar grandes salas y deben obtener una retribución por su inversión de capital. En cambio, el teatro o la danza independiente hacen pocas funciones en salas pequeñas y cuando disponen presupuesto para prensa se produce una suerte de simulación en el vacío donde se pretende jugar el juego de otros. Hoy en día, muchos artistas de la escena independiente y críticos de danza actúan con nuevas estrategias de difusión. En los medios electrónicos recurren a newsletters (boletines informativos periódicos), mailinglists (listas de correo) o *blogs*. También utilizan publicaciones de distribución gratuita o postales. Un insistente trabajo personal y el "boca en boca" hacen exitosos los espectáculos. Finalmente si se cotejase cuánto público concurre a estos espectáculos por la aparición de una crítica o anticipo en un gran medio y cuánto por estrategias alternativas de difusión, lo que revelen los resultados podría ser sorprendente.

A pesar de la existencia de estos nuevos y sugestivos medios, todavía no han sido del todo aprovechados por la danza en la Argentina. No existe un portal que concentre en un mismo sitio producción teórica, crítica e información sobre la danza local. Los artículos sobre danza aparecen en páginas extranjeras o páginas dedicadas a la escena teatral general. Solo hay dos sitios locales significativos. Un blog dedicado a la difusión de gacetillas de danza contemporánea y una edición virtual de una revista impresa. Los grandes portales más representativos de otros países son sostenidos por sus respectivos gobiernos y muchos críticos y teóricos de la danza argentinos suelen colaborar para ellos. La ausencia del fomento de la danza en este medio es solo un ejemplo más del desconocimiento de las agencias gubernamentales de este país hacia la danza.

Pero esta ausencia también es eco de otro fenómeno: la escasez de estudios teóricos en relación a la danza y de pensamiento sobre la crítica de esta especialidad. Esta situación puede entenderse desde tres perspectivas. Por un lado, la relativa juventud de las carreras de carácter universitario dedicadas a la danza. Por otra parte, las características propias de la danza como objeto de estudio que presentan una dificultad en sí y por último, la arraigada resistencia a reconocer la especificidad de la danza frente a otros lenguajes.

CRÍTICOS JÓVENES

¿Cuál es el papel de los jóvenes en la crítica actual? Durante el último Festival Internacional del Mercosur en Córdoba, la IATC v la revista **Teatro al Sur**, realizaron el primer taller para jóvenes críticos de teatro en Latinoamérica. Estos talleres giraron alrededor de distintas temáticas según la ocasión como "el teatro y las marionetas", "la escenografía", "el futuro de la crítica", "críticos fuera de contexto: festivales internacionales" y, en el caso de la versión vernácula, "las nuevas teatralidades". En esta oportunidad, la mayoría de los asistentes provenían de distintas regiones de la Argentina y de países limítrofes y las condiciones para asistir eran ser menor de treinta años y publicar desde hacía más de un año en medios gráficos. Su directora, Margareta Sörensen destacó ciertas características de los críticos jóvenes a nivel mundial. El 75% de esta nueva camada son muieres, tienen estudios universitarios y se han graduado como licenciados o magister. Algunos de ellos tienen además el título de Periodismo.

Lejos de combinar el teatro solo con literatura, como es tradicional en la crítica lo hacen con danza cine moda y los estilos de vida. Los críticos jóvenes están más interesados en las nuevas realidades teatrales y en el aspecto cambiante de la actividad teatral. Dirigen su mirada a las posibilidades de los cruces en escena y no adhieren a las viejas jerarquías del teatro que ponen al drama clásico en la cima. Sörensen también observa que el impacto de la danza en el teatro durante las últimas dos décadas ha sido muy claro y que cambió el concepto de teatro como forma artística

En el ámbito del teatro, la directora de la revista Teatro al Sur, Halima Tahan, nota que en nombre de la posmodernidad y debido en parte a que el teatro ha abandonado la supremacía del texto, han aparecido nuevas formas teatrales. Esto, que se encolumna bajo el epíteto de nuevas realidades teatrales, se ha convertido en la corriente dominante de las prácticas teatrales en todo el mundo que convive con las formas

tradicionales. Es por lo tanto tarea de los críticos identificar, nombrar y definir estos nuevos teatros, problematizar su naturaleza y por lo tanto, pensar la "teatralidad" en su conjunto.

En todo el mundo el teatro expande sus fronteras, los artistas rehuyen a las etiquetas, crean formas que escapan a las definiciones existentes y merecen por parte de los críticos un análisis minucioso y una reflexión profunda.

El mismo análisis se puede extender a la danza. Esta enfrenta constantemente sus problemas de definición. El fenómeno que los críticos de teatro explican como el impacto de la danza en el teatro corre en ambos sentidos. En la danza, no solo impactó el teatro, sino también el nuevo circo, las nuevas tecnologías, el feminismo, el arte kitsch y posmoderno entre otros. Sin embargo, los fenómenos mencionados que pueden agruparse bajo el rótulo de "nuevas realidades teatrales" son tomados por la crítica de teatro. Esta cuenta con mayor tradición y arraigo, se ha desarrollado más en los espacios de reflexión, de intercambio y de difusión. Aun así, la crítica de danza con su propia tradición puede enriquecer enormemente el análisis de estas nuevas realidades teatrales. Muchas veces, por falta de una sensibilidad formada en la apreciación de danza, el crítico de teatro pasa por alto contenidos esenciales y profundos volcados por el coreógrafo. Tanto críticos de teatro como de danza detienen su análisis en el adorno, lo pintoresco y la calidad de ejecución. Se ven contenidos meramente formales o vacíos donde el lenguaje de movimiento expresa ideas inmanentes al cuerpo, se tocan cuestiones universales, filosóficas o humanas.

Así como los espectáculos proponen mixturas entre el teatro y la danza, los críticos de ambas ramas deben ampliar su mirada. Esto requiere muchas veces ir tras la búsqueda de otras opiniones y saberes. Lo que no quiere decir una renuncia a la especialización profesional ni tampoco aceptar que cualquier mixtura es válida.

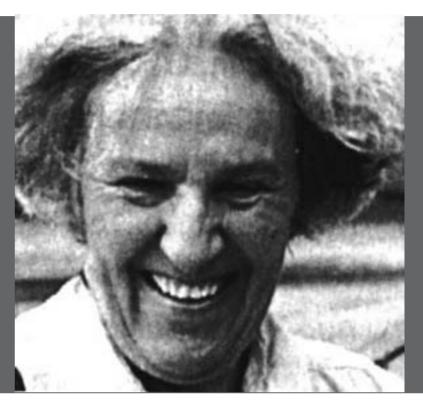
Resulta difícil definir las incumbencias del crítico en los tiempos actuales. No solo porque las herramientas teóricas con las que se cuenta ya no tienen el poder o la intención de encerrar el hecho teatral dentro de fronteras rígidas, sino porque la misma obra se ha vuelto líquida y se escapa entre los dedos de quien pretende asirla. Los géneros se mezclan entre sí generando las nuevas realidades teatrales pero también la teatralidad en su conjunto se encuentra en otras prácticas sociales como la economía, la política o el sexo en una medida mucho mayor a como lo estaba cincuenta años atrás

La estetización de la vida cotidiana y el bombardeo mediático han agotado la mirada del espectador. Los artistas renuevan aceleradamente los valores volcados en la escena para seguir siendo actuales y atractivos y los críticos corren tras ellos para seguirles los pasos. En paralelo con la aceleración de los productos artísticos, se acelera la proliferación de los medios que los difunden y los piensan. La entropía del sistema formado por los hechos artísticos, los críticos y los medios aumenta y se dirige hacia un estado irreversible de desorden indiferenciado.

Diálogo con Ariane Mnouchkine, directora del Théâtre du Soleil

"El teatro es un reflejo de lo que podría ser el mundo"

Entre los acontecimientos teatrales de 2007, sin duda quedará en la memoria la visita de la directora Ariane Mnouchkine, figura sobresaliente en la historia de la escena mundial, fundadora en 1964 de la Compañía Théâtre du Soleil en Francia. Mnouchkine presentó, en el marco del VI Festival Internacional de Buenos Aires, el espectáculo Les Éphémères (Los Efímeros, Partes I y II), así como su libro El arte del presente, conversaciones con la periodista especializada Fabienne Pascaud en las que recoge los lineamientos principales de su trayectoria y pensamiento. Fue esta la primera visita de Mnouchkine y su compañía a Latinoamérica (de la Argentina pasó luego a Brasil).



JORGE DUBATTI / desde Buenos Aires

Para los argentinos Ariene Mnouchkine y su Théâtre du Soleil son, junto a otros maestros de la talla de Jacques Lecoq, Bernard-Marie Koltés, Peter Brook y Philippe Genty, indiscutidos referentes del teatro francés de los últimos cuarenta años. No es para menos: según afirman Denis Bablet y Marie-Louise Bablet en el **Diapolibro** que cuenta la historia de la compañía de Mnouchkine hasta 1977, "la aventura del Théâtre du Soleil es la más importante aventura teatral francesa desde Jean Vilar y su TNP".1

Dividido en dos partes de tres horas quince minutos cada una, **Les Éphémères** incluye en el intervalo (hora y media) la posibilidad de comer atendido por los mismos integrantes de la compañía. Desde el ingreso a la sala hasta la salida, transcurren ocho horas, que se pasan volando. Pequeñas y grandes historias de personajes "efímeros" -hombres y mujeres sencillos- son contadas por unos cuarenta actores con una poética hiperrealista sobre plataformas giratorias. Impulsadas por los mismos actores convertidos en servidores de escena, las plataformas son desplazadas de izquierda a derecha y viceversa sobre un escenario-corredor, a ras del piso, enmarcado por una platea bifrontal y, en los extremos de entradas y salidas, por etéreos telones de origen oriental. Cada vez que una plataforma va a entrar o salir, los telones se inflan como si fuera el viento lo que trae y lleva las escenas. El mecanismo genera la ilusión de que las plataformas flotan, como flota la Tierra en el vacío. La música en vivo de Jean-Jacques Lemêtre, quien interpreta innumerables instrumentos, es un componente esencial de la puesta. Mnouchkine dijo en el estreno: "Hacemos un espectáculo que habla del instante: del presente que ya no es presente en el momento en el que pronuncio la palabra presente. Quizá, también, de la belleza de los seres, de lo difícil que nos resulta acercarnos a esa belleza y de que cuando a veces nos damos cuenta de que un instante es bello, entendemos que ya pasó".

UN TEATRO DE "COMPAÑÍA"

Ariane Mnouchkine nació en 1939, en Boulogne—sur—Seine. Es hija del productor de cine ruso Alexandre Mnouchkine. Se formó en la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq. El crítico Georges Banu escribió que "desde mediados de los años 70, el nombre de Ariane Mnouchkine se asocia naturalmente al Théâtre du Soleil y al espacio único de la Cartoucherie de Vincennes, a la vez laboratorio de creación y lugar de vida de una comunidad humana y artística. Muchos de sus espectáculos y puestas en escena han marcado incontestablemente el teatro de la segunda mitad del siglo XX (...) Teatro épico, en el que

la composición musical, las máscaras, los maquillajes y la marcación gestual y vocal de los actores, tienen un papel esencial. Mnouchkine ha creado verdaderamente una estética, un modo de expresión y de representación, una identidad artística singular que va mucho más allá de la simple puesta en escena. Profundamente impregnada de diversas culturas extranjeras (chinas, indias, tibetanas, japonesas, etc.), su obra teatral también puede verse como una síntesis viviente entre Oriente y Occidente".

Definen la aventura de Mnouchkine la búsqueda de una nueva relación con el público, la creación de un teatro popular de calidad, la concepción del teatro como fiesta y la construcción de una ética para la creación colectiva. Un teatro de liminalidad con la vida, que reivindica la mezcla de registros y los cruces culturales, especialmente los de Oriente y Occidente. Para ello es necesario un teatro contemporáneo, sincrónico con los desafíos del presente, que no descarta para la expresión de su contemporaneidad la investigación en los clásicos - Esquilo, Eurípides, Shakespeare o Molière— o en períodos históricos como el siglo XVIII y la Revolución Francesa. Escribe David Bradby en un estudio sobre el Théâtre du Soleil en 1984: "Si bien en veinte años la composición de la compañía cambió mucho, Ariane Mnouchkine ha asegurado su continuidad. Es un jefe de compañía como hay pocos, aunque declara su voluntad de disminuir su poder y llegar a un sistema de creación colectiva y de responsabilidad compartida, un poco a la manera de Brecht en el Berliner Ensemble, quien se calificaba de Probenleiter (guía de ensayos). En abril de 1975, durante una discusión, le pedimos que explicara en qué se diferenciaba su práctica de la de otros directores/puestistas. Respondió que la diferencia principal provenía del hecho de que ella no tenía ningún conocimiento previo de lo que sucedería en el curso de las sesiones de improvisación y los ensayos. Su rol, al contrario, consistía en explorar y crear en compañía con los actores, los escenógrafos, etc. 'No olvide -dijo- que el director/puestista ha conquistado en nuestros días el más alto grado de poder que jamás haya tenido hasta aquí. Y que nuestro objetivo de conjunto es superar esta situación, creando una forma de teatro donde todo el mundo tenga la posibilidad de colaborar, sin que haya directores, técnicos, etc., según la acepción tradicional'.

Si bien se organiza inicialmente como "cooperativa", a partir de 1968 el Théâtre du Soleil formula reglas básicas de organización—en las antípodas de las estructuras jerárquicas del teatro comercial— por las que todos los integrantes cobran el mismo salario (diferenciado por la antigüedad) y el elenco final de un espectáculo se configura luego del proceso en el que todos los actores estudiaron y probaron los distintos personajes. Suele decirse que, por su ética, Le Théâtre du Soleil es uno de los últimos exponentes de "compañía", en el

OTROS ACERCAMIENTOS AL THÉATRE DU SOLEIL

Para una historia de las principales actividades de la Compañía, sugerimos consultar la página web institucional del Théâtre du Soleil: www.theatre-du-soleil.fr, que contiene información con iconografía, audios y especialmente una visita virtual a La Cartoucherie. También es provechoso leer las síntesis de Joel Cramesnil y Anne Neuschäfer en www.lebacausoleil.com. Sugerimos también además el volumen *El arte del presente* (coedición uruguayo-argentina de Circe/Atuel), libro de entrevistas de Ariane Mnouchkine — Fabienne Pascaud realizado en dieciséis encuentros, entre agosto de 2002 y mayo de 2004 en La Cartoucherie, París (sede de la compañía desde 1970), y en Avignon. Pascaud suma al texto de los reportajes una carta que le envió Mnouchkine tras la lectura de los originales y un Postfacio con metatextos de la autora y una cronología sumaria. La traducción rioplatense, a cargo de Margarita Musto y Laura Pouso, enriquece el libro con notas y comentarios. Para muestra de *El arte del presente* baste el siguiente fragmento: "Un teatro no es ni una boutique ni una oficina ni una fábrica.

Es un taller para encontrarse y compartir. Un templo de reflexión, de conocimiento, de sensibilidad. Una casa donde debemos sentirnos bien, con agua fresca si tenemos sed y algo para comer si tenemos hambre. Meyerhold decía que un teatro tenía que ser un verdadero 'palacio de las maravillas'. Hoy en día es en efecto muy difícil ir al teatro; es agotador. Entonces es necesario recibir a la gente y mostrarle con pequeños signos hasta qué punto estamos felices y orgullosos de que esté aquí". O también este otro pasaje: "Me empecino en decir que no es ni ilegítimo ni ilógico pensar que la cultura debería ser subvencionada por todos los ministerios a los que les rinde servicios inestimables. Es notorio que somos útiles para la salud mental, ayudamos a prevenir la delincuencia y la violencia, somos eficaces contra la ignorancia, somos portadores de la imagen honorable de Francia en el exterior; por lo tanto somos indispensables a los Ministerios de Salud, de Justicia, del Interior, de Educación, de Turismo y de Relaciones Exteriores, sin olvidar al de Juventud y Deportes, y al de Asuntos Sociales".



sentido cabal del concepto, que funciona como tal en Europa. Sobre esa "diferencia" se ha centrado la crítica en estudios reveladores, como el número especial de la revista **Travail Teatral**, de 1976, titulado "Différent: le Théâtre du Soleil".

"1789", CONSAGRACIÓN MUNDIAL

En 1961, con sus compañeros de la Association Théâtrale des Etudiants de Paris (ATEP), Ariane Mnouchkine participa creativamente en el espectáculo **Genghis Khan** de Henry Bauchau. A comienzos de los sesenta Mnouchkine viaja a Oriente y toma contacto con expresiones ancestrales del teatro asiático, que si bien no marcan su poética inicialmente, significarán influencias relevantes a partir de los años setenta. El 29 de mayo de 1964, con miembros de la ATEP, Mnouchkine funda la Compañía Théâtre du Soleil. Eligen ese nombre simbólico en homenaje a "ciertos cineastas de la luz, de la generosidad, del placer, como Max Ophuls, Jean Renoir, Georges Cukor", según consta en el mencionado **Diapolivre** de los Bablet. El primer espectáculo de la compañía, dirigido por Mnouchkine, se presentará en 1964-1965: Les Petits Bourgeois [Los pequeños burgueses], de Máximo Gorki, al que siguieron en 1965-1966 Le Capitaine Fracasse [El capitán Fracasse], basado en Théophile Gautier, y en 1967 el primer hito altamente significativo en la historia de la compañía: La Cuisine [La cocina], de Arnold Wesker, El espacio del Cirque Médrano en Montmartre les permite otra dinámica estética y un salto cuantitativo en la relación con el público: lo ven 63.400 espectadores. En 1968 Mnouchkine dirige **Le Songe d'une nuit d'été** [Sueño de una noche de verano] de William Shakespeare. Les Clowns es la creación colectiva que el Théâtre du Soleil presenta en 1969-1970. Dice David Bradby que ya desde sus primeros pasos "Le Théâtre du Soleil aliaba la preocupación social a un sentido exuberante del placer teatral: un teatro de la fiesta, del buen humor, lleno de gags y de lazzi (...) El nuevo estilo [a partir de La Cuisine] reposaba sobre dos determinaciones bien diferentes, rara vez reunidas en la misma compañía. La primera consistía en tomar en serio el trabajo de las personas comunes, que raramente van al teatro, para encontrar un medio de llevar a la escena sus condiciones de trabajo y las relaciones que pueden existir entre ellos. La segunda: descubrir una transposición teatral adecuada, para no caer en la trampa del naturalismo".

A fines de agosto de 1970 Le Théâtre du Soleil se instala definitivamente en La Cartoucherie del bosque de Vincennes, donde la compañía ensayaba y construyó finalmente su teatro. Sin embargo, la premier de su nueva creación, **1789**, acaso el espectáculo más importante en toda la historia del equipo, tiene lugar en 1970 en el Piccolo Teatro de Milán. Recién lo

presentarán en La Cartoucherie en 1971. Acontecimiento consagratorio, **1789** es una creación colectiva sobre la Revolución Francesa con puesta en escena de Ariane Mnouchkine. Le Théâtre du Soleil se convierte en un equipo de prestigio internacional: entre 1971 y 1973 presentan **1789**, en Villeurbanne, Besançon, Caen, Le Havre, Martinique, Lausanne, Berlín, Londres, Belgrado. Espectadores: 281.370. En 1973 Mnouchkine concreta el film homónimo basado en la obra teatral.

Para David Bradby, "1789 tuvo más o menos el mismo impacto sobre el teatro de los años setenta que **Esperando a Godot** sobre el de los años cincuenta (...) Fue una verdadera liberación la que experimentaron los casi 250.000 espectadores que afluyeron a La Cartoucherie. De Esperando a Godot el público de la década del cincuenta había conservado una imagen de la vida de una austeridad sin precedente, que no era sino un lento acercarse de la muerte. En La Cartoucherie, se producía más bien una resurrección. Desde la entrada a la sala, sin localidades numeradas, sin acomodadoras a las que pagar, el ambiente estaba sobreexcitado y la compañía trabajaba allí para crear un sentimiento incomparable de alegría y de fiesta".

De 1972 es el espectáculo **1793**, nueva creación colectiva de Théâtre du Soleil, continuación de **1789** para la que los actores y todo el equipo creativo investigan sobre aspectos históricos de los años 1792 y 1793 inmediatamente posteriores a la Revolución. En 1975 es el turno para **L'Âge d'or** [La Edad de Oro], nueva creación colectiva con puesta en escena de Ariane Mnouchkine. Tras la experiencia exitosa de **1789** y **1793**, deciden abandonar el teatro histórico y volver sobre la realidad inmediata contemporánea. El punto de partida será ahora la historia de Abdallah, trabajador marroquí que muere en un accidente en una obra en construcción. De ese momento es la siguiente expresión de voluntad política e incisión en el tejido social del equipo: "Intentamos hacer un teatro de la representación en el que todo gesto, toda palabra, toda entonación tenga su importancia y sea un signo inmediatamente perceptible por el espectador (...) Deseamos un teatro que tome contacto directo con la realidad social, que no sea un simple testimonio sino una incitación a cambiar las condiciones en las que vivimos".

ENTRE EL CINE Y LOS CLÁSICOS

Después de **Don Juan** (1977), basado en la pieza de Molière, con puesta en escena de Philippe Caubère, la compañía realiza el telefilm **Molière ou la vie d'un honnête homme** [Molière o la vida de un hombre discreto], con dirección de Mnouchkine, que alcanza gran difusión en Europa y América y abre al Théâtre du Soleil el acceso a un público masivo. **Méphisto, le roman d'une carrière** [Mefisto, la novela de una carrera], basado en la





L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves [La Indiada o la India de sus sueños], de Hélène Cixous, con puesta en escena de Ariane Mnouchkine, se ofrece en 1987-1988. De 1989 es La nuit miraculeuse [La noche milagrosa], film de Ariane Mnouchkine, cuento de Navidad encargado por la Assemblée Nationale pour le Bicentenaire de la Déclaration des Droits de l'Homme, en el bicentenario de la Revolución Francesa. 1990-1993 es el período en que Théâtre du Soleil se aboca a la revisión de la tragedia clásica. Les Atrides — Cycle [Los Atridas-Ciclo] incluye cuatro espectáculos: Iphigénie à Aulis [Ifigenia en Áulide] (1990, texto de Eurípides); Agammenon (1990, texto de Esquilo); Les Choéphores [Las Coéforas] (1991, texto de Esquilo, pieza representada en alternancia con las dos anteriores en La Cartoucherie); Les Euménides [Las Euménides] (1992, texto de Esquilo, representado en alternancia con las tres anteriores). También en mayo-junio de 1993 Le Théâtre du Soleil presenta L'Inde, de Père en Fils, de Mère en Fille [La India, de Padre a Hijo, de Madre a Hija], puesta en escena de Rajeev Sethi, a partir de una idea de Ariane Mnouchkine, espectáculo interpretado por 32 artistas hindúes (narradores, músicos, bailarines, acróbatas y magos).

La Ville parjure ou le réveil des Erinyes [La ciudad perjura o el despertar de las



Escenas de "Les ephemeres"

Erinias], de Hélène Cixous, es llevada a escena por Mnouchkine en 1994-1995. Sigue en 1995-1996 Le Tartuffe [Tartufo], de Molière. En 1996-1997 se filma Au soleil même la nuit, película de Éric Darmon y Catherine Vilpoux, coordinada por Ariane Mnouchkine. Et Soudain des nuits d'éveil [Y de pronto noches en vilo] es la creación colectiva de 1997 coordinada por Hélène Cixous, con puesta en escena de Ariane Mnouchkine. Tout est bien qui finit bien [Está bien lo que bien acaba] (1998) marca el regreso de la compañía al universo de William Shakespeare; la puesta en escena es de Irina Brook (hija de Peter Brook), con artistas del equipo.

De 1999 es **Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs** [Tambores en el dique, bajo la forma de antigua pieza para marionetas interpretada por actores], de Hélène Cixous, puesta en escena de Ariane Mnouchkine, La misma Mnouchkine realiza en 2002 un film de la puesta, incluido en **Du Théâtre à l'Écran**, 2005, colección de diez DVD producida por el Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia.

Los dos trabajos más recientes de la compañía son **Le Dernier Caravansérail (Odyssées)** [El último caravanserrallo (Odiseas)] (2003), creación colectiva del Théâtre du Soleil, puesta en escena de Ariane Mnouchkine, que consta de dos partes: **Le Fleuve Cruel** [El río cruel] y **Origines et Destins** [Orígenes y destinos]; y el mencionado **Les Éphémères** [Los Efímeros] (2006). De 2007 data el video que recoge la experiencia pedagógica de Ariane Mnouchkine en Kabul: **Un soleil à Kaboul**.

LA BELLEZA DE LOS SERES HUMANOS

La noche del jueves 14 de septiembre Ariane Mnouchkine se presentó en la Escuela de Espectadores que coordinamos para el FIBA. Unos 300 espectadores se dieron cita en el Punto de Encuentro del Predio de Exposiciones. Mnouchkine nos pidió ser ella misma la que diera lugar a las preguntas del público ("Lo hago siempre en La Cartoucherie, coordino y respondo", nos dijo) y así lo hizo, de pie, durante casi dos horas. Para la traducción contó con la labor de Leticia Scavino. Reproducimos a continuación algunos pasajes relevantes de aquel diálogo.

-La cuestión judía da unidad a las dos partes de *Les Éphémères.* ¿Fue ese el punto de partida?

-Nunca me digo que voy a hacer un espectáculo sobre la cuestión judía o sobre la cuestión de los refugiados o sobre el islamismo. La historia que cuento es la historia de mis abuelos. Busco lo universal humano, el amor, la relación con los padres, el pasado familiar, nuestra relación con el tiempo. En **Les Éphémères** hablamos de seres humanos. No partimos de una ideología o de un planteo abstracto, intelectual, sino de historias humanas.

-¿Cómo fue el proceso de elaboración del espectáculo?

-Tengo la suerte de trabajar con actores muy valientes, incluso temerarios. Cuando les propuse este espectáculo, no tenía límites definidos. Veníamos de hacer un espectáculo donde los personajes eran feroces, y ahora les propuse que habláramos sobre la belleza de los seres humanos. Se trataba de observar aquellos momentos en los que los humanos se manifestaban profundamente humanos. Y para eso debíamos hablar de momentos preciosos y preciados, y había que hablar de la pérdida, de la muerte, porque generalmente advertimos esos momentos preciosos cuando ya pasaron. Tuve miedo de que los actores me dijeran que era un tema muy volátil, que necesitaban algo más. Entonces les propuse trabajar a partir de la idea de que la humanidad iba a desaparecer. Imaginen que en tres meses habremos des-



Escena de "les ephemeres"

aparecido, les dije. Esa fue la manera de estimular su memoria, sus recuerdos. Al profundizar en la idea de la muerte y la memoria salieron al encuentro de sus propias historias, de relatos de sus parientes, e incluso de personas que no conocían. Con esas historias recogidas hicimos improvisaciones. Luego de dos días de trabajo surgió la concepción del espacio que ustedes vieron; necesitábamos la proximidad del público para que viera lo que sucedía en nosotros como actores. Los actores empezaron a proponer momentos, visiones, acciones ligadas a esas situaciones vividas por ellos o por otras personas. Empezaron a interesarse por los relatos de los compañeros actores, yo también conté mis historias. Y así llegamos muy rápido a la puesta en escena. Los actores se dividieron en pequeños grupos, fuimos buscando los actores que pudieran asumir los personajes de las historias elegidas. Ponerse de acuerdo resultó del diálogo, fue casi como un complot. Luego pasamos al taller para ir esbozando materialmente la escena de esos pequeños mundos que ustedes vieron. Al principio me preocupó que los actores estuvieran tanto tiempo en el taller, pero luego advertí que era el meior camino para acceder al material no tanto desde lo intelectual sino desde lo físico y desde la imaginación. Llegábamos al teatro a las ocho y media de la mañana y pasábamos a los ensayos recién a las cinco, cinco y media, pero llegábamos con momentos de teatro de tanta riqueza, tan avanzados, que me di cuenta de que no habíamos perdido el tiempo. Me di cuenta de que esta manera de trabajar era resultado de una búsqueda concreta, humilde, de transformación teatral. Es un proceso artesanal, en el que vamos paso a paso, un pie detrás del otro. En el Théâtre du Soleil siempre es así, pero más que nunca en este espectáculo.

-¿Cómo surgió la idea de trabajar con las plataformas giratorias?

-Empezamos a investigar en esas plataformas en un espectáculo anterior, **Le Dernier Caravansérail** (Odyssées) [El último caravanserrallo (Odiseas)]. Inicialmente tuve el deseo de no repetir el uso de las plataformas, pero cuando advertí que el escenario de **Les Éphémères** iba a ser bifrontal, me gustó la idea de que las situaciones se movieran como flotando sobre un río, y que se viera todo de todos lados, que el actor consiguiera de esta manera una gran libertad. Los actores saben que ahora están de espaldas y pronto van a estar de frente. Es un efecto con mucho de cinematográfico. El movimiento giratorio se relaciona además con los ritmos, con la música. El desplazamiento y el ritmo de las plataformas se conecta con la presencia de Jean-Jacques Lemêtre, sin él este espectáculo es imposible. Desde hace muchos años nuestros espectáculos serían imposibles sin la música de Jean-Jacques. Siempre digo que el rol de la música es esencial en el teatro, la música es como el aire que respiramos o el agua que tomamos. Justamente por eso pocos hablan de la música, porque de tan esencial se torna imperceptible. Tal vez en el Renacimiento se produjo una separación de las artes, la danza, la música y el teatro, que antes eran inseparables. En el Théâtre du Soleil consideramos que la música es inseparable del teatro, incluso para hacer realismo.

-¿Puede aclarar qué hacían los actores en el taller?

-Me refiero a que los actores trabajaban con martillo, sierra, agujereadora, madera, herramientas y materiales... Allí construyeron con mucha precisión el espacio, los accesorios, todo con elementos que encontramos en las calles de París. Fuimos reconstruyendo nuestras casas y recuerdos, la tetera de nuestra madre, nuestros espacios, ciertos climas del recuerdo. Incluso los olores. En una escena hay olor a tostadas. Ese es nuestro método de trabajo. La Cartoucherie es un lugar muy grande pero a las ocho y media de la mañana se llenaba de cosas que traían los actores en sus autos. Cosas que traían de sus casas, de las de sus familiares, o cosas encontradas en las calles. Algunos objetos traídos originariamente para una escenografía, terminaban siendo utilizados en otra. Los actores fueron

creando su mundo a través de estos objetos en el taller. Muchas veces yo rechazaba algunas elecciones, porque las consideraba demasiado decorativas, pero en general las propuestas fueron aceptadas.

-Generalmente las plataformas son movidas por actores-servidores de escena, pero en un momento las mueven los abuelos asesinados por el nazismo mientras su nieta persigue la recuperación de su historia. ¿Por qué tomó esa decisión?

-Ya no lo sé. Son tantos los aportes y de tanta gente que ya no podemos recordar quién dio tal o cual idea. Yo solo ayudo a hacer subir la crema a la superficie.

-Me impresionó mucho el trabajo con los niños. ¿Cómo se incluyen los niños en estos procesos?

-Se divierten mucho. En el Théatre du Soleil trabajan unos dieciocho niños, con horarios reducidos. Trabajo con los niños como con los adultos. A un niño no hay que hacerlo trabajar, no hay que hacerlo esforzarse: o puede o no puede actuar. Les doy imágenes, improvisan, luego se suman a un plan muy pautado. Pero no hay que forzarlos a trabajar de una determinada manera.

-Su poética estimula permanentemente la emoción.

-Muchas de las preguntas que ustedes me hacen fueron y son preguntas mías. Durante los ensayos yo hablaba de mi emoción. Una herramienta que privilegio como directora son mis emociones. Si a mí una escena me conmueve, como creo que el espectador se parece a mí, tomo esa escena: si a mí me emociona, al espectador también lo va a emocionar. Muchas veces nos preguntamos si teníamos derecho a trabajar en el borde del abismo realista. Los espectáculos del Théâtre du Soleil en general son épicos, muy espectaculares, pero este no: me di cuenta que no iba a ser espectacular, que nos iba a llevar hacia lo interior. Me preguntaba si tenía derecho a colocar una mesa con tanta parsimonia, tan simple, tan verdadera, y me contesté que sí tenía derecho, porque eso me conmovía y me conmueve. Los actores salían a escena y me daba carne de gallina. Me pregunté también por el tiempo, la duración. La prueba es el resultado.

-Su teatro valora la vivencia, el sentirnos vivos.

-Concibo el teatro como un lugar de encuentro, de comunión, de identidad colectiva. Es el "palacio de las maravillas", como decía Meyerhold. Allí alimentamos nuestro corazón, nuestro estómago, nuestro cuerpo, todo. Vamos al teatro para tener confianza unos en otros. Incluso cuando vemos una tragedia, la **Orestiada** por ejemplo, el hecho de verla juntos, de ver que los actores se han tomado tanto tiempo para elaborar ese espectáculo, nos va a devolver la confianza en el ser humano. Incluso en el silencio, a través de la piel, nos decimos que nos parecemos. El público se habla aún sin hablarse.

-¿Esa concepción justifica que se incluya la comida?

-En las grandes ciudades como París o Buenos Aires es increíble que la gente vaya al teatro, porque las personas salen del trabajo cansadas y en vez de ir a ver tonterías a la televisión, vienen a vernos y pagan. Creo que el teatro es una especie de milagro. En ese momento compartido con nosotros, los actores se ponen la máscara y los espectadores se la sacan. Compartir la comida es un signo de amistad, de ternura, tenemos ganas de que estén bien alimentados, de que no tengan hambre durante el espectáculo. De que tengan tiempo de calmarse y de olvidarse de las situaciones conflictivas del día o de su trabajo. Creo que el teatro es, durante algunas horas, una utopía: 600 personas que respiran juntas, que no se matan, que no se pelean todo el tiempo, que se miran, que se hablan. El teatro es un reflejo de lo que el mundo podría ser.

MICHAEL MOSCHEN - ADRIEN MONDOT Manipuladores



Escena de "Michael Moschen en

Michael Moschen, el reconocido malabarista estadounidense, presentó su clásico espectáculo unipersonal en el Paseo La Plaza durante noviembre de 2007, Michael Moschen En **Movimiento**. Por su parte, tanto en el Festival de Córdoba como en Buenos Aires y Mendoza, pudo verse otra creación de singulares características, Convergence 1.0 de la compañía francesa Adrien M

de Objetos

DIEGO ALTABAS/ desde Buenos Aires

En el año de las mil visitas internacionales y los reencuentros taquilleros los escenarios porteños fueron testigos del arribo, sin duda insólito, pero muy festejado por la creciente tribu circense local, de uno de sus principales referentes a nivel mundial, que marcó con un sello indeleble el arte del malabarismo contemporáneo. Michael Moschen, especie de gurú visionario para los amantes de la manipulación de objetos a fines de los ochenta y todo los noventa, llegó al país con: Michael Moschen en movimiento.

El espectáculo resume los últimos veinte años de investigación de su intérprete en relación a diversos elementos, que sin una puesta espectacular, ni brillo y glamour, devela un universo escénico plagado de figuras geométricas y abstractas, exploración física y ritmo. Con la frialdad en la cara de un matemático y la habilidad en las manos para despertar la ovación del más escéptico, Moschen mueve hasta ocho esferas de cristal en sus dedos con una precisión de máquina, hace ondular diversos objetos rígidos que cobran vida alcanzando fuertes efectos cinéticos, y en uno de sus puntos cumbre, descubre las infinitas posibilidades de un gran triángulo en contacto con varias pelotitas de rebote. "Me gusta retarme a mí mismo en la búsqueda de pasadizos secretos en ese maravilloso reino de lo que parece ser imposible", dice sobre su investigación, en

Michael Moschen entregó sus creaciones al mundo, y rápidamente fueron adoptadas por artistas de todos los continentes. Actualmente su técnica, estética y evolución artística no están en la vanguardia del malabarismo mundial, pero sus juegos y rutinas no dejan de ser clásicos indiscutidos difíciles de igualar. Michael Moschen es a los malabaristas, algo así como los Rolling Stones para los amantes del rock & roll.

Galardonado con la distinción MacArthur en 1990, premio internacionalmente conocido que distingue a personalidades extraordinarias en su campo, Moschen alcanzó la pantalla grande de la mano de David Bowie. Aunque mejor decirlo literalmente, ya que fue las manos del mismísimo duque en la película Laberinto. Mientras Bowie ponía cuerpo y alma. Moschen prestaba sus extremidades para manipular una gran esfera de cristal delante del protagonista. Ex-colaborador del Cirque du Soleil y referente de las tendencias ligadas al arte del malabar, el gran manipulador de objetos pasó por Buenos Aires y dejó las siguientes reflexiones.

- ¿Te consideras el creador del malabar moderno?

- Estudié gran parte de la historia del malabarismo y ha habido artistas innovadores en todos los tiempos. A veces "lo nuevo" surge de los nuevos materiales y objetos que las diversas culturas han desarrollado. Otras veces las preocupaciones de una cultura inspiran al desarrollo de nuevas disciplinas, como por ejemplo los malabares con jarras de porcelana china y bolas de cañón, o la manipulación de pelotas. Creo que mis contribuciones van en la línea de un creador en busca de lo desconocido, conmigo mismo y con el mundo, para develar las verdades esenciales respecto de nuestra existencia humana.

- ¿Quién fue tu mayor inspiración o referente cuando empezaste en el mundo de los malabares?

- Francis Brunn y Bobby May fueron los dos grandes malabaristas que me inspiraron, y tuve la suerte de poder conocer a ambos. Los dos tenían estilos de trabajo completamente distintos. Brunn fue la mayor muestra de pasión y habilidad artística que el mundo del malabarismo haya visto. Él fue el sol comandando a los planetas en sus viajes celestiales. Las actuaciones de May fueron más juguetonas e inocentes. Tenía una inmensa habilidad.

- ¿Estás trabajando en alguna nueva disciplina?

- Estoy en el proceso de desarrollo de nuevas técnicas, habilidades y objetos que espero mostrarle al mundo en los próximos años. Este nuevo trabajo estará disponible para todo aquel que quiera probarlo. Intento establecer un puente entre la brecha





¿Qué opinas sobre el uso de nuevas tecnologías en el Perfoamnce Art?

Creo que los artistas encuentran los desafíos de las nuevas tecnologías como algo natural del entorno en el que vivimos. ¿El uso de nuevas tecnologías mejora el carácter "humano" de la expresión artística? Obviamente cada artista responde a su propia voz interior. En mi caso, soy suspicaz ante la tentación inherente del uso abundante de tecnología, simplemente porque le puede agregar capas de aislamiento a la cruda condición humana para ser explorada.

¿Cómo fue la experiencia de trabajar con David Bowie en Laberinto?

- Trabajar con Bowie y Hensen (director de la película) fue un gran reto a nivel laboral, pero con mucha alegría. Ambos respetaban el talento que yo llevé a la película, y ayudaban en lo que podían por darme mayores oportunidades en cada momento de la filmación.

CONVERGENCE 1.0

Para demostrar que la visita de Michael Moschen no fue un hecho aislado, todavía queda rebotando en el recuerdo de los amantes de las artes circenses la gira que la compañía francesa Adrien M realizó en octubre pasado por Córdoba (participaron del Festival Internacional del Mercosur), Mendoza y Buenos Aires.

Gracias al trabajo de la escuela de circo El Coreto de Buenos Aires junto al Servicio de Acción y Cooperación Cultural de la Embajada de Francia, el espectáculo que combina el malabar, la música en vivo, y el desarrollo informático y audiovisual, marcó el precedente para que en 2008 las visitas de nuevo circo francés sean moneda corriente a lo largo del año.

El espectáculo, a cargo de Adrien Mondot (dirección artística, concepción e interpretación), Verónica Soboljevski (composición e interpretación musical), Christopher Sartori (creación,





Izauierda, arriba y abajo: Escena de "Convergence 1.0" de la Compañía Adrien M (Francia)



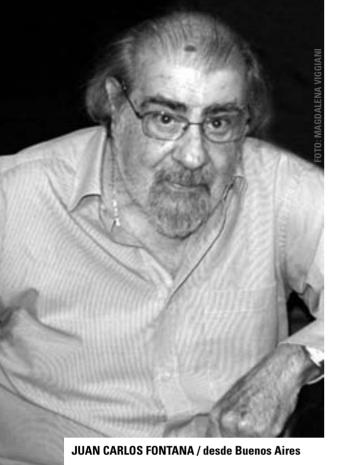
régie sonido y simples) y Thierry Laroche (creación e iluminación), acercó un adelanto de lo que se está cocinando en el caldero de la artes escénicas francesas, donde el nuevo circo (cuyo mayor y marketinero exponente es el Cirque du Soleil canadiense) tiene una pata fuerte en la producción e investigación contemporánea.

"Este proyecto es una puesta al infinito del malabarismo por la tecnología. Crea una obra alegórica más cerca del baile que de la prestación técnica, desviando las reglas más estrictas del espacio, de la gravedad y del tiempo", explica su creador, que inicialmente fue investigador en informática, para luego entregarse a su otra pasión, el malabarismo.

En Convergence 1.0 un malabarista de negro realiza diversas rutinas con pelotas blancas mientras la música de una violoncelista en vivo sigue los dibujos que los objetos y el cuerpo del intérprete realizan en el espacio. Con aires minimalistas, algunos destellos de danza contemporánea, y una buena técnica en el dominio de los elementos, el unipersonal responde a la pregunta: "¿Qué quedará del malabarismo si sacamos las pelotas?". La respuesta aparece proyectada sobre una especie de pantalla traslúcida que cubre toda la boca del escenario y que permite ver la reproducción de cientos de pelotas blancas que rebotan como si estuvieran impulsadas por algún ser omnipresente. Por momentos las pelotas proyectadas generan efectos ópticos al combinarse con los movimientos del actor, que sigue los pasos atrás de la tela transparente. Hay explosiones de átomos, figuras humanas hechas de esferas, mandalas de brazos proyectados y superpuestos, una batería de juegos visuales y coreográficos que alcanzan grandes resultados de impacto visual. El espectáculo por momentos se vuelve reiterativo y entra en una nebulosa donde faltan cambios climáticos, pero automáticamente algún recurso audiovisual vuelve para recuperar la atención.

La posibilidad de ver este tipo de propuestas es fundamental para despertar el interés y ampliar el horizonte creativo de las nuevas generaciones de artistas cirqueros locales, que por el momento suelen recrear espectáculos tradicionales, muchas veces vistos y con poco vuelo e innovación.

+info: www.michaelmoschen.com - www.adrienm.net



Juan Carlos Gené Estamos hechos para el olvido

El actor, director, docente y dramaturgo tiene una vasta trayectoria en el teatro testimonial. **Todo verde y un árbol lila** obra con la que reabrió el Teatro Nacional Cervantes luego de un extenso conflicto con su personal, recorre la intimidad de una familia judío-alemana, durante la Segunda Guerra Mundial y conectó a su autor con su propio pasado familiar.

Una obra de teatro a veces, o quizás la mayoría, nace del azar. De una anécdota, de un hecho histórico, de un instante familiar. En **Todo verde y un árbol lila** coinciden esos tres elementos. A la vez volvió a reconectar a Juan Carlos Gené con una vitalidad creativa—que el entrevistado, aclara, nunca perdió— y produciendo una de sus mejores obras dramáticas

Como si fuera un guionista de cine, Gené escribió y reelaboró uno y otro libreto de su pieza. Una de las copias, la tercera, se la "devoró mi computadora, en definitiva no me importó, porque era mala; se la quiso quedar, no importa, hice otra, claro que la escribí a mano, por las dudas", dice sonriendo el autor. Esos hechos lejos de acobardar al maestro de actores, lo hizo volver a reempezar con mayor ímpetu y la que puede verse en el Cervantes, es la novena versión que el director-escritor creó, inspirado en una serie de cartas de un familiar de una de las actrices, Daniel a Catz, que trabaja en su taller desde hace varios años.

Gené vive en un departamento con vista a la calle en el barrio de San Telmo, a pocas cuadras del Casal de Cataluña, del que su padre, catalán de origen, fue presidente en dos oportunidades. "La historia que contamos, del abuelo de Daniela Catz —destaca— nos toca a todos de una u otra manera. ¿Quién de nosotros no tiene un padre o un abuelo inmigrante? Si a eso sumamos las cientos de miles de personas que hoy lejos de su país, se han convertido en nómades,

en Europa y van de un lugar a otro, o en exiliados que vienen y se han radicado acá en la Argentina, se podría decir que es un tema que no se agota", subraya el actor-director al que se lo recuerda en su último trabajo en el San Martín, cuando hizo de Neils Bohr en **Copenhague**, la pieza de Michael Frayn, sobre la fabricación de la bomba atómica.

Un Gené íntimo gratificado con él mismo por los logros alcanzados y a punto de emprender nuevos rumbos, también en la nueva sede que el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit), reinaugurará en pocos meses más (que se inaugurará con un pieza suya, con título a confirmar que forma parte de una trilogía), habló con **Picadero**, sobre cómo el teatro también es un buen aliado de la memoria de los pueblos. A la vez que al ver su último trabajo, se observa un estilo teatral casi en extinción, el teatro que se convierte en legado del pasado histórico de un país.

"Hay un grupo de actores que vienen trabajando conmigo hace muchos años. Cuando conocí a Daniela (Catz), ella tenía diecinueve años, no sé cuántos tiene ahora. En aquel momento ella me habló de las cartas que su tía abuela —Lotte Laser— le había enviado a su abuelo —Rudi—, cuando este, a la edad de veintiún años y sin saber el idioma, vino de Alemania para acá. Corría el año 1938, en Alemania, imagínate lo que ocurría con esa familia que deseaba venir a Buenos Aires. Lo que se cuenta en la obra es la historia

personal de Daniela y su familia y por qué no lograron viajar a nuestro país".

CARTAS SOBRE LA MESA

"A sus diecisiete años Daniela tuvo la inquietud de hacer traducir esas cartas, en alemán, para a ver qué decían. Mientras estudiaba conmigo me lo comentó y en 2005 yo le pedí las traducciones porque me interesaba leer ese material. No sé por qué intuía que ahí podía haber algo muy interesante. Ella me las facilitó y en ese momento se transformaron en una obsesión. Me llevó tres años escribir **Todo verde y un árbol lila**, título que surge de una frase de una carta, en la que Lotte Laser dice que sale al balcón de su casa, en Alemania y descubre un árbol lila.

¡Te preguntarás por qué! Y...por qué es muy difícil darle voz y acción a textos escritos. Son cartas cotidianas en las que la gente no habla de nada trascendental. Confieso que fue una de las piezas más difíciles que me ha tocado elaborar como dramaturgo. Me ocurre que cuando decido escribir una nueva obra tengo una idea determinada y escribo en función de un elenco que ya elegí previamente.

Cuando presenté el proyecto en el Teatro Nacional Cervantes ni siquiera estaba incluido yo como actor, porque esa versión no me contemplaba. Más adelante decidí incluirme para otorgarle un marco de realidad a la historia. No sé cómo definir ese papel que hago, porque en verdad me presento como Juan Carlos Gené, esa fue la forma de darle legitimidad a la historia. Los que nos están viendo saben quién soy, igual digo mi nombre. Es un testimonio, o soy un testigo de esos hechos que cuentan los actores, a los que avalo con mi presencia. Eso quiere decir que no formo parte de la acción dramática de la pieza, pero estoy aclarando que eso que ustedes van a ver, no es ficción.

Las cartas traducidas comienzan en 1938 y terminan en 1940 la guerra estalló el 1 de septiembre de 1939. O sea que la mitad del período del que hablan las cartas está en guerra y la otra mitad no. Ellos no pueden salir de Alemania y tampoco los dejan entrar a la Argentina, por distintas razones. En ese período no hubo países inocentes y el nuestro tampoco lo fue. El centro de la pieza consiste en mostrar la complicidad que hemos tenido con esa época de la historia

Uno de los aspectos que más me impresionó de esas cartas es que uno conoce la época, sabía lo que estaba sucediendo. Yo entré a la vida consciente en medio de ese fenómeno de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil Española. Por eso sorprende que los protagonistas no hablen nada de esos hechos. Las cartas hablan más de lo que ocultan, que de aquello que comentan. Eso es algo que emociona y sorprende a la vez. Otro aspecto que invita a reflexionar es cómo el abuelo de Daniela conservó esas cartas toda su vida. Las guardó en una maleta y nunca trasmitió el idioma





alemán a los suyos. Podría decirse que esos hechos salieron a la luz, cuando su nieta decide hacerlas traducir.

Te preguntarás cómo hice para poner en boca del actor que hace del abuelo, en su juventud, esos diálogos que mantiene con su hermana, cuando en verdad las cartas que ella recibió no se conocieron nunca. Puedo decirte: es que eso tampoco puede considerarse una ficción. Las palabras que pongo en boca de él, son la deducción de las respuestas a cada carta de ella. Se supone que él, que murió joven y repentinamente, no escribía con tanta asiduidad. Entre 1938 y 1940 hay 60 cartas de ella. Eso indica un promedio de 4 cartas por mes. Daniela, lógicamente, nunca conoció a su abuelo".

EL EXILIO, OTRO IDIOMA

"Todo tiene algo de pesadillesco. ¡Imaginemos la situación! Una familia envía a su hijo, que tiene 21 años -su hermana tenía 19- para la Argentina con la misión de obtener los papeles para que puedan venir todos a radicarse acá. El muchacho no conoce el idioma y además tiene una visa transitoria para otro país que no es este. De modo que aterriza en Buenos Aires de manera tramposa. A partir de ese momento comienzan los pedidos de su familia para que logre acelerar los trámites de su salida de Alemania. Pero a él no le es fácil. Esa familia estaba compuesta por padres muy mayores y hermanos solteros. En aquel momento disposiciones secretas en la Cancillería argentina creaban enormes dificultades. A esto hay que sumar la cantidad de veces que el muchacho sufre de estafas, cuentos y coimas que les pedían a los inmigrantes en ese tipo de situaciones. También es verdad que en esa misma época otra gente, en sus mismas condiciones, lograba traer a su familia. La pregunta es ¿por qué él no lo hizo? Algunos de sus amigos con los que conversamos le hicieron varias críticas. Pero entrar en ese terreno sería juzgar lo que no se conoció. Lo único que se puede hacer como autor es hacer una interpretación posible de los hechos. Un dato que aportaron los que lo conocieron es que era un jugador de caballos de carrera. Pero si esto tuvo o no que ver, es algo que nunca podrá develarse, porque no se sabe.

Volviendo a las dificultades para escribir la pieza, puedo agregar que como todo trabajo teatral sufrió modificaciones en el ensayo con los actores. Pero la mayor dificultad, insisto, fue en respetar la textualidad de las cartas y hacer que personajes que están a 20.000 kilómetros de distancia dialoguen entres sí. La pregunta que me hice fue cómo encontrar el lenguaje para que aquello que uno diga y hace provoque un cambio en el otro. Sí es cierto que por diálogos que mantuve con la familia, con los amigos de él, con los que hablé, permitió armar un esquema. Durante el espectáculo también se proyectan fotos del abuelo de Daniela y de su hermana —la autora de las cartas— y el

parecido entre ambos es realmente impactante. Lo cierto es que si bien no soy el que debe juzgar lo hecho, me gustó cómo quedó el espectáculo.

Al decirte todo esto, también puedo confesarte que hacer este trabajo me conectó con mi propio exilio, cuando tuve que irme de la Argentina, claro que en condiciones mucho más benignas, que las que les suceden a los protagonistas de **Todo verde y un árbol lila**.

En principio yo me fui de la Argentina a un país de habla hispana, Colombia, y luego a Venezuela, y enseguida conseguí trabajo y muy bien remunerado. Sí es cierto que, hasta el momento en que salí de acá, solo tenía como referente un punto en el mapa. No sabía con qué me iba a enfrentar, tampoco tenía 21 años, como el protagonista de la pieza y además los que me recibieron hablaban mi propia lengua. Fue distinto a la gente que durante los años de dictadura tuvieron que exiliarse en países como Alemania, Suecia o Francia. El exilio provoca muchas catástrofes en ese sentido. Mi mujer, por ejemplo, Verónica Oddó, tiene dos nietas alemanas y dos sobrinas francesas.

Por eso creo tener un espíritu de comprensión sobre los significados del exilio. También puedo comentarte que cuando dirigí **Stéfano** de Armando Discépolo, en el Cervantes (2002) me dediqué a investigar sobre la inmigración. Fui al Museo de la Inmigración, en el que existe un banco de datos y encontré, para mi asombro, el nombre del barco y el día en que llegó a la Argentina mi abuela materna. Encontré esos datos a partir de buscar a través del nombre y el apellido de ella. Cuando uno ve hoy lo que fue el Hotel de Inmigrantes, enseguida piensa en que sus abuelos al llegar estuvieron ahí y quizás no fue así. Ese lugar se había construido para el Centenario, pero se inauguró en 1911. Era un lugar modelo, capaz de servir 8.000 comidas cada cuarenta minutos. Eso ocurría a principios del siglo XX, cuando todavía vivíamos en la Argentina de las vacas gordas".

EL PÚBLICO

"Lo cierto que puedo aportar para ir cerrando, es que a poco que uno tenga enfrente un espectador medianamente sensible, se dará cuenta que esos hechos que se detallan en la pieza continúan sucediendo. Esos horrores también forman parte de un hoy. Cómo se explica sino las muchedumbres que abandonan su tierra natal y tratan de llegar a otros países, incluido el nuestro y las dificultades por las que atraviesan y si lo logran o no. Los nuevos gobernantes europeos manifiestan una común preocupación por la inmigración. Este es un problema que existió siempre y es muy conmovedor y complejo.

Por lo que me decís tu abuelo, el padre de tu padre, era de origen italiano. En mi caso mi padre y mi madre también descienden de inmigrantes. A principios del siglo XX no se emigraba como ahora que el día que uno se arrepiente toma

un avión y se va a otro país. En aquel momento nuestros abuelos cuando dejaron su país, lo hicieron para siempre y eso es algo que está aún vigente para mucha gente.

Hace tiempo, cuando estrené acá en Buenos Aires mi obra Ritorno a Corallina, en la segunda gira del Grupo Actoral 80, que fundé en Venezuela, Luis Agustoni, que es director, actor y dramaturgo y no crítico teatral, escribió un trabajo sobre mi teatro, que nunca se publicó, pero que pude leer y me impresionó. Él decía que el mío es un teatro de grutas, de sótanos. De lugares y gente marginada, no marginal. Cuyos personajes de alguna manera se refugian en eso porque el afuera es muy hostil y peligroso. Es verdad. Eso es una constante en mi teatro. Lo descubrí porque él lo descubrió primero. Yo soy un resultado de la inmigración. Mi bisabuelo que era catalán, llegó a la Argentina en 1870. Mi abuelo y mi padre, en casa, hablaban en ese idioma. Mi padre fue dos veces presidente del Casal de Cataluña. Por el lado de mi madre eran italianos. Buenos Aires, Santiago de Chile y México recibieron a muchos exiliados de la Guerra Civil Española y este era un tema de conversación en mi casa".

LA MEMORIA

"Fíjate que en mi adolescencia yo escuchaba por radio un programa inolvidable, que hacían Rafael Alberti y su mujer María Teresa León, por radio Argentina, que se llamó **Por los caminos de España**. Fue a través de ellos que por primera vez escuché los poemas de Federico García Lorca, sí sabía que había sido asesinado durante la Guerra Civil.

La memoria es el eje del yo. Sin memoria no existiríamos como seres humanos. Si cuando me levanto de esta mesa olvido lo que estamos haciendo, si fuera la absoluta desconexión entre el presente y el pasado, uno no existiría. En ese sentido se podría decir que si destacamos un período histórico a nivel país, en el que la memoria política funciona, es el actual. No sé cómo vivirá Günter Grass lo referido al período del nazismo. Todos los que han vivido una situación dolorosa tratan de olvidarla. Por supuesto que los pueblos que pierden la memoria suelen equivocarse mucho, pero los que no la pierden también. Esto ocurre por la sencilla razón de que la experiencia histórica le sirve a una generación y no a la siguiente que no vivió eso y hace que todo comience de nuevo. Sino cómo puede entenderse que hoy haya grupos neonazis en Israel, es algo totalmente inconcebible.

Para los hijos la experiencia de su padre no es la propia. Mis hijos siendo muy pequeños conocieron a mi madre y a mi padre, pero qué se van a acordar de mi abuelo. Estamos hechos para el olvido. Tampoco se puede hacer una construcción obsesiva del pasado, porque no es natural. Por supuesto que el llamar la atención sobre la facilidad con la que se puede perder la memoria de ciertos hechos históricos, políticos e ideológicos, me parece importante. A la vez creo que es natural que olvidemos".



INSTITUTO NACIONAL DELTEATRO

trabajando en el fomento y la difusión del teatro











ULTIMAS PUBLICACIONES

Teatro/9 | colección premios

Nueva Dramaturgia Argentina | colección El País Teatral Las múltiples caras del actor | Cristina Moreira Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad | tomo 2 y 3 Beatriz Seibel

Revista Picadero Nº 19 | Teatro y universidad Cuaderno de Picadero Nº 13 | Ida y Vuelta Cuaderno de Picadero Nº 14 | Teatro y cine









