



/ *PICADERO*



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

21

Dramaturgos en acción



PHILIPPE GENTY
SLAVA POLUNIN
NUEVO CIRCO

FESTIVALES
XXIII FIESTA DEL TEATRO
FESTIVAL ARGONÁUTICO

EL INT E IBERESCENA

Durante muchos años, la inquietud de formalizar un fondo de cooperación internacional, ocupó un espacio en la agenda de quienes estuvimos involucrados con la gestión teatral, desde un espacio que significara fuertes lazos iberoamericanos.

Deberíamos remontarnos –por lo menos– a la década pasada y rescatar algunos encuentros iniciales; pero no fue sino hasta mediados de esta década que se dieron las condiciones necesarias para que pudiéramos llegar a los acuerdos básicos que hicieron posible tan difícil misión: Guillermo Heras, entre otros, en su incansable trajinar por Iberoamérica, fue aunando voluntades y colaborando decisivamente con la concreción del programa.

Así llegamos a noviembre de 2006, donde, sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrada en Montevideo (Uruguay), relativas a la ejecución de un programa de fomento, intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas iberoamericanas, fue creado el Programa Iberescena.

Nos tocó reunirnos, en distintas ciudades de América, para acordar, en un plazo que siempre pareció brevísimo, los lineamientos generales del Programa, para luego, ir avanzando en la reglamentación más desmenuzada, más puntillosa. En todas las reuniones estuvieron presentes autoridades culturales del país que representaban, directores de las áreas teatrales y, además de los países fundantes, aportaban incansablemente su punto de vista la SEGIB (Secretaría General Iberoamericana) y la AECL (Agencia Española de Cooperación Internacional), sin cuya participación, el Fondo no hubiera sido posible.

Hubo momentos difíciles de resolver, por la dificultad misma de la cuestión que se estaba tratando; se trabajó arduamente para lanzar el Programa, para que funcionara inmediatamente, sin dilaciones, para instalarlo en el panorama teatral iberoamericano. Y debo decir que fue enormemente gratificante el modo en que las opiniones se intercambiaban con firmeza y cordialidad, con madurez y suma responsabilidad, para tratar cada uno de los puntos, con la conciencia clara de que se trataba de elaborar un pro-

grama de cooperación internacional, nunca de competencia. Para ello, fue fundamental equilibrar las necesidades y las posibilidades de cada uno de los países intervinientes, para que el Programa no naciera como un mero reparto de fondos, sino como una red de ayudas que pudiera ser justa y atractiva, para que en el futuro se puedan integrar al Programa todos los estados iberoamericanos, con el sueño maravilloso de la integración.

La reglamentación general y la distribución de los fondos, se realizaron en un clima de constante armonía; si albergábamos alguna duda de que pudiera realizarse tal labor en tan breve tiempo, se disipó gratamente por los resultados alcanzados. Por cierto, que habrá que seguir trabajando en el ajuste de las ofertas, deberemos seguir estudiando las necesidades y posibilidades, y debemos insistir mucho en la difusión de estas ayudas. Todavía es relativamente poca la gente de la escena que conoce la existencia del Programa. Es verdad que es imposible hacerlo popular en un par de años; apenas lleva una edición y celebraremos en este año 2008 las dos reuniones que cerrarán la segunda edición –en Lima y en México–.

Resolvimos lanzar el Programa con cuatro líneas definidas. Estas líneas conforman un plan trienal; al cabo de los primeros tres años, nos tocará reflexionar sobre los logros alcanzados y habrá que resolver la continuidad de esas líneas o bien el nacimiento de nuevas.

La idea general es un espacio de integración para las artes escénicas iberoamericanas; los factores que ponderamos como esenciales fueron: la formación de los profesionales, fundamentalmente en un campo en el que esta formación no abunda o al menos, se encuentra en una etapa primigenia: la producción y la gestión; la ayuda en la distribución, circulación y promoción de los espectáculos, a través de festivales y programación de salas; la incentivación de las coproducciones de espectáculos y la difusión de obras de autores iberoamericanos.

En 2007, el Fondo Iberescena fue ratificado por siete países, que financiaron el Programa: Argentina, Colombia, Chile, España, México, Perú y Venezuela. Y cuenta con el fundamental aporte de la AECL. La máxima autoridad de IBERESCENA es el Consejo Intergubernamental IBERESCENA.

¿Cómo se conforma este Consejo? Cada Estado miembro designa una autoridad de las artes escénicas como representante. Este Consejo define la política, las modalidades de obtención de la ayuda y toma de las decisiones. Este Consejo se reúne dos veces por año y la Unidad Técnica Iberescena, coordinada por Guillermo Heras, asume la responsabilidad de la ejecución y el funcionamiento del Programa.

En cada país miembro, existe una Antena, una entidad que se encarga de la recepción de proyectos, difusión del funcionamiento del Fondo y representante del mismo. En nuestro caso, esa antena es el Instituto Nacional del Teatro, que aporta una cifra anual al Programa e interviene, a través de mi persona, como Director Ejecutivo, generalmente con otro miembro del Consejo –Secretario General, por caso– en las reuniones pautadas a lo largo de cada año. Por cierto, que la participación no es en absoluto personal, sino en representación de la entidad, por lo cual es importante y necesario acordar en el seno del Consejo de Dirección cuáles son las políticas que nos van a integrar a Iberescena.

Más allá del equilibrio, la equidad y la madurez con que se otorgan las primeras ayudas, debemos decir que muchos artistas argentinos se vieron beneficiados justamente en los distintos programas que promueve el Fondo, ya sea por su propuesta directa en la antena argentina o bien formando parte de proyectos presentados por otros países, pero que incluían presencia de artistas de nuestro país en los mismos, como circulación o coproducciones.

En definitiva, es uno de los aspectos en los que nos propusimos trabajar; la presencia internacional del INT y la consolidación de fondos internacionales de ayuda. Creemos estar cumpliendo con la tarea, en uno de los renglones que consideramos de fundamental importancia para el desarrollo del teatro, esa actividad en la que trabajamos día a día, desde distintas funciones, distintos ámbitos, distintas perspectivas, para que siempre sea un espacio de encuentros.

Raúl Brambilla

Director Ejecutivo
Instituto Nacional del Teatro



**INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO**



AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dra. Cristina Fernández

Vicepresidente de la Nación

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Dr. José Nun

Subsecretario de Gestión Cultural

Dr. Pablo Wisznia

Subsecretario de Industrias Culturales

Roberto Ruiz

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Sr. Raúl Brambilla

Secretario General: Gustavo Uano

Representante de la Secretaría de Cultura:

Claudia Caraccia

Representantes Regionales

Región Centro: Pablo Bontá,

Región Centro-Litoral: Carlos Abdo,

Región Noreste: Marcelo Calier,

Región Noroeste: José Kairuz,

Región Nuevo Cuyo: Gustavo Uano,

Región Patagonia: Mauricio Flores

Representantes del Quehacer Teatral Nacional:

Beatriz Lábatte, Gladis Contreras, Marcelo Jauregui-berry, Carmen Saba

REVISTA PICADERO

AÑO X – N° 21

FEBRERO - JULIO 2008

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

Elena del Yerro

Fotografías

Magdalena Viggiani, Festival Argonáutico, Universidad Nacional de San Martín

Distribución

Teresa Calero

Colaboran en este número

Fausto Alfonso, Diego Altabás, Luis Cano, Isabel Croce, Alejandro Cruz, Patricia Deveza, Federico Irazábal, Julio González Iramain, Alejandro Karasik, Beatriz Molinari, Adrián Moyano, Antonia Monzón, Miguel Passarini, Gisela Perroni, Juan José Santillán, Mauricio Tossi

Redacción

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

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar
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

staff

CUANDO LOS AUTORES BUSCAN AFIRMARSE

*Desde hace un tiempo los autores teatrales argentinos trabajan para consolidar su labor y hasta afirmarse en ciertas regiones en las que, a veces, no estaban demasiado fortalecidos. Una serie de experiencias colectivas, realizadas en diferentes puntos del país, muestra a gestores teatrales y dramaturgos interesados en profundizar no solo cuestiones inherentes a la escritura propiamente dicha sino, además, a la difusión de sus obras. En esta producción, **Picadero** da cuenta de algunos proyectos que los involucra.*

LUIS CANO / desde Buenos Aires

EL PLAN NACIONAL INT - ARGENTORES

En 2006 presentamos a la Sociedad General de Autores y al Instituto Nacional del Teatro un Plan Nacional de Formación y Perfeccionamiento en Dramaturgia. Junto con Rafael Bruza desarrollamos el proyecto y lo propusimos ante ambas instituciones. Inmediatamente nos escucharon. En 2007 convocamos a los docentes Patricia Suárez, Rafael Spregelburd y Lautaro Vilo para cumplir con las funciones de elegir postulantes y supervisar los trabajos de los becarios. Desde entonces intervienen en los aspectos relacionados con la metodología y evaluación de las actividades de aprendizaje. Los becarios seleccionados según el estudio de los antecedentes presentados fueron: Liliana Cappagli (Prov. Bs As), Maite Aranzábal (Río Negro), Jimena Sivila Sosa (Jujuy), Rafael Monti (Salta), Aníbal Friedrich (Chaco), Roxana Aramburú (Prov. Bs As), Liliana Gutiérrez (San Juan), Leonel Giacometto (Santa Fe), Gonzalo Marull (Córdoba), Ademar Elichiry (Tierra del Fuego), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Héctor Rodríguez Bruza (Misiones). Todos ellos cursan un taller periódico que ya lleva tres encuentros anuales. A comienzos de 2009 deberán presentar el texto completo de la pieza dramática que están escribiendo.

La dramaturgia constituye una instancia de articulación de diferentes especialidades que componen el hecho teatral y es por ello que requiere un alto grado de especialización. La modalidad de becas de perfeccionamiento fue concebida como un espacio de creación y de reflexión sobre la dramaturgia para contribuir a la renovación y a la formación continua de artistas que puedan desempeñarse en todas las provincias de la Argentina. Y es indispensable generar muchos otros espacios de análisis y de investigación sobre las nuevas modalidades de dramaturgia que existen en la sociedad contemporánea. Debemos fomentar el intercambio de experiencias entre las diferentes regiones del país a fin de incentivar modalidades integrales de la producción artística.

Las becas de perfeccionamiento son solo una modalidad del Plan Nacional, y su objetivo es especializar a dramaturgos ya iniciados. Quedan pendientes de desarrollarse las etapas de cursos itinerantes y otras formas que logremos implementar junto con Gladis Contreras, actual QTN del Instituto Nacional del Teatro.

Imagino otras instancias complementarias al plan nacional, que tengan por objeto dar la posibilidad a todos aquellos que lo requieran para adquirir los conocimientos básicos necesarios y mejorar las condiciones del aprendizaje. Entre ellas, incluir la realización de seminarios o cursos itinerantes que confronten distintas aproximaciones conceptuales hacia lo que entendemos como "dramaturgia", que interioricen acerca de los aportes clásicos y contemporáneos más importantes, y discutan las nociones de estética en su vinculación con las artes teatrales de hoy.

LA MAESTRÍA EN DRAMATURGIA DEL IUNA

Recientemente en el IUNA se ha creado la Carrera de Especialización y la Maestría en Dramaturgia dependiente del Departamento de Artes Dramáticas. Este posgrado tiene como principal objetivo formar dramaturgos y dramaturgas con un alto nivel académico, incorporando al nivel de la educación superior universitaria la enseñanza de esta especialidad.

El cuerpo docente está integrado por: Alejandro Tantanián, Alejandro Catalán, Ariel Barchilón, Fernanda Cano, Horacio Banega, Ignacio Apolo, Mauricio Kartun, Patricia Digilio, Rafael Spregelburd, Rubén Szuchmacher, Sandra Torlucci y Susana Villalba, entre otros. La Comisión Académica tiene entre sus integrantes a Daniel Veronese y a Roberto Cossa. La dirección está a mi cargo.

La creación de esta instancia constituye una acción estratégica en la formación de artistas con capacidad de inserción crítica en el medio profesional a través de la generación de espacios innovadores de producción cultural. En este sentido, significa un aporte fundamental para el desarrollo del campo teatral nacional y latinoamericano.

La dramaturgia constituye un aspecto fundamental para el desarrollo artístico de los circuitos culturales y, por lo tanto, es necesario renovar permanentemente las condiciones de producción dramática.

La dramaturgia es un elemento privilegiado en la realización teatral, generador de otras representaciones culturales, todas con peso sustantivo en la producción de interés político y social.

La dramaturgia resulta a la vez una zona de producción de entretenimiento, de mediaciones y de problematización del arte.

DRAMATURGOS EN ACCIÓN

Primer Encuentro de Dramaturgia del Nuevo Cuyo
“La dramaturgia en acción”

Sembrando la semilla de la DRAMATURGIA regional

Entre el 6 y 10 de septiembre de 2007 se realizó en San Luis una reunión de actores, directores y dramaturgos de Cuyo para comenzar a trabajar en el fortalecimiento de la escritura de textos dramáticos locales.

GISELA PERRONI / desde San Luis

En San Luis, una tierra donde la dramaturgia tiene antecedentes poco fértiles, a fines del año pasado comenzó a sembrarse la semilla de la creación de textos dramáticos.

Y así, el suelo puntano se convirtió en la matriz del Primer Encuentro de Dramaturgia del Nuevo Cuyo “La dramaturgia en acción”.

En la fecundidad de las tierras de Las Chacras, una pequeña localidad serrana a solo 13 kilómetros de la capital puntana, se reunieron dramaturgos, directores y actores de la región con el solo objetivo de inaugurar la dramaturgia de Cuyo.

Del 6 al 10 de septiembre de 2007 sucedió un hecho sin precedentes en la zona del “sol y el buen vino” y donde el sabor de un encuentro enriquecedor prevaleció en cada una de las jornadas.

Foros de discusión, talleres y espectáculos fueron los componentes de esta reunión a la que asistieron teatristas de San Juan, San Luis, Mendoza y La Rioja y que tuvo como finalidad integrar en un mismo proceso creativo y un mismo espacio al dramaturgo, al director y a los actores.

“Fue una mirada basada en la misma experiencia que se hizo con Teatro Abierto y también con los ejes que tiene una creación colectiva, donde después de llegar a un trabajo integrado e interdisciplinario se llega a un texto”, comentó Alejo Sosa, Representante Provincial de San Luis del Instituto Nacional del Teatro.

La modalidad de este proyecto contiene tres etapas. La primera fue de composición de un texto, la segunda—con fecha confirmada para septiembre de este año, en la misma ciudad— tiene como objetivo el ensayo y puesta en escena de la obra y, por último, se trabajará en la publicación del libreto creado. Los debates y espectáculos acompañarán siempre a cada una de las fases.

En esta primera edición, reconocidos y destacados dramaturgos de Cuyo estuvieron presentes, y no solo plantearon disparadores en cada uno de los debates sino que también expusieron sus conocimientos en los talleres. Julio Millares, Juan Carlos Carta, Jorge Ricci, Roberto Perinelli, entre otros, instauraron en el auditorio de cada uno de los foros varios interrogantes como quién realiza la dramaturgia, por qué los elencos de la zona no trabajan sobre textos de autores del lugar, que según un informe realizado por la delegación puntana del INT, serán resueltos en el próximo encuentro.

Temas como la identidad de las obras, el cambio de la estructura dramática, el dramaturgo frente al teatro y a la literatura, la desaparición de la figura del escritor de teatro, la valoración de la producción local y la problemática de la soledad del autor con respecto a los otros integrantes del hecho teatral, se debatieron y se dejaron puertas abiertas para una próxima reunión.

UN “TALLERAZO CREATIVO”

El encuentro, organizado por el Instituto Nacional del Teatro, contó con el apoyo además de Argentores, el Gobierno de San Luis y la Universidad Nacional de San Luis. “La idea



fue integrar la región en un evento que no fuera competitivo. Que permitiera que actores puntanos, mendocinos, riojanos y sanjuaninos se integraran en la idea de un dramaturgo y que, a través de la improvisación con el director invitado, fueran generando un texto”, agregó Sosa.

“Los talleres se realizaron a puertas abiertas, inclusive con espectáculos de la región que se pudieron disfrutar al final de cada jornada. Quizás no nos acompañó mucho el público en las funciones, pero las expectativas de la gente que vino se superaron”, dijo el puntano y fue así que las salas más importantes de San Luis, oficiales e independientes, se abrieron para albergar a los elencos. En las salas Berta Vidal de Battini, el auditorio Mauricio López, La Caja de los Trebejos de Potrero de los Funes y en el espacio del Teatro Estudio Arte (TEA) se presentaron las piezas **Potestad** de San Juan, dirigida por Juan Carlos Carta, **La leyenda de Mur**... un cuento de colores de Mendoza, dirigida por Lorena Membrive, Como un puñal en la carne de Santa Fe dirigida por Jorge Ricci, **Kubikiana** de La Rioja, dirigida por Bruno Van Assche, **Bar La Nueva Esperanza** de San Luis a cargo de Gabriel Flores y **Bingo pedazos de labios en las tazas** de Villa Mercedes, San Luis dirigida por Luis Palacios.

“Fueron cuatro días donde se vivió intensamente la actividad teatral sin el espíritu de la competencia, al contrario, fue un tallerazo creativo”, comentó Sosa. Además de los foros de discusión, otro punto fuerte del encuentro fueron los talleres. Se formaron cinco grupos con un dramaturgo y director consagrados, cada uno con sus auxiliares y actores. A lo largo de cuatro días se escribió un texto que en la próxima etapa se llevará al escenario.

“El resultado van a ser cinco textos dramáticos y cinco producciones teatrales. Totalmente imaginativos, se espera la creación de una producción accesible a distintos espacios no convencionales. Que se pueda llevar a un barrio, a una sala o a un sitio no habitual. Ese objetivo se cumplió en la primera etapa. Tuvimos un apoyo muy grande de los teatristas de la región y de los panelistas que era gente invitada”, resaltó el funcionario.

Según aseguró Sosa la segunda fase tendrá otro tenor. “Ya estuvimos reunidos con el delegado de la Región Cuyo que es Gustavo Uano, la delegada de San Juan, Mónica Munafó y de La Rioja, Analía Fuensalida y tiramos líneas sobre este nuevo trabajo. Nuestra región es muy unida y trabajamos muy bien juntos”.

Por otra parte se está planificando para después de la tercera etapa, o sea la de difusión de los textos, una forma de que los actores puedan circular por las obras y los directores de Cuyo puedan dirigir las. Otra de las ideas en que trabajan los organizadores es presentar las piezas creadas en la muestra paralela de la próxima Fiesta Regional de Teatro que este año se realizará en La Rioja.

UN ESPACIO PARA EL ENCUENTRO

Javier Vivas es un artista mercedino que forma parte de la nueva generación de teatristas de San Luis. Es actor, asegura que se convirtió también en director y dramaturgo

Escena de "Bingo pedazos de labios en las tazas", una obra de Villa Mercedes, San Luis, en el Encuentro.



DE LAS MAESTRAS DE PAULA DOMÍNGUEZ DE BAZÁN AL GROTESCO MERCEDINO

Los antecedentes dramáticos en San Luis son escasos y los que se encuentran tienen signos de necesidad más que de creación por la creación misma. Alejo Sosa, quien se ha dedicado a estudiar la historia del teatro en esa provincia hizo referencia a uno de los primeros casos de dramaturgia que se han registrado. "En el siglo XX hubo gente que escribió inconscientemente un texto para representarlo pero que no llegó a publicarlo o no tuvo esa idea. También a principios de siglo, era muy fuerte la dramaturgia escolar. Las maestras de la escuela Paula Domínguez de Bazán enseñaban a sus alumnas las ciencias naturales a partir de obras que escribían las mismas alumnas y que luego debían representar", comentó.

Orlando de Luca, uno de los actores más emblemáticos del radioteatro puntano, escribía sus propios guiones y, en las décadas de los 60 y 70, también algunos elencos componían sus libretos. "Pero no hay un registro de dramaturgos. Recién ahora se está consolidando una trayectoria con actores nuevos. En Villa Mercedes está Javier Vivas y Luis Palacios que aún no publican pero trabajan muy bien", dijo el director y aseguró que se apunta a que San Luis se convierta en un núcleo de una dramaturgia regional. "Estos encuentros estimulan a la gente que quiere escribir teatro. Ya nos hemos enfocado en la actuación, en la dirección y en la puesta en escena, nos faltaba el autor para que literatos también puedan acercarse al teatro".

por necesidad y que ahora le apasionan todos los roles. Fundó hace cuatro años, junto a otros artistas de Villa Mercedes, La oveja negra, un elenco que ya tiene varias obras en su haber, estrenadas con muy buenas críticas y varios premios.

En el Primer Encuentro de Dramaturgia del Nuevo Cuyo, Vivas cumplió la función de auxiliar del director que, en su grupo, es Juan Carlos Carta y junto al dramaturgo Jorge Ricci trabajaron a partir de la novela de Juan José Saer *La vuelta completa*. "Ricci era amigo de Saer y conocía perfectamente a los personajes, porque Saer relataba historias de personas que habían pertenecido a su vida cotidiana —dijo el actor y agregó— Empezamos a trabajar directamente, no nos planteamos demasiadas cosas teóricas. Leímos el capítulo que Ricci había elegido y nos pusimos a trabajar con las pautas del director". Este grupo armó la pieza con la estética del naturalismo con algunos toques de grotesco y a partir del texto se trabajó con el actor. Vivas dijo que de eso se trata la dramaturgia: desde el actor con las pautas de dirección, van surgiendo las obras. El escritor y el asistente se fueron acomodando de acuerdo a la idea que tiene el director y su auxiliar.

Para Vivas, lo que hizo enriquecedora esta propuesta fue que cada uno de los participantes pudiera aportar sus conocimientos, su cultura e idiosincrasia.

"Nosotros escribimos todo el comienzo de la obra, ya tenemos lista la música y parte de la puesta. En un próximo encuentro, tenemos que terminar de escribirla", dijo el actor, quien sostuvo también que si bien asume varias responsabilidades del quehacer teatral, tiene mucho para conocer. "No encuentro otra manera de aprender que produciendo, en este momento".

"Lo que me gustó y me pareció positivo, es que realmente fue un 'encuentro'. Generalmente tienen la palabra sin serlo, porque son competencias o hay otros intereses. Pero, en esta oportunidad, nos juntamos artistas que nos habíamos conocido en fiestas regionales, pero que nunca habíamos podido trabajar juntos por la distancia, el dinero y todo lo que significa vivir en otro lado. En esos días pudimos crear a full, dejamos de lado muchas cosas, nos entregamos a una idea y no tuvimos problemas. Fue muy positivo porque ahí se produjo el encuentro", concluyó el actor.

Otro de los teatristas que participó fue el director puntano Alberto Palasí. Junto a la directora Zunilda Crowe, el dramaturgo Julio Millares y un grupo de actores, trabajaron en un texto propio. "Cada grupo se manejó de forma diferente, fue adoptando una metodología de trabajo propia. Si bien había una estructura, era bastante flexible", dijo el director que es uno de los pilares sobresalientes del teatro universitario de San Luis.

La pieza que estos artistas armaron se llama **Agua Gatica** y se basa en la problemática social relacionada con la contaminación del medio ambiente, que en este caso tiene que ver específicamente con un caso que sucede en San Juan. Para lograr el relato, que ya se terminó de escribir, se trabajó con improvisaciones y debates.

Lo que este grupo construyó es una propuesta brechtiana fusionada con la comedia musical. "Tiene un mensaje muy directo con respecto a la contaminación y es una obra humorística en algunos aspectos", explicó.



Escena de "Potestad" (San Juan).



La continuidad de trabajo es uno de los puntos en que, según Palasí, se debería hacer mayor hincapié en la segunda edición. "Para trabajar una obra se necesita una continuidad con los actores. Una vez realizado el encuentro no hubo posibilidad de otras reuniones y me parece que sería uno de los problemas a salvar".

Para el director, en teatro siempre es buena la experiencia de interactuar con otra gente. "Lo mejor fue conocer a Julio, un dramaturgo muy abierto, con un buen sentido de la dramaturgia. Pudimos trabajar muy bien con el ritmo y la estética de la obra, discutimos y llegamos a acuerdos muy importantes. El balance es positivo", aseguró.

Con respecto a la figura actual del dramaturgo dijo: "Yo tengo una postura muy clara al respecto y es que el escritor tiene que manejar el ritmo de una obra de teatro que es de fundamental importancia. Cuando un director toma una puesta en escena, la versiona y el texto queda tal cual es, significa que el ritmo que utilizó el dramaturgo sirve. Es una de las cosas más importantes que tiene que tener el dramaturgo, es por eso que tiene que estar más en contacto con la gente del teatro, es fundamental la relación director-escritor", concluyó Palasí.

DRAMATURGOS EN ACCIÓN

EN LAS SIERRAS CORDOBESAS

Los jóvenes autores REFLEXIONAN sobre su hacer



Durante el mes de febrero se llevó a cabo en Unquillo, Córdoba, una nueva edición del proyecto Encuentro Internacional "Jorge Díaz" de Jóvenes Dramaturgos, denominado en esta oportunidad "Confluencia". De él participaron autores de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. La propuesta contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro y la Municipalidad local. Ariel Farace aporta aquí una pequeña reflexión sobre la experiencia; en tanto que el uruguayo/francés Sergio Blanco, se refiere al próximo Encuentro que él coordinará.

CARLOS PACHECO / desde Córdoba

Quando el director Jorge Díaz murió en 2003, sus amigos decidieron crear la Fundación Pluja, para que funcionara en los espacios que utilizaba su grupo, Proyecto Pluja. También se pensó en desarrollar un encuentro anual relacionado con el teatro, que llevara su nombre, y se eligió el campo de la dramaturgia. Díaz, desde su lugar de responsable del Departamento Teatro de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba y desde su grupo, había alentado el conocimiento de las nuevas dramaturgias, lo que fue significativo en Córdoba, una comunidad teatral en la que prevalecía la creación colectiva.

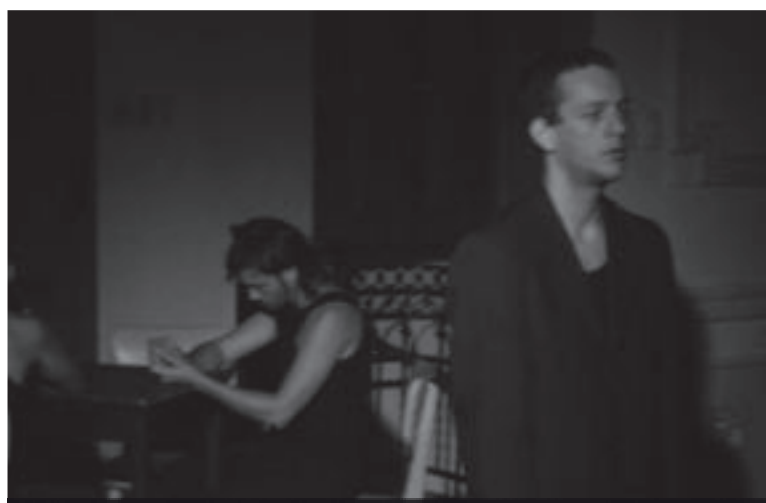
El proyecto inicial fue trabajar con dramaturgos jóvenes con la intención de ayudar a los nuevos escritores de la escena no solo de Argentina sino de los países limítrofes, de donde provienen los participantes de estas reuniones. "Nos pareció interesante generar en Unquillo (pueblo de 15.000 habitantes, en las sierras chicas de Córdoba, donde funciona Pluja), un espacio de creación grupal y reflexión sobre la disciplina" comenta Alberto Lignaluppi, director de la Fundación Proyecto Pluja.

-¿Cómo ha ido desarrollándose esta experiencia?

-Los encuentros despiertan cada año mayor interés y son más los que quieren participar. Comenzamos con mucho temor, dudábamos de si sería posible escribir un texto teatral grupal, representable, en tres días. Hoy estamos seguros de que hemos desarrollado mecánicas diferentes para la creación y además intensificamos el cruce de experiencias, lo que ha sido productivo para todos, los escritores y la misma Fundación. Se llevaron a cabo tres



Escenas de "El club de los fracasados"



TIEMPO PARA PENSAR (SE)

ARIEL FARACE / desde Buenos Aires

Invitado por la Fundación Pluja tuve la posibilidad de participar del II Encuentro de Jóvenes Dramaturgos "Jorge Díaz" (2006) y del Encuentro Confluencia (2008), en sus instalaciones de Unquillo. La tan poco común oportunidad de reunirse con dramaturgos a compartir un espacio y un tiempo destinado solo y únicamente al intercambio de experiencias, obras y la reflexión conjunta, es de una riqueza singular. Además del conocimiento de una poética y/o un pensamiento, que puede dar la lectura de cualquier texto teatral, tengo para mí que es el cruce real y concreto con personas lo que convierte a estos encuentros en una experiencia única e interesantísima: poder conocer otras formas de trabajar, otros medios de circulación, realidades, inquietudes, maneras diferentes de hacer y de ver la tarea

del dramaturgo, y a partir de estas poner en tensión todas las ideas y experiencias propias.

Recuerdo, en este último Confluencia, una lectura de fragmentos de obra bajo los árboles del parque de la fundación. En esa lectura, después de haber compartido ideas y experiencias en la escritura, montaje y publicación de nuestros textos, recuerdo haber pensado, sentado en mi silla, sobre el pasto, lo particularmente único que estaba resultando el espacio del encuentro para conocer y pensar a mi obra y para ser testigo de mi propio pensamiento. Recuerdo cómo los textos, después de haber escuchado las ideas de cada autor, sus jactancias o sus silencios, aparecían como la materialización de todo ello; cómo la escucha de la obra ajena, y, lo aún más interesante, de mi

propia obra, se había modificado después de la posibilidad del intercambio con los colegas.

El marco de estos encuentros no es un aspecto menor. El romántico retiro de la ciudad para internarse en el paisaje de la bucólica sierra cordobesa a debatir, pensar con otros autores, en un clima de concentración y libertad, dejan la sensación de compartir no solo las ideas sino un tiempo y un espacio: una experiencia.

Motor de pensamiento, en tiempos en que este parece haber huido del teatro como animal asustado, y plataforma única para la exposición de las propias ideas, la iniciativa de la Fundación Pluja, invita a tomar ejemplo a tantas otras entidades del país, en la gestación de proyectos de intercambio entre artistas a los fines de enriquecer a los creadores de cada región, y por lo tanto a sus obras y sus públicos.

exitosas ediciones del Encuentro Internacional de Jóvenes Dramaturgos "Jorge Díaz".

-En qué consistió cada encuentro y cuáles fueron las líneas de trabajo?

-La primera edición fue dirigida por el autor y director Paco Zarzoso (Valencia, España). De este primer encuentro nace **Patagonia**, obra de escritura conjunta entre los participantes del seminario y el mismo Paco Zarzoso. Dos años después, Patagonia fue puesta en escena por el elenco de la Municipalidad de Unquillo, en la inauguración de la segunda edición del Encuentro.

En la segunda, celebrada desde el 22 al 25 de junio de 2006, el seminario estuvo dirigido por Luis Cano. Alternando entre el trabajo teórico y la producción dramática individual y colectiva, la propuesta del seminario partió del estudio de los procedimientos dramáticos de **Máquina Hamlet**, de Heiner Müller y una posterior elaboración de un texto dramático que operara, al mismo tiempo, como tratado sobre dramaturgia. De este proceso experimental resultó la obra **Lamaquinahamlet**.

-El último fue más reflexivo, se dejó de lado la escritura propiamente dicha. ¿Por qué?

-En 2008, el Encuentro Internacional de Jóvenes Dramaturgos "Jorge Díaz" experimentó una nueva modalidad dirigida a indagar en la problemática de gestión y difusión de textos. Esta instancia fue llamada "Confluencia" y se llevó a cabo entre el 21 y 24 de febrero. La dinámica fue de charla y debate entre dramaturgos y disertantes convocados para la ocasión. Entre los disertantes se contó

con la presencia de Rubén Szuchmacher (Buenos Aires); Roberto Alvim (Brasil); Gabriel Calderón (Uruguay); quienes ofrecieron sus perspectivas respecto de diversos aspectos de la problemática de la producción y la gestión de los dramaturgos. También se contó con la participación de Raúl Sansica (Córdoba) como moderador de los encuentros.

En el marco de "Confluencia", se realizaron dos semimon-tados: **Elsa y Anita**, de la dramaturga cordobesa Soledad González, con dirección de la autora y del español Paco Zarzoso; y **El club de los fracasados**, del dramaturgo chileno Luis Pérez, con dirección del uruguayo Gabriel Calderón.

-¿A qué conclusiones arribaron en esta última edición?

-Entre las conclusiones más interesantes podemos citar que, como respuesta a una necesidad de mayor difusión, se decidió hacer dos encuentros similares fuera del país, uno en Valparaíso, otro en Montevideo. Además todos se comprometieron en buscar formas de llevar a imprenta lo que producen.

-¿Cuál será propuesta para el próximo Encuentro "Jorge Díaz"?

-El próximo, se realizará en noviembre, será nuevamente de escritura colectiva, y estará coordinado por el dramaturgo uruguayo residente en Francia, Sergio Blanco.

-¿Cómo se eligen los participantes?

-Los participantes son elegidos por un jurado. Este está integrado por gente relacionada a la escena de nuestro país y de los países que participan. Así están Chile, Brasil, Bolivia, España y Uruguay.



EN ACCIÓN
DRAMATURGOS

PROYECTO DE CLÍNICA DE ESCRITURA ESCÉNICA: "AUTOPISTAS"

SERGIO BLANCO / desde París, Francia

Una clínica de escritura escénica. De eso se trata. Un espacio de tres días de internación en donde todo un grupo de dramaturgos provenientes de diferentes países y guiados por una propuesta metodológica de escritura colectiva e individual al mismo tiempo, procederá no solo a reflexionar sobre los distintos mecanismos de escritura escénica, sino que procederá también, a la creación final de una pieza teatral. Esta dinámica de "clínica" será fundamental para mí, es decir, la idea de que todos juntos intentemos escribir a partir de la exploración de un "malestar". Por eso escogí este término de "clínica" y no de taller o laboratorio o seminario. Durante tres días intensos, Unquillo se va a transformar en un verdadero espacio clínico que nos permitirá llevar adelante los dos grandes objetivos de esta internación.

En primer lugar reflexionar conjuntamente sobre la doble naturaleza de la escritura teatral —objeto literario y objeto de representación a un mismo tiempo—, para poder de esta manera, trabajar la escritura escénica como instante en el cual por medio de un procedimiento literario, se programa y proyecta una organización "teátrica" determinada: el verbo como principio; el vocablo como germen; la palabra como resorte y disparador del acontecimiento escénico en el cual convergerán los múltiples discursos convocados por/desde la escritura misma. En segundo lugar, esta clínica intentará ir hacia la escritura colectiva de un texto teatral por medio de la dramatización de uno de los espacios de pasaje más enigmáticos para mí de nuestro presente y que es la "autopista". A partir de este espacio desprovisto de historia y de

geografía —¿como nuestra contemporaneidad?—, esta clínica intentará contar las posibles historias y geografías que se pueden desarrollar en este *no man's land* declinable hasta el infinito y en donde todo puede suceder... Al fin de cuentas, ¿no es en estos *lost highways* en donde toda historia está aún por ser inventada y en donde toda geografía está aún por ser descubierta? De esta forma, la escritura tendrá el poder de crear la historia y la geografía allí en donde no existen, lo que equivale a afirmar que toda tentativa de escritura viene finalmente a legitimar que "el principio siempre es el verbo". Una vez más, estaremos obligados a reconocer el poder imponderable del lenguaje que da lugar a este "acto eucarístico" que intentaremos llevar adelante durante tres días y que yo llamo "escritura".

Los Dramaturgos del Reloj Solar

A LA HORA SEÑALADA

Sin preguntarse demasiado por qué y para qué está allí, cuatro dramaturgos mendocinos (o casi) decidieron que el reloj solar del Parque Central fuese el epicentro de la aventura docente a compartir: enseñar los artilugios de la escritura teatral, a cielo abierto y bajo la única presión del interés propio.

FAUSTO J. ALFONSO/ desde Mendoza

Son las 15 de un soleado sábado de abril. Cecilia hace su arribo con una bolsa de chupetines bolita que reparte entre sus compañeros. Estos tienen entre 13 y 70 años. Son estudiantes, docentes, amas de casa, jubilados y empleados de los rubros más disímiles, que llegan a pie, en bici, en auto o en colectivo, con el objetivo de escribir teatro. La perra *Anarca*, de Pablo Arabena, participa de la situación como una más.

Están en pleno Parque Central de Mendoza, entre aeróbicos obsesivos, niños que cuelgan de estructuras de caño y otros jubilados, un poco más pasivos que los cursantes. La atmósfera resulta de la suma de distensión más responsabilidad. Nadie se dispersa; todos juegan —en serio— al alumno aplicado.

Mientras el mate circula, Gustavo Cano, el profesor de turno, da las pautas para el ejercicio del día. Reparte diarios, entre cuyas noticias y avisos los alumnos deberán encontrar el disparador para un planteo teatral. La idea es trabajar el punto de vista, el posicionamiento sobre una situación determinada. Hay treinta minutos para escribir. Luego, la lectura, el debate, el ir puliendo ese embrión dramático, ampliando, adaptando y descartando.

Anahí llega en su silla de ruedas, convencida de que le sacará provecho a “esta forma alternativa de aprender”. Marina, escenógrafa, busca “herramientas para la escritura en general, más allá de lo teatral”, y cree que no las hubiese ido a buscar a un taller formal. Alejandro Correa, que trabaja en un correo, comparte lo “desestructurado” de la situación y confiesa que lo suyo es un *hobby*. Cecilia Grosso, que estudió cine y maquillaje y ahora va por un profesorado de literatura, insiste en que “no te podés hacer el tonto. Tenés que producir y siempre te llevás algo escrito que luego podés mejorar”. Domingo César Boschi —jubilado, seis hijos— siendo muy joven fue compañero de teatro de Luis Politti. Pero como se casó a los 19 y tuvo que ponerse a trabajar, se desconectó del mundo teatral hasta hoy. “Siempre quise expresarme y ahora tengo tiempo de sacar todo lo que tenía adentro”, dice el hombre, letrista y ex empleado del desaparecido Banco de Previsión Social.

Esta apuesta pedagógica, conocida como los Dramaturgos del Reloj Solar, y a la que se accede con la simple donación de un libro por alumno, tuvo una primera instancia en 2006. Ahora, con apoyo del Fondo Nacional de las Artes, se despliega a lo largo de 2008 en cuatro módulos —a la vez autónomos e interconectados— a cargo de los citados Cano y Arabena, Pablo Longo y Sacha Barrera Oro, dramaturgos jóvenes pero con historia, que también han incursionado en la actuación y la dirección.

Está claro que no todo el que llega hasta el reloj solar pretende convertirse en dramaturgo. Pero, frente a cuatro exponentes de la nueva generación, cabe hacerse algunas preguntas. Como por ejemplo, ¿qué lugar ocupa hoy el dramaturgo en el panorama cultural mendocino? Ellos dicen:

-Arabena: Esa pregunta tiene muchas respuestas distintas. Lo primero que podría decir es que absolutamente ninguno. Lo que se me ocurre pensar es que en el caso que ocupen un lugar lo hacen desde la función pública. Y una cosa es un dramaturgo funcionario y otra un dramaturgo desempleado. La dramaturgia ocuparía un lugar en la cultura de la provincia si fuese un oficio reconocido con los mismos derechos laborales que la enfermería. Sin embargo, la dramaturgia ocupa un lugar en la historia de la cultura de la provincia. Y el lugar que ocupa es muy importante y absolutamente desconocido. Me parece que la causa de que esto haya sido así, es porque los hacedores de teatro, han estado ligados de una manera desbordada a las coyunturas estilísticas en un primer momento compartidas con las sociales; de manera inmediata. Si alguien pudiera redactar una lista de los nombres de personas que han escrito textos en la provincia para ser representados, empezaría a ver un jardín de voces desoladas.

-Barrera Oro: La verdad que no sé qué lugar ocupa un dramaturgo en el panorama cultural de la provincia. Pienso que al no haber un circuito serio de promoción económico/cultural los artistas en general no ocupan un lugar muy visible y relevante. Solo un sector dentro del teatro reconoce a los dramaturgos. De todos modos estoy convencido de que esta situación en la que estamos depende tanto del medio en general, como desde ya, de uno mismo.

-Longo: Podría decir fácilmente que ninguno. Pero no creo que sea así. Es un espacio reducido, sobre todo al ámbito teatral. El dramaturgo no es muy considerado por los de “letras”, nos excluyen de ellas como si no nos la pasáramos escribiendo. Pero bien. Así también ellos carecen en sus narrativas de crear diálogos verosímiles. En Chile, a comparación de Mendoza, hay una gran apertura y ánimo desde los poetas por la dramaturgia, a la cual admiran ya que no son muchos los que la practican. Dentro del teatro, se ha generado en este último tiempo un posicionamiento del dramaturgo, que no poseen los actores ni directores del medio. Tenemos una gran preocupación por lo que deseamos transmitir, y en nuestras experiencias en los talleres del Reloj impulsamos a que generen cuestionamientos frente a las problemáticas no solo individuales sino también sociales. Creo que debemos cambiar ciertos procesos de creación. No se puede seguir creando como se viene trabajando. Realizando obras “chorizo”, sin prestar atención al contenido de lo que se quiere transmitir; a quién se le quiere transmitir. Solo se sacan obras a la calle, pensando muchas veces en ganar un festival provincial. Como si los grandes genios del arte pensarán en los premios más que en el arte, o en la sociedad.

-Cano: Hoy se ve mucho al dramaturgo integrado a grupos. O si no, son los grupos que van armando la obra con textos líricos o narrativos. Es muy difícil que un grupo por



Cano dando clases.

iniciativa propia, tome una obra de autor mendocino y la lleve a escena, sin que el mismo autor se vincule a ese elenco. Una que recuerdo fue *Desierto de caracoles*, de Longo, que la hizo La Valentina Compañía Teatral. El resto: o los autores son parte del grupo, o son ellos quienes montan sus propias obras. También, muchos tienen en la cabeza lo que se está haciendo en Buenos Aires y dejan a los escritores locales subvaluados o ninguneados (en el peor de los casos), entonces el escritor mendocino se debate en si debe escribir como se escribe allá.

-¿Por qué escriben dramaturgia?

-B.O.: Porque siempre intenté conciliar dentro de mí, el pensamiento científico (por llamar de alguna forma a esos aspectos de lo racional) junto con lo otro que llamamos artes. ¿A qué me refiero con esto? Me acuerdo que desde que estudiaba en la escuela secundaria química y charlaba con mi abuelo paterno, por las noches, acerca de las religiones orientales, algo en mí iba trabajando por dentro, sumado a esto que en ese tiempo yo matizaba los estudios con incursiones en las artes plásticas, la escritura y algunos deportes. Hasta que en un momento sentí que todo era básicamente lo mismo, pero que se manifestaba en otras sintonías. Entonces por esas cosas de la vida llego al teatro y confirmo que ese deporte de locos, que piensan sintiendo a modo de *cocktail* de mundos que no tenían forma única, lograban hacer esa chispa que yo necesitaba. Creo que en ese momento descubrí que esa arquitectura de lo que no se ve... pero que está presente, me atrapaba tanto como una religión (en el sentido religioso como instancia que nos vuelve a unir con algo maravilloso que nos conmueve.) Y como dice Sanchis Sinisterra: ... "No solo uno hace el drama sino que el drama lo hace a uno".

-A.: He tenido la suerte de escribir algunos textos para ser representados y de trabajar con un grupo de actores, muy dedicados, como un colaborador literario y también como actor. Antes de esto jamás se me hubiese ocurrido escribir una obra de teatro. La verdad, se me había ocurrido pero lo hacía con una falta total de convicción. Lo que se me ocurre ahora es nombrarme como un colaborador literario. La experiencia que tuve con este grupo de actores fue muy buena. Yo escribía un texto que luego veía en el cuerpo y la palabra del actor. A partir de esto reescribía el texto, según las indicaciones de los actores y el director, para que ejecutara otro tipo de funciones; era algo así como un método de prueba y error. Una manera colectiva de trabajo que me sacó un poco del agujero del escritor solitario.

-L.: Siempre me ha gustado delirar. Comencé escribiendo guiones de humor para radio, y, como estaba estudiando teatro, el paso a la dramaturgia era cuestión de esperar. Escribo porque es la oportunidad que tengo de crear un mundo donde lo que acontezca me haga feliz, acaso escapando de este. Aunque esa felicidad dure un instante. No importa. Habito un mundo que me permite creer en la magia, y por el cual he dado mucho de mi vida. Pienso, a veces, que vivo más allá que en los espacios que comparto con mi familia o las amistades. Es también una manera de descubrirse y cuestionar la realidad cotidiana en la cual vivo. La escritura me arroja desarmado a enfrentar mis miedos. Mientras realizo el acto de escribir es como si buceara en las inmensidades del océano oscuro, de pronto me falta el aire y es necesario salir a flote. Ya no es un deseo de expresión sino una necesidad de liberación.

-C.: Escribo por una necesidad de abordar con sentido crítico y creativo la vida cotidiana. Reorganizo de modo subjetivo experiencias propias y ajenas y sus contradicciones para

que quede de manifiesto lo que social y políticamente aparece oculto y a mí me preocupa que siga oculto. Porque la realidad tiene un doble carácter: a la vez de revelar lo que sucede, lo oculta. Y además es multicausal. La realidad es muy teatral: no siempre se nos presenta a nosotros tal cual es y, gracias a eso, puedo jugar con sus contradicciones de manera paradójica.

-¿Hasta dónde se sienten dramaturgos mendocinos y hasta dónde dramaturgos a secas?

-C.: Hablando de paradojas, ¿puedo considerarme mendocino si no lo soy? En la compleja configuración de la identidad no es tan simple definir un aspecto. No me considero netamente mendocino porque he vivido mis primeros 23 años en Chubut. Allí también me desempeñé como actor y me inicié en la escritura. Pero gran parte de mi actividad teatral tuvo lugar en Mendoza. Antes estaba más enraizado en mi procedencia, pero tras diez años de residencia aquí, uno comprende que la identidad involucra también la diferencia y es cambiante. "A" puede ser "No A". Uno es otro en todo momento, y a la vez pasado y presente, lo nuevo y lo viejo. Como un chorro de agua de una canilla que parece siempre el mismo, pero sin embargo se renueva permanentemente en sus moléculas. ¿Entonces, soy dramaturgo a secas? Y... hay una interrelación entre lo universal y lo particular.

-B.O.: Me siento un dramaturgo mendocino simplemente porque este es mi medio y eso de seguro atraviesa todo mi trabajo. Pero creo que en estos tiempos, uno escribe desde una base de operaciones que en mi caso es Mendoza, pero que en otro sentido más amplio de las cosas, uno vive en una aldea global y prefiero pensarme como dramaturgo a secas.

-L.: Admito que soy dramaturgo y me gusta lo que eso significa en la práctica y en la teoría. También admito que nací en Mendoza, por eso soy mendocino. Pero como descreo de las divisiones políticas de los mapas Rivadavia, no me considero solo de Mendoza. Soy un habitante de aquellos lugares, de aquellas personas, paisajes, sensaciones y momentos que más admiro y extraño. Al hombre le encanta plantar barreras y delimitar el mundo. Esto es mío, y esto es tuyo. Es inevitable que he nacido en una cultura, y he crecido en ella. No se puede desprender uno de eso. A donde viajo cargo con esa mochila al hombro. Orgulloso de mi tierra, como de cualquier otra que me reciba con los brazos abiertos. Pero aquí está nuestra Madre, y es inexplicable la atracción que ella posee. Sin embargo, en mi escritura trato de ser lo más imparcial a un territorio geográfico. En lo que respecta al determinismo geográfico, sí me siento mendocino. Pues, no es lo mismo escribir teatro en Ushuaia que en París. Por eso descreo mucho de los dramaturgos porteños y los *currículums vitae* cargados de estrenos y premios en Holanda y Angola, con besos de Pelletieri y Dubatti. No hablo desde el resentimiento, sino desde la marginación. Cuando ellos llegan aquí sacan la chapa de campeones de la pluma dorada, y todos quedan encantados. No los culpo, sí a las políticas que alimentan esos egos. Hay que admitir que no se es federal y que la descentralización no se practica. Hasta hoy, salvo raras y muy raras ocasiones, todas las asistencias técnicas de dramaturgia las realizan desde Buenos Aires hacia las provincias. Tampoco son necesarios los regalos de las nuevas políticas como incluir creaciones de autores locales por obligación en determinados festivales. Son migajas que poco ayudan al arte. Nos dan a comer basura y lo peor es que nos llamamos, o decidimos aprovecharlo cuando nos toca y al otro año nos volvemos a quejar.

FICHAS PERSONALES



SACHA BARRERA ORO

Nació en Viña del Mar, Chile, en 1973. Actor, autor, director teatral y artista plástico. Como dramaturgo ha estrenado **El cuarto en común**, **Saravá**, **Vino de a dos**, **Hermanitos**, **Un pozo de ojos**, **Marea roja**, **Muñequitas del aire** y **Elba y el asesino de Elba**. Algunas dirigidas por él para los elencos Cuatro Dedos y Caroteno, otras dirigidas por reconocidos puestistas locales y de distintos puntos del país. También ha escrito **Interpolación**, **Ir de cuerpo**, **Helados**, **A tu padre como a ti mismo**, **Como se toma el té**, **Quién**, **Ellos**, **El animal**, **Osos de agua**, **Delirios afectivos** (cinco textos breves: Hervor, Lo que no se ve, Diatriba, Implosiones y Esquirlas), **La risa** (obra breve en dos actos: Te quiebro sorda y La sensualidad de las hermanas), **Nosotros dos** y **Sorprendeme**. Tiene en proceso: **Jueves crema**, **Tiros en el hombro** y **El amor hace bien**. Ha estudiado Arte Dramático en la UNCuyo y realizado cursos y talleres con Daniel Fermani, Sara Torres, Arístides Vargas, Jorge Dubatti, Patrice Pavis y otros. Hizo un viaje de investigación a Inglaterra sobre tópicos vinculados con el teatro y las artes visuales. Es becario del plan nacional INT-Argentores. En su pasado reciente, figura su trabajo como dramaturgista para la propuesta de creación colectiva **Ruido blanco**, del elenco Cajamarca. Más datos de su obra se pueden rastrear en: www.portaldedramaturgos.com.ar/sacha, www.sachateatro.blogspot.com y <http://www.youtube.com/profile?user=sachatustra>.

PABLO ARABENA

Está trabajando en su tesis para licenciarse en Arte Dramático en la UNCuyo. Desde 1996 se desempeñó como actor en diferentes proyectos y obras teatrales. En los últimos seis años ha trabajado con el grupo La rueda de los deseos en la asistencia de dirección de la obra **Prometeos**; como actor en el espectáculo **Historias**, y colaborando con la producción de textos para el espectáculo **Nave de locos**. Realizó trabajos de investigación y dictó un curso de introducción al teatro. Realiza una investigación sobre metodologías de creación colectiva con el aval académico de la UNCuyo. Ha tomado talleres y cursos con Pompeyo Audivert, Jorge Dubatti, Daniel Fermani, Julio Millares. Ha publicado **Si el corazón pudiese pensar se detendría (Nave de locos)** registrada en Argentores en 2005 (teatro), el libro **Sin Memoria Victoria en Carbónico** Ediciones en 2006 (ficción) y artículos en la revista virtual de teatro **La Vorágine** desde 2006 (investigaciones y misceláneas). Como docente ha estado al frente del taller de cuentos Laberinto (2003-2004); del Observatorio: Teatro Literatura, en el Centro de Investigación y Experimentación Argonautas (2004); y en el Centro de Día FEYES (institución de ayuda para el discapacitado mental y motor). Pertenece al grupo Dramaturgos del Reloj Solar, proyecto del cual actualmente es becario por el Fondo Nacional de las Artes.



PABLO LONGO

Es licenciado en Arte Dramático (UNCuyo), actor, titiritero y dramaturgo. Se formó con Ernesto Suárez, Fabián Castellani, Pompeyo Audivert, Daniel Fermani, Marcelo Bertuccio, Arístides Vargas y Sebastián Farah, con quien trabaja actualmente. Es director de Ediciones del Carajo, editorial independiente que ha publicado títulos de Sacha Barrera Oro, David Maya, Ernesto Suárez, Gustavo Cano, Rosana Palazzi, Gonzalo Aranda y Pablo Longo en teatro; y Gastón Moyano y Sergio Santi en poesía. Actualmente reside en Chile, trabajando con la compañía de títeres y marionetas Trapalaxio, con la cual ha montado tres espectáculos. Tiene más de 30 obras escritas. Ha estrenado 13, dentro y fuera de la provincia y el país: **Desierto de caracoles**, **Elefante blanco**, **Suramérica**, **El árbol de los sueños**, **Bromeo y Jodieta... una tagedia**, **Kiltrín**, **El barco de papel**, **La guerra del agua**, **¿Cucos?**, **Tus hijas**, **El país de las cosas perdidas**, **In-Mundo** (junto a Martín Montero) y **Siamo fuori del mondo**. Ha colaborado en la creación de guiones humor para radio y el guión vendimial de Las Heras (2003). Tiene siete textos editados: **Las aventuras de Fernando VIII**, **Sereninsky**, **Sereninsky en capilla**, **Los detractores de Sereninsky** (junto a Gustavo Cano), **El casamiento**, **Desierto de caracoles** y **Naturaleza muerta con naranjas podridas**, todas con Ediciones del Carajo. Coordinador de los talleres de los Dramaturgos del Reloj Solar, por el cual han pasado más de 60 personas desde 2006.

GUSTAVO CANO

Está próximo a egresar de la licenciatura en Arte Dramático (UNCuyo) y cursa el segundo año de Psicología Social en la Escuela Superior de Psicología Social Mendoza Dr. E. Pichon Riviere. Inició su actividad teatral en Comodoro Rivadavia, desempeñándose como actor desde 1993. Allí egresa del Instituto Superior de Arte N° 806 con el título Capacitación actoral con orientación en Dirección e integra el grupo La Contrapartida. En 1998 se muda a Mendoza y actúa en obras como **La casa de Bernarda Alba** (grupo Cajamarca) y **Jardín de pulpos**, dirigida por Arístides Vargas. También con el Grupo Trinidad Guevara, y ahora con El Enko Compañía Teatral. Además colaboró con La Rueda de los Deseos y Lluvia de Cenizas, y con las rondas de cuenterías La Ollita. Participó de varios encuentros y festivales a nivel nacional e internacional. Actuó en cortos y mediodramas; hizo y hace radio y TV. Escribe para **La Vorágine**. Sus obras publicadas son: **D.R.I. (Documento Racional de Identidad)**, **Plan de estudios**, la saga de **Sereninsky** (junto a Pablo Longo): **Sereninsky**, **Sereninsky en capilla** y **Los detractores de Sereninsky**. Sin publicar: **Casino (Tragamonedas)**, **Como queso rallado**, **El estigma del pochoclo**, **Caucho ardiente (Vestigios de un atropello)** y **Disidencia en la piedra**, esta última estrenada en 2007.



MARIO PACHO O' DONNELL

“La historia argentina es una gran proveedora de argumentos”

FOTOGRAFIA: MAGDALENA VIGGIANI



La Comedia de la Provincia de Buenos Aires está desarrollando un ciclo denominado “El teatro y la historia”. Un grupo de autores de la ciudad de La Plata fue convocado a escribir sobre personajes o hechos sobresalientes de la historia argentina. El autor Pachó O'Donnell supervisó algunos de esos textos.

DAVID JACOBS / desde Buenos Aires

Además de ser un reconocido investigador y divulgador de la historia nacional, Mario Pachó O' Donnell es un prolífico autor teatral. También narrador, cuentista y doctor en Medicina, tiene escritas hasta el momento un total de ocho obras teatrales, entre las que se destacan **Escarabajos**, **Lo frío y lo caliente**, **El sable**, **El encuentro en Guayaquil** y **La tentación**, estas tres últimas con temáticas centradas en diferentes acontecimientos y protagonistas de la historia argentina. Sobre este cruce entre teatro e historia, sobre el compromiso ético que tuvieron algunos de los próceres que condujeron los destinos del país, y sobre el estado actual del teatro argentino, entre otros temas, O' Donnell reflexiona a partir de un profundo sentido por la historia y la condición humana.

-¿Cómo llega a la escritura teatral?

-Es difícil definir cuándo empiezan las cosas. En realidad, comienzo a escribir novelas y luego me involucro con la escritura teatral. Mi primera novela fue **Copsi**, que editó generosamente Tomás Eloy Martínez, con dinero de su propio bolsillo. Luego sale **La seducción de la hija del portero**, un libro de cuentos. Pero uno de los motivos por los cuales me acerco a la dramaturgia es por la extremada soledad del hecho literario que personalmente me dañaba muchísimo. Además, coincidió con la profunda amistad que tenía, y aún tengo, con Hugo Urquijo que, al igual que yo, es un psicoanalista fascinado por el teatro. Él me hablaba mucho de teatro, de sus experiencias en Nancy, y en 1975 coincidió que veraneamos juntos en Brasil. Y ahí surgió **Escarabajos**, mi primera obra de teatro. Recuerdo que se la leí a él y a su esposa, y fueron realmente muy crueles conmigo, pero me alentaron a seguir. A partir de ahí surgió el primer esbozo casi definitivo de **Escarabajos**. Fue una experiencia sorprendentemente positiva, quizás porque era una obra que en realidad no

debería haberse representado por su brutalidad y porque, además, estábamos en tiempos de pleno apogeo de la Triple A. Casualmente, la obra se estrenó el mismo día del Rodrigazo. Ese día aprendí que el teatro nunca tiene buenos momentos para estrenar, pero sí tiene siempre buenos motivos para explicar sus fracasos. Tiempo más tarde, se estrena **Lo frío y lo caliente**, mi segunda obra dirigida por Manuel Iedvadni y con escenografía, todavía hoy muy recordada, de Saulo Benavente.

-En El sable usted cuenta los últimos momentos de la vida de Juan Manuel de Rosas. ¿Qué lo motivó a escribir sobre un personaje tan polémico de la historia política argentina?

-Eso mismo. En mi biografía sobre Rosas presento un personaje para ser discutido, y no denostado. Lo interesante de los temas históricos llevados al teatro es que, en tanto son imágenes preexistentes, es decir, que ya tenemos una vaga idea de quiénes eran, por ejemplo, El Che o San Martín, hay un tiempo ganado. En este sentido, en **El sable** no tenía sentido contar que Rosas había sido un hombre poderoso o que gobernó con la suma del poder público, etcétera.

-¿Por este motivo usted ubica los hechos en los últimos días de su vida?

- Los últimos días son justamente el momento de mayor decadencia de Rosas. En **El sable**, se muestra a Rosas en su exilio en Southampton, que es el exilio más miserable de la historia argentina. Rosas se va sin dinero pero con un cajón de documentos ya que se supone que tendrá que defenderse. Es muy interesante advertir cómo alguien que ha sido tan poderoso termine su vida en la miseria más absoluta. Entonces, la pregunta de **El sable**, que no pretende otra cosa que ser una reflexión teatral es ¿quién era el que tenía el poder? ¿Lo tenía Rosas o

lo tenían otros? Y acá comienzan a jugar un papel muy importante los Anchorena, una familia que cría a Rosas en su adolescencia, y a la cual él favorece cuando llega al poder. El tema es que cuando Rosas cae los Anchorena se olvidan de él, al punto de que nunca más recibe noticias de ellos. Rosas no tolera esta situación, y por una amiga que tenían en común les reclama que le paguen todos los años que él administró sus estancias gratuitamente. De alguna manera, a pesar de que la obra pareciera ser una recreación de un momento histórico, es en definitiva una reflexión sobre la idea de que el poder no lo tienen los que aparentemente suelen tenerlo, sino que el poder lo tienen siempre quienes manejan el dinero. **El sable** es una reflexión para intentar saber dónde está el poder, y para eso la historia ofrece un personaje maravilloso como Rosas. Hay en él un personaje casi shakespeariano.

-En El encuentro de Guayaquil, relata el encuentro entre Bolívar y San Martín. ¿Qué cosas le interesan de estos personajes? ¿Sus conductas psicológicas, sus comportamientos o, en cambio, sus aportes de tipo político?

-Me interesan, sobre todo, sus potencias de representatividad. Es decir, la complicidad con el público, el hecho de que el público sabe, a priori, cuál será el desenlace. En **El encuentro de Guayaquil** el público sabe que San Martín se va a retirar y Bolívar se va a quedar. Hay como algo del destino que se va deslizando hacia un final que es inevitable y conocido apriorísticamente. No me interesa trabajar sobre el final sorpresa, sino de intentar pensar por qué se llega a ese punto, y de que manera estas personas que han sido tan exaltadas son grandes personajes fundamentalmente porque son como nosotros. Me parece fascinante retratar la condición muy lejana al *supermanismo*, por eso me gusta ese San Martín que

DRAMATURGOS EN ACCION



O'Donnell con Lito Cruz y Rubén Stella en "Guayaquil, el encuentro".

durante la obra toma opio o habla de sus amantes. Es un encuentro, en definitiva, de dos tipos que están llenos de defectos pero que están tratando cuestiones tales como el destino de América.

-En sus obras históricas usted apuesta a la creación de universos imaginarios que vinculan momentos y personajes de la historia política nacional. ¿Qué le interesa de esta construcción?

-En *El encuentro de Guayaquil* me interesa contar el juego entre dos personas que tienen cada uno sus propios intereses y tratan de atraer al otro a su propio juego. Podrían ser Juan y José. San Martín trata de lograr que Bolívar lo ayude a resolver un problema que no puede solo. Toda su actitud, en este sentido, será de seducción. Pero a partir de que Bolívar detecta que San Martín desea algo de él, ese deseo de algo que puede o no puede darle, significa de alguna manera, la posibilidad de jugar y manipular ese deseo. En realidad, son como dos animales esperando el momento en que alguno de ellos caiga rendido. Siento como si fuera un combate sutil pero a la vez feroz. En *La tentación* también se da este juego entre dos, que tiene más que ver con la posibilidad de supervivencia de un valor frente a una sociedad que tiene todo para destruir, precisamente, ese valor. Vivimos en una sociedad que no tolera el *outsider*, el tipo que se para y puede decir "no", que puede resistir a esa tentación. Pero no me propongo escribir sobre esto de manera consciente, sino que cuando termino me doy cuenta de que escribí sobre esto o aquello.

-En su rol de dramaturgo de hechos históricos, ¿cuál es el procedimiento que emplea? ¿La teatralización de acontecimientos históricos o, en cambio, se sirve de la historia para construir esa dramaturgia?

-Cuando escribo teatro soy un dramaturgo. A veces, cuando me invitan a algún debate sobre mis obras teatrales, y comienzan a hablarme sobre lo que hicieron esos hombres, me digo "he fracasado", y les digo "yo he venido acá a hablar de teatro y no de historia". Y si no es así, es decir, si la cosa no pasa por discutir cuestiones que tengan que ver más con lo teatral, considero que los espectadores no han entendido nada de lo que han visto.

TEMAS Y PERSONAJES

-¿Puede reconocer un tema que atraviese su dramaturgia?

-Una constante de mis obras es el fracaso. En *El sable*, por ejemplo, es el fracaso de la inexistencia del poder político, de la forma en que la política está siempre subordinada al poder económico. En *La tentación*, el tema es el doloroso fracaso de la actitud ética frente a la conveniencia. Es decir, la derrota de las convicciones frente a la conveniencia, el fracaso como una instancia vertebralmente humana, aun cuando estemos hablando de estos personajes a los que hemos dibujado, calcado o por los que nos hemos sacado un 2 ó un 8.

-La cuestión de la ética es otro tema recurrente en sus textos.

-Así es. En *La tentación* tomo el personaje de Dorrego. Si uno piensa en un Dorrego puro e idealista, puede ser un personaje parecido al Che. Pero el gran interrogante es si la pureza existe *per se*, es decir, si alguien honesto, patriota, ético, lo es todo el tiempo o es un combate permanente consigo mismo. ¿La moral o la ética que uno tiene la ejerce en su versión o es una lucha permanente contra la tentación? En *La tentación* vemos un Dorrego que se resiste a las formas que emplea Lord Ponsomby, embajador inglés muy inteligente que intenta todo el tiempo seducirlo. Si bien hay un conflicto entre dos personas con intereses bien distintos, en el fondo ambos son buenas personas. El Lord tenía un gran respeto y admiración por Dorrego, pero no solo trata de convencerlo a favor de los intereses que defiende, sino que sabe que si no lo hace le puede ir muy mal. Dorrego es un tipo que puede sostener su ética pero a partir de un combate feroz contra sí mismo.

-¿Cómo considera que han sido tratados los personajes de la historia política nacional en el teatro a lo largo del tiempo? Pienso en obras como *Eva y Victoria*, sobre el encuentro imaginario entre Eva Perón y Victoria Ocampo; *Lisandro*, sobre el senador Lisandro de la Torre con textos de David Viñas; *La revolución es un sueño eterno*, adaptación hecha por Raúl Serrano de la novela homónima de Andrés Rivera sobre la vida de Juan J. Castelli.

-Es complicado englobar todo eso en una sola respuesta. No me interesa el teatro que toma la historia como algo a ilustrar. Me apasionan los personajes históricos que tienen su valor de representación. Tampoco me interesa la veracidad histórica, por eso en mis obras aparecen, sobre todo en *El sable*, una conjunción de tiempos que me resulta interesante abordar desde la dramaturgia.

TEATRO Y SOCIEDAD

-¿Cree que hay en la actualidad un teatro argentino que, como la historia, revisa las distintas maneras de entender la realidad en la que vivimos?

-Cuando escribo teatro, en realidad, soy un autor de teatro, y no otra cosa. Quizás tengo la suerte de conocer un poco más la historia argentina, que considero una gran proveedora de argumentos. Por este motivo, soy enemigo dentro del campo historiográfico de las novelas históricas, a excepción por ejemplo de Margueritte Yourcenar o Robert Graves, porque suelen construirse sobre un personaje del cual el autor conoce solo algunos datos y sobre eso ficcionaliza. Siempre digo que ese autor, por pereza o ignorancia, se privó de conocer verdaderamente cómo eran las cosas, que sin duda eran mucho más imaginativas que lo que él pudo crear en su lugar de trabajo. Cuando escribo soy un dramaturgo que de alguna manera se aprovecha de los argumentos de la historia para contar, es decir, no pretendo hacer ningún tipo de revisionismo histórico. En cambio, cuando investigo y escribo sobre la historia, sí me ubico en la corriente revisionista.

-El teatro como disciplina artística, ¿qué papel juega y qué rol ocupa en la sociedad actual?

-Trato de ser poco voluntarista. Considero que la Feria del Libro, por ejemplo, es algo absolutamente irritante, no entiendo bien para qué tanto despliegue en un país en que sus habitantes no leen más de un libro promedio por año. Hay una discordancia en este sentido que considero grosera. Me interesaría que la Feria del Libro provocara algún mecanismo que fomentara el hábito de la lectura, pero no hace nada en este sentido. Además, el público de teatro ha disminuido mucho en cantidad. Muchas de las salas que hay en Buenos Aires en este momento, que son, además, el orgullo porteño, se reparten una cantidad de espectadores que está básicamente constituido por la masa de jóvenes o no tan jóvenes que están estudiando teatro. Me parece también, que en los últimos años, el teatro ha sido devorado por la televisión, y en este sentido el público es en realidad el de la televisión, quien generalmente va al teatro a ver las caras de la televisión. De todas maneras, el teatro cumple un papel muy meritorio pero, y hay que ser sinceros, poco relevante. Hacemos teatro porque sentimos que vale la pena hacerlo pero no creo que podamos imaginar que tiene una gran importancia social. Vivimos un tiempo de gran decadencia, todo este proceso de estupidización colectiva producto de la globalización y los medios masivos ha imposibilitado que se puedan discutir algunas de estas cuestiones. Lo mejor que tiene el teatro es la gente que lo hace, en mis experiencias he conocido gente maravillosa. Lo que el teatro da es un gran sentido de la vida, hay algo de un profundo sentido humano que uno no lo encuentra tan fácilmente en otros lados. El teatro tiene mucho más que ver con esa pregunta un tanto remanida de por qué uno está en la vida, qué es lo que uno debe hacer de la vida para sentir que está en contacto con uno mismo. Y esto es un aspecto resistencial, en el sentido de que la sociedad todo el tiempo intenta desconectarnos de nuestros propios deseos para inyectarnos otros que son funcionales a la sociedad de consumo. En cambio, el teatro es lo contrario, es aquel lugar de la resistencia.

-A partir de la crisis de 2001, tanto el cine documental como la literatura de investigación o ensayo, se ocuparon de lo sucedido y de sus consecuencias. En cambio, el teatro pareciera no haber sido atravesado por lo social en estos últimos años. ¿Considera que esto es así?

-En lo personal, creo que me he ocupado de lo social. En **La tentación** podríamos haber puesto en vez de Dorrego a un funcionario municipal del cual depende la habilitación de algo que toca varios intereses. Y, por otro lado, alguien que se acerca a él para intentar corromperlo. Dorrego podría ser un funcionario municipal que se debate entre aceptar o no aceptar las presiones que sufre por parte de este tipo. En este sentido, me interesa lo social en su enclave más profundo. Me parece que en el teatro que se viene haciendo en los últimos años, el mensaje está como pasado de moda. Personalmente me interesa que mis obras sean una opinión, que hablen por mí. Considero grave la idea de que el teatro no debe decir nada, que se lo entienda únicamente como una combinación de estilos o formas o ruidos. Me interesa el teatro de mensaje, y no

tengo vergüenza en decirlo. Vale la pena ir al teatro y darte cuenta que de esa obra uno puede sacar una conclusión. Involuntariamente o no, se advierte en estos años un teatro muy vacío de ideas. Muchas veces no entiendo, sinceramente, qué es lo que me quieren contar, qué es lo que pretenden decirme, porque considero que no pueden no contarme algo. También noto esto en muchas de las películas y libros argentinos de los últimos años.

OTRA MIRADA POSIBLE

-Usted ha trabajado en sus investigaciones una visión alternativa sobre la historia argentina. ¿Piensa que el teatro nacional ha hecho lo mismo cuando le tocó indagar en temas históricos o simplemente se dedicó a reproducir el discurso oficial?

-Nuestro teatro, lamentablemente, se ha dedicado a reproducir el discurso oficial. Paradójicamente, tanto la derecha como la izquierda coinciden en este punto. La versión de Andrés Rivera sobre Rosas es igual a la versión que durante años se ha dedicado a instalar y reproducir el discurso dominante. La gran dificultad que existe es

poder percibir el aspecto más popular y nacional de Rosas. En realidad, la reivindicación histórica tiene que ver con poder instalar en un lugar protagónico a todos aquellos que, por ejemplo, perdieron la guerra civil, aquellos que fueron denigrados y expulsados.

-¿Qué es lo argentino para el teatro argentino?

-Me parece que *lo argentino* es el fracaso. En particular, mis obras hablan de aquello que se podría haber logrado y que no se pudo concretar, aquello que estaba al alcance de la mano pero se escapó, aquello que de todas maneras despierte la esperanza de que alguna vez será posible.

-Sin duda que la política cruza sus textos teatrales. ¿La historia puede pensarse independientemente de la política?

-De ninguna manera, pero sobre todo, no puede pensarse independientemente del tema "poder". La política como la entendemos habitualmente no es necesariamente el poder. La política es cada vez menos frente al poder. Los presidentes tienen el gobierno pero no tiene el poder. El tema es que ahora, a diferencia de algunos años, el poder es más difícil de identificar, está más oculto.

EL CICLO DE LA COMEDIA

"El teatro y la historia" es un ciclo que comenzó en el invierno de 2007 y se ha extendido durante 2008. Consiste en la presentación de una serie de obras teatrales que tienen como principal objetivo "acercar el teatro a nuestra historia para que el espectador se convierta en un verdadero protagonista de nuestro pasado nacional", explicó el actor Lito Cruz, director de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, y principal impulsor de este proyecto.

El ciclo, que fue inaugurado por *Pacho O' Donnell*, quien a su vez estuvo a cargo de la coordinación de muchos de los textos estrenados, tiene como génesis "la idea del teatro popular, conectar el imaginario de la gente con su identidad, estableciendo un vínculo a través de la historia nacional", explicó Cruz.

Las funciones comenzaron en el teatro Coliseo Podestá, de la ciudad de La Plata, y en la actualidad se están desarrollando en el Edificio del Libertador, de la ciudad de Buenos Aires. A su vez, algunos de los espectáculos presentados están girando por distintas localidades de la provincia de Buenos Aires, con una muy buena respuesta del público.

Entre las obras que integran el ciclo se destacan: **En sueños** de Omar Musa, **El cautivo** de Nelson Mallach, **La espada y la cabeza** de Roxana Aramburú, **La contemplación** de Néstor Hugo Villoldo, **La Encarnación Ezcurra** de Febe Chaves, **Mariquita** de Mimí Harvey, **El maltrato** de Diana Amiama, **Sangre en la tierra de Navarro** de Jorge Rodríguez, **A los caranchos** de María Soledad Aparicio, **En el fondo del mar** de Fabio Prado González, **Mar de fondo, una travesía bien argentina** de Patricia Ríos.



Escenas de "La tentación".

Nueva dramaturgia argentina:

La escritura en escena



Este nuevo volumen editado por INTeatro Editorial reúne diez obras teatrales de diversos autores de las provincias de Córdoba, Mendoza, San Juan, Tucumán, Santa Fe y Chaco, dando muestra de una tendencia creciente en las prácticas de escritura ligadas al quehacer teatral.

PATRICIA DEVESA / desde Buenos Aires

Este libro está organizado en seis apartados correspondientes a cada provincia. Cada uno contiene las piezas publicadas con un estudio preliminar sobre los dramaturgos y sus obras, realizado por los investigadores y críticos locales, profundos conocedores de la historia del teatro en sus zonas.

Los textos aquí compilados corresponden a: Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Ariel Sampaolesi, Andrea Hernández, Juan Carlos Carta (San Juan), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe), Martín Giner, Guillermo Montilla Santillán (Tucumán) y Daniel Sasovsky (Chaco).

Esa diversidad da cuenta de tipos de dramaturgia y texto dramáticos, que han dejado atrás la dramaturgia de autor —entendiendo por esta al escritor que crea sus obras por fuera de la actividad de actor o director—, para dar paso al escritor ligado a la creación escénica. Este corpus permite abrir un nuevo capítulo en la historia de la dramaturgia argentina, aún resistida por algunos sectores académicos y críticos, sin embargo legitimada por muchos otros, como por esta publicación del INT.

ESTRATEGIAS DEL ABSURDO

“Dramaturgos cordobeses en acción” es el estudio elaborado por Graciela Frega de la Universidad Nacional de Córdoba, quien señala desde un comienzo que la actividad en materia de dramaturgia es escasa a lo largo de la historia del teatro de su provincia y que estuvo ligada a escritores en soledad, sin vinculación a la práctica escénica.

Ha sido fundamental, en estos últimos tiempos, el aporte de la Universidad en la formación de los actuales dramaturgos. Por otro lado, la evolución, se debió al estímulo externo: el ámbito académico que programó talleres de dramaturgia, los festivales que dieron lugar a la concurrencia de dramaturgos no locales y las instituciones públicas desde sus distintas jurisdicciones otorgando premios, subsidios y becas; estas últimas permitieron la formación en Buenos Aires (Veronese, Spregelburd, por nombrar algunos maestros), así como en Europa. Incentivó, entonces, la aparición de dramaturgos involucrados en el quehacer teatral. Bajo esta corriente se encuentran Marull y Dávila. **Inverosímil** es la obra de este último, que se estrenó en 2002, bajo su dirección, siendo su primer trabajo de escritura escénica. Fue publicada dos años después por la revista *El Apuntador* que, junto con *DocumentA/Escénicas*, ha tenido una gran labor en materia de edición.

Graciela Frega señala que se trata de una dramaturgia a mitad de camino entre grupal y de autor; asumió la escritura en un proceso de investigación con los actores del grupo NS/NC. **Inverosímil** es una obra desopilante, con un ritmo y un dinamismo creciente. Su estructura se va construyendo con una lógica propia, sobre hechos poco verosímiles y, en clave de policial y tragedia griega, por lo que la verdad descubierta no es más que la próxima mentira, un mal traerá otro: “El hombre débil”, mal por el que todos lo olvidan, cree ser el padre de una joven; esta que se entera que su nacimiento es producto de un donante y cree estar enamorada de su padre; su madre que finge haber muerto para evitar

enfrentarla; el médico que utiliza la ciencia a su antojo por un amor no correspondido, para transformarse en el verdadero donante y padre de la joven.

Quinotos al rum de Gonzalo Marull, verdadero teatrero, ya que maneja casi todos los oficios del campo teatral y que estrenó esta pieza en 2003. En este caso el análisis de Frega echa luz a ciertas referencias locales, que se perderían para un lector/espectador foráneo. Con procedimientos de fragmentación, repeticiones e incomunicación, entre otros, **Quinotos...** se acerca, de esta manera, a diversas estrategias del absurdo.

El análisis realizado por Luis Emilio Abraham de la Universidad Nacional de Cuyo e investigador del Conicet, “Un existencialismo emocional en escena”, pone fundamental acento en el diálogo que se establece entre escena y texto, es decir entre los dramaturgos provenientes de la praxis teatral y los provenientes de la esfera literaria. Toma una cuestión que no solo atañe a Mendoza, sino que traspasa las fronteras provinciales y regionales para darse como una característica nacional: la confluencia de los distintos oficios teatrales en la escritura. Respecto del proceso de escritura de **Hermanitos** —la obra de Sacha Barrera Oro que compone esta antología, estrenada en 2005—, nos aclara que se vio modificado a partir del trabajo con los actores de *Cuatro Dedos*. Compartimos la afirmación de Abraham: el texto producto del registro de la puesta en escena sería la escritura más fiel al espectáculo, sin perder su estatuto literario. La fusión del dramaturgo con el director implica un espacio ganado a la vieja literatura teatral por la escritura desde la “gente de teatro”. Sin embargo, no se trata de un fenómeno nuevo para esta provincia, iniciado en los ‘80 y consolidado en los ‘90 cuando se impone como centro “lo escénico en el territorio del teatro”.

Abraham vincula la impronta absurdista y surrealista de la pieza del autor mendocino con sus gustos literarios y formación durante su adolescencia. En ella podemos advertir, entre otras, ausencia de relaciones lógicas (“un día no se vieron y empezaron a salir”) y cadenas de cohesión léxica, la presencia de un discurso explicativo de paradójicas categorías sobre videntes o intuitivos y parlamentos que saltan del saber popular a las explicaciones científicas y existencialistas.

LA NARRATIVA COMO MATRIZ

Alicia Castañeda de la Universidad Nacional de San Juan en “La ferocidad del murmullo” pone en diálogo a los nuevos teatreros de su provincia, Juan Carlos Carta y Ariel Sampaolesi, con su maestro Oscar Kümmel, marcando continuidades (la experimentación) y rupturas (tipo de dramaturgias, poéticas de dirección y actuación). Castañeda no considera este cambio producto de una moda, sino de las nuevas condiciones culturales mundiales.

La amplia formación de Carta le ha posibilitado apelar a las más diversas poéticas y lenguajes teatrales. El material disparador para la producción dramática proviene de la literatura y de otros géneros. **El murmullo**, estrenada en 2000, posee una estructura repetitiva y circular: un personaje habla y el otro será siempre el que escucha —dos per-

sonajes femeninos se presentan como pareja antagónica— en cinco momentos del día, se abre a la mañana y se cierra a la mañana nuevamente en extensos parlamentos que surgen como un fluir de la conciencia.

Feroz de Ariel Sampaolesi y Andrea Hernández, llevada a escena en 2003, es una obra con una fuerte marca narrativa, de largos parlamentos y ausencia de acotaciones escénicas. Cada parlamento a su vez funciona como una entrega de esta historia, que recrea un ámbito familiar violento, signado por las mezquindades, bajezas y crueldades frente al tema de la herencia. En cuanto a su génesis está ligada a la improvisación y a la narrativa de Roberto Arlt.

LA METÁFORA EN ESCENA

El estudio introductorio de Mauricio Tossi de la Universidad Nacional de Tucumán, "Aproximaciones a la dramaturgia de Giner y Montilla Santillán", ubica a estos autores dentro del campo de la dramaturgia vinculada al quehacer teatral, que no solo escriben para actuar y/o dirigir, sino que también producen y gestionan, como una respuesta histórica a las dificultades de poner obras de otros autores por los costos que significan sus derechos y, en especial, en lo referido a los extranjeros; aunque, Oscar Quiroga ya inauguraba este camino creativo entre las décadas del 60 y del 80. Estos jóvenes dramaturgos van a romper con ciertas tradiciones del campo teatral tucumano: ausencia de regionalismos y de didactismo en sus obras.

Giner es el autor, director y actor de **Oniria (versión libre de una pesadilla)**, presentada en 2004. Esta pieza aborda la forma en que se construyen los sueños, con una lógica propia y divertida, a través del universo infantil. Si bien el humor estalla constantemente, va a ceder ante la censura, el autoritarismo, los castigos y las torturas, referentes inmediatos de la última dictadura argentina.

El jardín de piedra de Montilla Santillán se pudo ver en 2007 en los escenarios porteños, está ambientada en un ingenio azucarero en Tucumán del siglo XIX en plena Campaña al Desierto. Montilla trabajó con un intertexto clásico (El mito de Teseo) y un intertexto popular (La leyenda de El Familiar) para dar muestra de los abusos y las ambiciones desmedidas del dueño del ingenio; sin embargo, puede leerse como una metáfora del poder opresor y la rebelión de Teseo, como la rebelión de los sectores populares.

Mirna Capetinic de la Universidad Nacional del Nordeste e integrante de CritNea de Chaco, notable conocedora del campo teatral de su provincia, ofrece en su artículo, "Lo patético, desopilante y sobrenatural en un ambiente real", un análisis pormenorizado de la historia de la dramaturgia local, para luego dar ingreso y profundizar la producción de Daniel Sasovsky y en especial la obra que compone este libro, **Juan Natalio o la aproxi-**

mación al vientre, aún no estrenado. Una provincia sin tradición en escritura escénica que recién aparece en los 70 con un marcado regionalismo y que para los 80 incursiona en las creaciones colectivas en las que toma un lugar importante el contexto local y el teatro documental, surgidos sin lugar a dudas en concordancia con la apertura democrática y la necesidad de dar cuenta del presente. Sasovsky ingresa en los 90 para renovarse en este milenio en materia de producción y escritura. Estas nuevas generaciones dejan el discurso explícito para dar lugar a la metáfora. Difícil de enmarcar en una poética debido al cruce de diferentes tendencias estéticas, pero con un marcado acento en estrategias del absurdo, **Juan Natalio...** es una obra desopilante. Juan Natalio está embarazado y su hija adolescente también. Muestra de alguna manera la descomposición de la familia tradicional, centrada en personajes marginados, pero que abre las puertas a un sinnúmero de interpretaciones y lecturas.

Por último, Roberto Schneider, crítico teatral del diario *El Litoral* de Santa Fe en "Dramaturgos por el cambio" afirma que lo que distingue a su provincia del resto de la Argentina teatral es el hecho de que la mayor cantidad de obras estrenadas allí son escritas por dramaturgos locales, que conforman una tradición. **Nuestras vacaciones** de Diego Ferrero y **Arritmia** de Leonel Giacometto son las piezas que conforman la sección dedicada a esta provincia. La primera escrita en 2004 es una aparente historia de amor en la playa, que como señala Schneider: "...transmite, entre la sonrisa y el patetismo, todo lo que el destino les puso a su disposición: la soledad, las habladurías y la muerte".

La segunda se estrena en 2006 en el Centro de Estudio Teatrales, da cuenta en clave cómica de los últimos momentos de dos ancianas en un geriátrico. Los efectos de los fármacos serán motivo para disparar el diálogo teñido de humor entre ambas, aunque surgirán otros tópicos que pondrán en relieve la soledad, la angustia y la nostalgia.

En definitiva, la aparición de este volumen constituye un aporte fundamental no solo por el registro de la escritura dramática nacional, sino por la construcción de un nuevo mapa dramático que señala un cambio en los modos de escritura definitivamente instalados en este siglo. Cabe señalar que las obras aquí reunidas corresponden a la producción nacional más reciente de los últimos siete años. A través de esta incipiente cartografía federal, se puede vislumbrar la proliferación de centros de producción de "dramaturgias en escena" acompañados por un conjunto de críticos e investigadores en diálogo permanente con los teatristas, que impulsan esta renovación.



Izq. Escena de "Quinotos al rhum"
Der. Escena de "El murmullo"



DRAMATURGOS EN ACCIÓN



LOLA ARIAS

MÁS ACÁ O MÁS ALLÁ DE LA FICCIÓN

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

Recuerdo que cuando ingresé al bar del Espacio Callejón me encontré con que Umaia Miranda, enigmáticamente, recibía a los espectadores descansando muy confortablemente en su cochecito. Umaia era —y lo sigue siendo, pero un poco más grande— una bebé hija de la actriz Natalia Miranda. Mientras uno se pedía un café para calmar el frío, ella observaba cada uno de nuestros movimientos. En ese primer momento ella no interactuaba con el espectador, simplemente lo dejaba estar, para luego, minutos después y desde la escena, volverlo parte de una experiencia más que singular.

Una vez en la sala el espectador ingenuo se encontraba con que aquella bebé lo esperaba, ahora en su corralito, tomando su leche mientras uno buscaba su ubicación en la platea. Una vez comenzada la función, Umaia Miranda comenzaba a actuar. Pero no a actuar en el sentido técnico del término, eso está claro, sino que accionaba y la escena se veía afectada por esas cosas que intuitivamente hacía en tanto bebé. Gatear por el escenario, llorar, emitir sonidos, jugar con una pelota, tironear de un cable. Y la experiencia era extraña. Porque la escena adulta (la que llevaban a cabo Natalia Miranda y Gonzalo Martínez) se iba modificando en función de las cosas que la beba hacía. La presencia de un bebé en **Striptease**, tal el nombre del espectáculo, hace que la experiencia sea profundamente performática. Los adultos son, o hacen, de los padres de esta beba de la que hablan todo el tiempo en una charla telefónica de cuarenta minutos.

La obra forma parte de una trilogía creada por Lola Arias, una de nuestras más importantes dramaturgas y directoras que supo ubicarse en algún lugar de extrema originalidad dentro de nuestro teatro, y que con estas tres producciones vuelve a sorprender al espectador porteño más habituado a un teatro de pura representación en la que lo performático no es lo habitual. **Sueño con revólver**, **Striptease** y **El amor es un francotirador** son un grupo de obras que pueden ser vistas también de forma independiente puesto que cada una es autónoma, aunque el goce que produce el reconocimiento de la repetición de signos aumenta, ya que vuelve cómplice al espectador que asiste a cada una de ellas, permitiéndole reconocer la fina línea temporal que las liga. El personaje que interpreta Gonzalo Martínez, separado y padre de una hija, amante ocasional de

alguna menor de edad, tuvo un sueño en la que una niña lideraba el juego llamado “ruleta rusa”. Este sueño, que es narrado en **Sueño con revólver** y en **Striptease**, es representado en **El amor es un francotirador**. Pero además las obras están ligadas por otros signos. Transcurren a las dos de la madrugada y el espacio exterior —la ciudad— parece estar devastado, con cortes permanentes de luz y mafias que lo gobiernan. Pero esta trilogía es mucho más que un argumento, puesto que el formato escénico que Arias elige para su representación es por demás original. Micrófonos que ofician de teléfonos, un trabajo lumínico impecable y un juego que desde lo escenográfico da coherencia y unidad a la propuesta.

Lola Arias reparte su trabajo creativo un poco en la Argentina y otro en el extranjero. Aquí con su Compañía Postnuclear realiza un trabajo muy original ya que se conciben a sí mismos no únicamente como un grupo de teatro sino más bien como un colectivo de artistas. Este enfoque interdisciplinario es, tal vez, una de las tantas marcas estilísticas de una directora que ha sabido ganarse su lugar en la cartelera teatral porteña así como también en la europea.

-Se ha dicho que tu teatro es producto de un cruce de géneros. ¿Estás de acuerdo con esa afirmación?

-Para la puesta en escena de mis últimas obras fue muy importante el trabajo con la Compañía Postnuclear, que es un colectivo de artistas jóvenes de diferentes disciplinas integrado por Luciana Acuña que proviene de la danza, Ulises Conti de la música, Alejo Moguillansky del cine y Leandro Tartaglia de las artes visuales. Con ellos podemos hacer un trabajo en el que cada uno aporta su propia visión. Y si por cruce de géneros hay que entender algo vinculado a pararse en los bordes de una disciplina estoy de acuerdo. Creo que la trilogía asume los riesgos propios de la performance cuando aparece e interviene en la ficción un bebé real que no responde a ningún tipo de guión. Él es en escena y hace lo que en ese momento siente que quiere hacer y los actores deberán ir llevando la escena hacia donde está pautado que vaya, pero sin descuidar esa presencia tan fuerte como es la del bebé. Lo mismo ocurre desde esta idea del pararse al borde con la presencia de la música en el final de **Sueño con revólver**. Cuando allí

hacemos el concierto aparece otra cosa que es distinta a todo lo anterior. Y algo muy similar es la relación que establece la escena con los mecanismos narrativos cinematográficos cuando en **El amor es un francotirador** se trabaja sobre el concepto de simultaneidad de planos en el cine.

Es más, creo que debería decir que hay un punto en el que cuando veo y cuando hago teatro busco claramente algo vinculado con ese cruce de disciplinas. ¿Es teatro? ¿Es música? ¿Es pura performance?

-Tus maestros son Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert. ¿Qué tomás de cada uno de ellos y en qué te diferenciás?

-Esta pregunta me la han hecho infinidad de veces y siempre la respondí. Pero creo honestamente que llega un momento en el que una ya no tiene que explicar qué hereda o qué rechaza de ellos. A ambos los admiro y respeto muchísimo pero no seré yo quien responda a esto. Las tías siempre les dicen a los niños que tienen los ojos del padre pero la boca de la madre. Y la verdad es que el niño tiene su propia cara desde que nace.

-¿Cuánto incide, en tu teatro o en tu poesía, el haber pasado por la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires?

-Fue bueno mientras duró. Pero no creo que haya algo específicamente en la formación de un artista que lo convierta en tal. Nuestra formación es siempre un poco heterogénea y autodidacta. Yo estudié Letras, dramaturgia, danza, música, actuación, navegación. De niña odiaba que mi padre me mandara a aprender a navegar en un barco en miniatura por el Río de La Plata, pero ahora pienso que me sirvió mucho para mi trabajo saber levantar el dedo en alto para reconocer de donde viene el viento y no ir ni a favor ni en contra sino con la vela en diagonal.

-¿En qué consiste tu trabajo sobre el lenguaje? Se ve en tus puestas un uso muy poético sobre el lenguaje así como también ciertos gestos transgresores en él. ¿Esto se vincula a que también sos poeta?

-La primera cosa parecida al “arte” que hice en mi vida fue escribir, y es ese el motivo por el que me considero escritora antes que ninguna otra cosa. Escribo poesía, narrativa, letras de canciones, teatro. No tengo una predilección por un género porque no creo

en ellos. Y no sé qué decir acerca de que mi escritura sea "poética". Pero sí creo que es posible reconocer en mi escritura algunas obsesiones, un diccionario de palabras predilectas, un ritmo particular de las frases, o ciertas asociaciones extravagantes.

-¿Qué querés decir con "extravagantes"?

-Ahora me viene una a la cabeza: "El bebé me sigue a todos lados como un robot melancólico".

-Tomando esa frase como disparador, ¿cómo surge la idea de incluirlo en la trilogía?

-Cuando decidí dirigir **Striptease** la pregunta era cómo representar al bebé. Había, como te imaginarás, varias opciones. ¿Poner en escena un bebé muñeco o un robot? ¿Usar una cuna vacía con una cinta con ruidos de bebé? ¿Poner un actor adulto con un pañal gigante? Incluso creo que llegué a pensar en la idea de poner un chanchito bebé en un cochecito. Pero finalmente se hizo más evidente que el desafío era poner en escena un bebé real. Entonces empezó el dilema del *casting* del bebé. En principio llamé a las actrices con las que había trabajado que habían tenido bebés hacía poco tiempo, pero todas decían que no querían hacer actuar a sus bebés, que era imposible estar en la ficción y ser madre al mismo tiempo, etcétera, etcétera. Llegó un momento en el que pensé que nunca iba a encontrar al bebé para la obra. Mis amigos me sugerían que ante tanta dificultad buscara un bebé y una actriz que no

tuvieran relación de parentesco, pero yo les decía que eso no me interesaba, que sabía que tenía que poner en escena esa relación real madre-bebé en el contexto de una ficción.

-¿Y cómo se resolvió?

-Finalmente, después de varias idas y vueltas, una actriz me recomendó a Natalia y a su bebé Umaia. Cuando empezamos los ensayos, Umaia tenía tres meses. Mientras estábamos ensayando ella dormía en el medio del escenario. A veces se despertaba y miraba a todos con ojos de astronauta. A veces lloraba porque tenía hambre y Natalia la amamantaba y seguía actuando. Con el tiempo empezó a ser muy natural la situación de tener un bebé que dirigía la situación y los actores debían improvisar y adaptarse a las necesidades del bebé. Estrenamos en 2007 e hicimos seis meses de funciones y una gira por Europa con madre y bebé. Este año, cuando empecé a preparar la reposición de la trilogía, Umaia ya era muy "vieja" para el rol, ya tenía más de dos años. Entonces pensé que nunca encontraría reemplazo pero apareció la bebé Serena y su madre Luciana Panizza, dispuestas a enfrentar el desafío.

El bebé es el accidente en el medio del orden, lo real en combate con la representación. El bebé dice todo el tiempo "esto no es teatro", pero a la vez está dentro de la ficción, y cuando el texto se proyecta sobre él las palabras se vuelven puro acontecimiento.

ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO

Lola Arias encontró en la persona de Stefan Kaegi un verdadero interlocutor. El artista suizo vino a nuestro país para realizar en la provincia de Córdoba una de las experiencias performáticas más intensas que ha habido en nuestro país y que se llamó **Torero portero**. Allí Kaegi trabajó con un grupo de porteros de edificios de la capital de la provincia mediterránea. Esta experiencia fue vista por Vivi Tellas, creadora del ciclo Biodrama que se realiza en el Teatro Sarmiento, y decidió traerlo para participar de una de las propuestas del ciclo dando como resultado el Biodrama **Sentate**. Gracias a esto Kaegi se conoce con Lola Arias y dan inicio a una profunda labor creativa. Dirigen juntos en San Pablo, Brasil, una experiencia llamada **Chácara paraíso** dentro de lo que es la propuesta del colectivo teatral Rimini Protokoll, tan interesante como indefinible en tanto experiencia. Tres artistas, Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzel conforman este equipo con el que producen en distintas latitudes experiencias artísticas en directa relación con la vida real de las personas y del país en el que se encuentren.

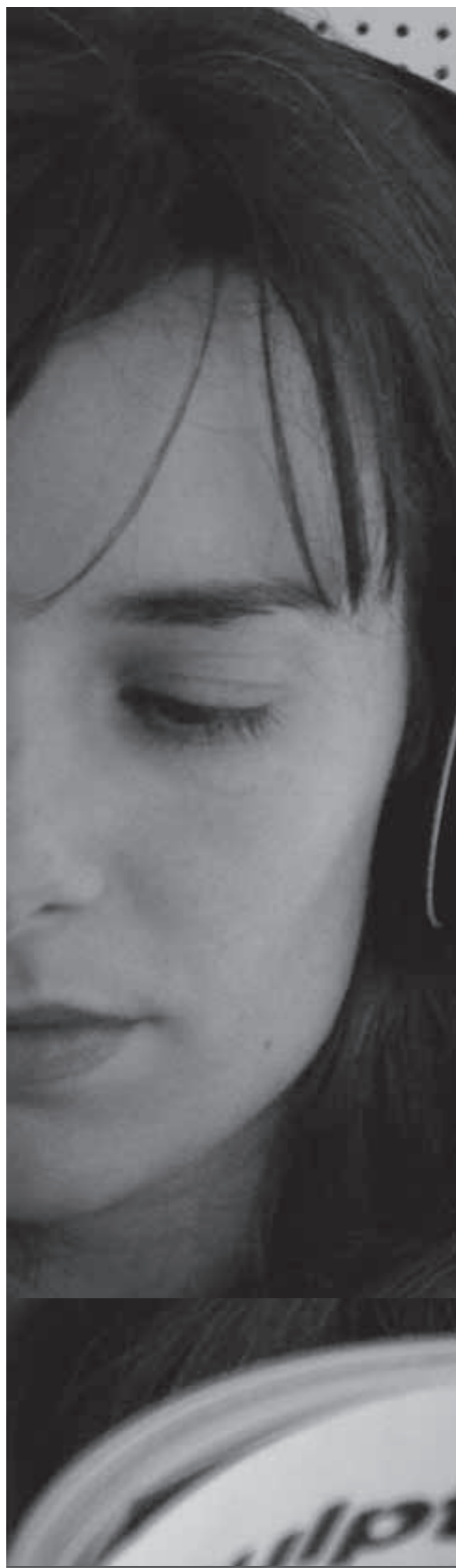
Este trabajo sobre la barrera realidad/ficción encuentra algunos antecedentes en nuestro país y una de las creadoras que lo lleva a cabo es precisamente Lola Arias, quien define este tipo de pensamiento sobre el teatro del siguiente modo:

"Creo que entre el trabajo de la Compañía Postnuclear en Buenos Aires y mi trabajo con Stefan Kaegi en Alemania, Brasil o Suiza hay una continuidad que tiene que ver con pensar el teatro como una experiencia. En la trilogía (**Sueño con revólver**, **Striptease**, **El amor es un francotirador**) la propuesta fue trabajar con la fricción que se produce entre lo real y la ficción al partir de un texto ficcional escrito por mí pero combinándolo con la pura realidad de un bebé o de una banda de rock que toca en vivo.

Cuando dirigí con Stefan Kaegi **Chácara paraíso** fue una experiencia muy distinta a esta. No partimos de un texto sino que trabajamos sobre las biografías de los policías brasileños y sobre el límite ficción-realidad. Así es que montamos una instalación en un rascacielos donde los espectadores circulaban por pequeños cuartos para encontrarse con una mujer que atiende los teléfonos de la policía, un perro policía y su entrenador, un músico policía, etcétera y podían conversar con ellos, ver videos sobre el entrenamiento de los policías, y además, observar la ciudad desde arriba. En ese caso, las historias de los policías, a veces violentas, a veces tristes o ridículas, tenían una recepción directa y personal y generaban un sentimiento de ambigüedad sobre la posición del espectador, sobre el límite entre lo verdadero y lo falso. Actualmente, estoy ensayando en Suiza una obra nueva con Kaegi que se llama **Airpotkids** y que parte de la biografía de niños nómades de todo el mundo que estudian en Lausanne para pensar cómo será el futuro en veinte años, cuando estos niños sean adultos.

Seguramente esta experiencia será diferente de la que realizaré en octubre en Buenos Aires cuando participe del ciclo Biodrama con lo que se llamará **Mi vida futura**, y que consistirá en trabajar con actores nacidos en los años setenta, y que reconstruirán la vida de sus padres. De esta forma intento hacer un Biodrama sobre mi generación a partir de la reconstrucción de la vida de padres gauchos, revolucionarios, policías, curas, intelectuales, etcétera.

DIRECTORES



MATÍAS MARTÍNEZ

con

“el deseo como guía”

MIGUEL PASSARINI / desde Rosario

De los comienzos con La Piara en 1994, grupo emblemático de una época en el que teatro rosarino elegía correr riesgos, a la dirección y puesta en escena de una exitosa versión del clásico rioplatense **Esperando la carroza**, ha pasado poco más de una década, un tiempo en el que el actor, dramaturgo y director teatral Matías Martínez probó, transitó y eligió las formas de una teatralidad que hoy siente que lo representa porque responde al teatro que quiere hacer, aunque, reconoce, “no es algo definitivo”.

Con 35 años, este nicoleño que llegó a Rosario con la intención de estudiar biotecnología pero descubrió en el teatro, a los 22, su real vocación, dividió su tiempo en los últimos años entre sus trabajos más experimentales como director, al frente de la mencionada La Piara (**H, Mein Karl**), y los grupos Lanzalocos (**La Sociedad Secreta Revolucionaria**, a partir de Los siete locos y Los lanzallamas, de Roberto Arlt) o Tragedias Argentinas Teatro (**Horacio, amigo de Hamlet, Los visitantes de pescados**), y otros más comerciales, dado que también trabajó como actor en sucesivas reposiciones de **Malvinas**, del grupo Arteón o con el grupo de humor The Tijuana Boys que dirige Cristian Marchesi. En el medio de ambos caminos se ubica **Mabel**, hoy repuesta en la cartelera local, donde comparte cartel con Claudia Cantero (**De mal en peor**).

Martínez transita un momento exitoso (si es que de éxito se puede hablar en el ámbito teatral rosarino), en el que, reconoce, el público comenzó a importarle.

-Del grupo La Piara y Decir sí de Griselda Gambaro, un mojón en el teatro local y el comienzo de tu carrera, a tu versión de Esperando la carroza, de Jacobo Langsner hay un abismo estético importante. ¿Cómo se dio este recorrido?

-Es verdad, soy un artista ecléctico (risas). Creo que tiene que ver con una cuestión generacional y me guío mucho por el deseo, por lo que tengo ganas de hacer. Con el tiempo, me fui dando cuenta de qué cosas estaban faltando en el teatro rosarino. Lo que pasa es que dicho así, suena como que yo tengo la verdad, “yo hago lo que no hacen los otros”. Prefiero decir que soy un actor o director que se aburre de hacer las cosas que ya probó, que funcionaron, que tuvieron buenas críticas de mis referentes. Cuando todo eso está, me parece que se cierra un círculo. Lo que prevalece siempre es mi pasión por el teatro, el resto puede cambiar.

-¿Sentís que eso justifica tus vaivenes en el campo de lo estético-formal de tu propuesta?

-Es que me parece muy chico decir “me quedo haciendo siempre lo mismo”. Me gustan los desafíos, me gusta probar todo dentro del teatro: géneros y formas, porque el contenido ya es otra cosa.

-No tenés prejuicios a la hora de crear, eso no está mal.

-No, prejuicios para nada. Si hubiera tenido prejuicios quizás no hubiera trabajado con algunos directores o no me hubiese sumado a algunos proyectos. En realidad, en un momento de mi formación como actor sí tuve prejuicios. Por ejemplo: cuando Néstor Zapata me llamó para hacer **Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo**, fui con mucho prejuicio, pero acepté el trabajo porque me pagaban por hacerlo, ensayos y funciones. Y me encontré con algo distinto a lo que yo hacía: otra forma de producción, de abordar el personaje, un relato dramático distinto al que yo conocía que es propio de Arteón que además es un grupo con 40 años de trayectoria en Rosario. Pero también me encontré con otra gente, obviamente, otra generación del teatro rosarino. Todo eso me resultó muy atractivo, creo que ese fue un punto de inflexión en mi trabajo.

-Eso pasó en 2000. ¿Qué cosas cambiaron en tu propia producción a partir de tu paso por Arteón?

-Hubo algunas coordenadas que empezaron a aparecer... quizás la más radical haya sido el público. Además no era algo que me molestara hacer, era un trabajo, yo soy actor. De todos modos, si algo que me ofrecen me hace ruido no lo hago. Pero la televisión o la publicidad también son campos de acción para los actores. ¿Por qué no?

-Se podría decir que tomaste conciencia del público.

-Hoy puedo decir que es una de las cosas más importantes, quizás el cincuenta por ciento del acontecimiento teatral, aunque en otro momento haya trabajado con espectáculos para quince personas: fue una época muy buena, de mucho aprendizaje, probamos otras cosas, nos habilitó para participar de festivales. Parecería que hay un lugar de ese ámbito que yo como creador ya lo tengo cubierto, recibí elogios de personalidades a las que tenía como referentes como Ricardo Bartis o Paco Giménez. Tampoco cerré ninguna puerta, sigo escribiendo bastante y en algún momento volveré a ese teatro. Hoy es otro momento profesional.

-Más allá de la experiencia con el público, hubo, seguramente, un momento en el que sentiste que lo que hacías dejaba de interesarte. ¿Cuál fue ese momento?

-Aunque resulte contradictorio, cuando empecé a trabajar con Ricardo Bartis, por su forma de trabajo y por los temas que a él le interesan, conocí más en profundidad cuestiones ligadas a estéticas como el sainete y el grotesco, o la gauchesca. Allí, mediante una beca, me puse a estudiar sobre estas temáticas. Obviamente no quiero sonar nacionalista, pero descubrí que en gran parte ese teatro encierra nuestra idiosincrasia como país. Son géneros teatrales que me resultaron muy atractivos y que me llevaron a juntar todo: mi experiencia anterior con esto que estaba descubriendo y me interesaba tanto. De todos modos, aún no estrené ese espectáculo en el que estas dos corrientes o formas se hayan conjugado equilibradamente.

-¿El teatro de Bartis sería para vos el paradigma de lo que te proponés hoy?

-Seguramente. De todos modos, lo de **Esperando la carroza** es otra cosa: es la experiencia de trabajar con actores de muchísima trayectoria en la ciudad, reconocidos por el público rosarino (en su mayoría, ligados al humor). El quiebre de todo esto fue quizás **Los visitantes de pescados** (2005, espectáculo sobre los desaparecidos de la última dictadura militar con textos de Luis Cano, con quien realizó un taller de dramaturgia). De todos modos, ya en ese espectáculo uno de los personajes hacía una autocrítica respecto de un teatro cerrado, cuando decía “en este ambiente nos miramos entre nosotros”.

-Y vos leías en escena una carta al público de Luis Cano respecto de cierto patetismo de alguna gente del teatro independiente que quiere mostrar algo que no es.

-En realidad, yo me sentía así, no podía culpar a nadie, que sería lo más fácil y barato. Por eso digo que ese espectáculo fue un quiebre, porque a partir de ese momento supe que debía cambiar, hacer otra cosa. Esta es una etapa en la que me importa el público, el aplauso final y también que la gente pague su entrada y que los artistas podamos vivir de nuestro trabajo.

-¿La función de Esperando la carroza, con seis mil personas en el Anfiteatro Municipal, sirvió para confirmar lo que vos intuías respecto del público?

-Fue impresionante, me subí al escenario y me temblaban las piernas, estaba desbordado de gente, más allá de que el público ya había aceptado el espectáculo en las funciones de La Comedia y en total superamos los 10 mil espectadores (la obra seguirá en cartel en 2008). Pero hay algo que tiene que ver con la cuestión artística y con una tensión permanente entre la vida personal, los contenidos y las formas. Y hablo de una tensión que también tiene que ver con el desequilibrio. Acá (en **Esperando la carroza**) tuve que poner en tensión una forma de mi teatro anterior con la de un teatro nuevo, al menos para mí.

-¿Mabel (espectáculo recientemente repuesto, estrenado en 2002, y presentado en varios festivales nacionales e internacionales) sería el equilibrio entre esas formas?

-Puede ser. De todos modos, ahora que nos está yendo muy bien de público y que modificamos algunas cosas de la versión original, nos dimos cuenta de que no se podía modificar demasiado. Cuando un espectáculo surge de determinada manera, cuando un relato está escrito para un determinado espacio y público y en un determinado tiempo de nuestras vidas, dado que pasaron seis años, hay muchas cosas que no se pueden modificar, porque si se cambian empieza a ser otro espectáculo. También nosotros somos otros. Los personajes de **Mabel** estaban atravesados por una coyuntura histórica, la de 2001. De todos modos, **Mabel** trabaja también sobre una temática remanida del teatro argentino que es la problemática de pareja de clase media, que también está en **Esperando la carroza** o en el realismo reflexivo de Tito Cossa o Ricardo Halac, no casualmente un teatro dirigido a un público. Por eso **Mabel** es un espectáculo para el centro y no para los barrios. La duda que me queda con **Mabel**, y volviendo al tema de la tensión entre las formas, es si se trata de una obra popular: son situaciones y personajes muy reconocibles, sin embargo hay algo en la instancia del relato que se vuelve hermético. Yo podría decir que para el espectador que hoy ve **Esperando la carroza**, **Mabel** es una obra "moderna". Además, la obra de Langsner es un clásico.

-Sí, pero es un clásico para el imaginario popular a partir de una versión cinematográfica (de Alejandro Doria) y no teatral. ¿Tuviste que competir con eso?

-No, porque esta versión adapta el texto de Langsner y en cierta forma la versión cinematográfica, y siempre supe que deberíamos lidiar con las comparaciones, nunca renegué de eso, además la mayoría de la gente que viene a ver la obra es porque vio la película, incluso varias veces. Tampoco quise innovar nada, este espectáculo, para mí, representaba otras cosas.

-¿Qué cosas?

-Trabajar en un teatro oficial como es La Comedia, con un elenco de actores reconocidos y una obra conocida. Era una prueba para ver si esto, planteado en estos términos, hacía que la gente fuera al teatro, incluso los domingos a la tarde. Son todos actores con mucha experiencia, algunos en cine y TV, todos muy profesionales; sin embargo, a nadie se le había ocurrido juntarlos. También es, en cierta forma, un homenaje a estos actores: en la obra hay un protagonismo repartido y, a mi entender, todos están muy bien.

-En lo personal, ¿pensás en otra producción semejante para cuando bajen Esperando la carroza?

-Se me abrió un espectro diferente al que estaba acostumbrado, estoy como en un umbral en el que me pregunto qué hacer. Yo entré con mucho miedo a dirigir gente que hace mucho más tiempo que yo que está en esto, y entré diciendo "yo soy el que más sabe", después la cosa se relajó. Pudimos confirmar que hay un público para este tipo de espectáculos y que en la ciudad no había nada que estuviera en el horizonte de sus expectativas.

-También hay una costumbre en cierto sector de público que prefiere ir al teatro a pasarla bien, a no pensar.

-Sí, eso es cierto, la gente quiere pasarla bien. Hay otra realidad: cuando empecé a armar este espectáculo no me desgarré las vestiduras pensando en el mensaje que íbamos a dar, sabía el resultado: una obra popular, un buen elenco, una sala oficial con todas las



comodidades y la prensa bien hecha. La confirmación fue la noche del estreno, con 700 espectadores aplaudiendo. Igual el fantasma de la falta de público siempre está.

-¿Sentís que la anterior es una etapa cerrada? ¿La búsqueda pasará ahora por un teatro pensado para el público?

-Sería muy hipócrita si negara toda esa etapa anterior: tuve buenas críticas, un reconocimiento de mis pares, me siento respetado, de todos modos me parece que ahora la búsqueda intentará el equilibrio, nada más y nada menos.

-¿Te cansaste de correr riesgos?

-Me aburrí, por el momento ya está, no tengo más deseos de eso, hoy no tengo en carpeta otra cosa. Mejor dicho: tengo cien proyectos en la cabeza de los cuales muchos nunca llegarán a ser realidad y, a lo mejor, algunos sí.

-En charlas anteriores me planteabas que el público era el gran enigma del teatro para vos. ¿Lo seguís pensando?

-No lo sé, creo que es un enigma nunca develado. Sí creo que empecé a prestarle atención, a no dejarlo tan de lado. En mis proyectos a futuro habrá una parte en la que sí o sí estará el público incluido, independientemente se trate de algo popular o experimental. Me acuerdo de haber hecho notas en las que dije que el público no me importaba; bueno, hoy sí me importa. No sé si sirve el ejemplo, pero (el artista plástico) Carlos Alonso, que me parece genial, hace retratos por encargo, ¿se entiende? Un artista siempre está en crisis, siempre se está preguntando quién es. Hoy estoy en un punto de inflexión y estoy conforme con lo que hago, más allá del techo que uno pueda tener en Rosario y dejando en claro que, como objetivo profesional, yo ya descarté Buenos Aires, porque en Rosario todavía hay mucho por hacer.

UNA CARROZA NADA PESADA

Lo que habitualmente da carácter de "clásico" a una pieza teatral no es lo que ha convertido a **Esperando la carroza** (estrenada en Montevideo en 1962), del uruguayo radicado en Buenos Aires Jacobo Langsner, en un paradigma de la escena rioplatense. El público, mayoritariamente y de todas las edades, se ha rendido una y otra vez ante la inusual atracción que ejerce el film de igual nombre de Alejandro Doria, de 1985, y ni hablar del personaje de Mamá Cora que ha popularizado tras su recreación en la película el humorista Antonio Gasalla.

Es decir: quien decida poner en escena la pieza deberá lidiar con el imaginario popular que la mayoría de la gente tiene de la película, y por lo general la película sale airosa, circunstancia a la que no es ajena la versión de Matías Martínez.

La historia es simple: una madre octogenaria, convertida en una carga familiar, convive con uno de sus tres hijos.

Un domingo al mediodía resulta el momento oportuno (o casual) para que la casa de otro de los hermanos (donde transcurre la obra) se convierta en el inevitable ámbito de reclamo de la mujer del hijo que cuida de Mamá Cora. La mujer pide un poco de compasión ("un mes de vacaciones", dirá). Los restantes dos hermanos, y sobre todo sus respectivas mujeres, harán lo imposible para que "la carga" no termine alojada en una de sus casas. Sin embargo, la desaparición repentina de la anciana y su aparente muerte, modificarán radicalmente las cosas. En el medio, como en un sainete que se codea con el grotesco, todos sacarán a relucir viejos rencores, secretos ocultos y rivalidades históricas e insondables.

Más allá de que la puesta de Martínez cumple correctamente con todos los dictámenes de un teatro realista aunque no arriesga nada, tiene sus méritos. En primer

lugar, el infrecuente elenco reunido, surgido de la deliberada elección de actores hecha por el director. Cada uno de los personajes está recreado por actores que en su abanico de recursos (se trata de intérpretes que, en su mayoría, han transitado salas y concert de la ciudad por varios años) contaban con los elementos necesarios para la ocasión.

Pero se trata de una puesta que no ha corrido riesgos: cada uno sabe lo que hace y lo hace bien, y si ese es el teatro que le interesa fomentar a un espacio municipal como La Comedia, enhorabuena. Hace años que en el teatro rosarino (exceptuando algunos unipersonales) no se veían reiterados aplausos a telón abierto y una sala como La Comedia repleta un domingo por la tarde, lo que indica que el público ha dicho "sí" a esta versión de **Esperando la carroza**.

FESTIVAL ARGONÁUTICO DE TEATRO

Una despedida que suena a transformación

En Mendoza se realizó una nueva edición del Festival Argonáutico, experiencia que anualmente venía organizando el grupo La Rueda de los Deseos. La muestra dejará de formar parte de la grilla de festivales de la provincia cuyana.

JUAN JOSÉ SANTILLÁN / desde Mendoza

I
Desde el andén de la antigua estación de tren mendocina, los actores de La Rueda de los Deseos arrojaron a los rieles programas de mano y textos de las últimas ediciones del Festival Argonáutico de Teatro. La performance abrió al aire libre la quinta edición del FAT y a la vez lo despedía. Este año, del 13 al 16 de junio, según anunciaron los organizadores, apagaron el motor que concretó cinco ediciones del festival cuyano. Desconcertante, entonces, el espectáculo y el tono que dio comienzo a la última edición del Encuentro con un registro de duelo que contenía, sin embargo, posibles celosías de resurrección.

Habrà una vuelta pero la forma será, desde luego, otra. En ese sentido, quizás lo más auspicioso de esta despedida sea que el cierre abre la posibilidad de repensar estrategias en la concreción de eventos y su relación con las estrategias del teatro de grupo. "La Rueda de los Deseos decide cerrar este ciclo, guardar la integridad de un sueño —leyó Valeria Rivas, integrante de La Rueda, al cierre de la performance—. Desatamos nudos, liberamos este navío. Que navegue en cada uno de los que aquí estuvieron, acercando su esfuerzo, su mirada, su creación. ¿Cómo impedir esta partida? ¿Cómo cerrar las puertas? ¿Haciéndolo miserable, ofreciéndolo en un banquete de necios y ausentes? El desierto. Te desnudamos y te entregamos los atavíos de tu propio destino. Adiós".

Los integrantes de la Rueda de los Deseos señalan la ausencia de apoyo a nivel provincial y el desgaste que genera la autogestión en un acontecimiento teatral realizado a partir de las inquietudes del grupo. "Estamos cansados y decidimos que es mejor cerrar de buena manera lo que tanto nos costó construir, antes de verlo caer lentamente. Por ahora decimos adiós, con la intención de preservar el espacio", contó Valeria Rivas.

Si las despedidas suelen trazar las coordenadas de nuevos encuentros, habrá que replantear también el carácter y el contexto en que se enuncia cada cierre. En este caso, costó remontar anímicamente, luego del sentido pésame del ciclo en la vieja estación de trenes, el resto del festival. Las obras programadas para esta edición fueron: del Teatro del Norte de Asturias, dos espectáculos a cargo del intérprete y director Etevlino Vázquez: **Federico García Lorca** y **Pasajero de las sombras**. La Compañía Nacional de Fósforos, de Buenos Aires, presentó la obra **Damiens, el cuerpo de los condenados**. También de Buenos Aires, provino el espectáculo de danza Butoh de

Rhea Volij, **Resplandece sangre** que cerró el festival con función en el teatro Independencia. Representaron a Mendoza, El Movimiento Teatral Ataque con **En el medio de la cebolla**; y La Rueda de los Deseos, bajo la dirección de Fabián Castellani, con el espectáculo de calle, **Fabuladores**. El mismo grupo también programó una obra de sala, **Hambruna**, basada en el relato **Un artista del hambre**, de Franz Kafka. En ese marco, uno de los espectáculos más destacados de la grilla fue **Y no ha pasado es nada** del grupo ecuatoriano Mandrógora de Quito que realizó funciones en el teatro Quintanilla.

II

Alrededor de los espectáculos se realizaron los foros **¡A por el vellocino!** donde se discutió el tema: "En tiempos de marketing, relación entre poética y gestión de teatro de grupo". Allí participaron el director Ernesto Suárez, la directora ecuatoriana Susana Nicolalde, el director asturiano Etevlino Vázquez, el representante regional del INT, Gustavo Uano, Adys González de la Rosa, editora de casa Tablas Alarcos de Cuba y los periodistas mendocinos Fausto Alfonso y Patricia Slukich. También disertaron los directores Víctor Acevedo y Fabián Castellani, de la Rueda.

En estos foros, uno de los puntos destacados fue la necesidad de replantear los espacios y la perspectiva del teatro de grupo frente a los desafíos de una época hostil para este tipo de producción teatral. En cierta medida, el teatro de grupo es una modalidad de trabajo cobijada mayoritariamente por el interior del país que no logra correspondencia en Capital Federal y Buenos Aires. ¿Qué define las prácticas del teatro de grupo? ¿Cómo repensar esa dinámica? Estos foros, realizados en el espacio Argonautas, brindaron un análisis regional desde el cual surgió la necesidad de repensar características de funcionamiento en relación, por ejemplo, al descenso de alumnos en los talleres pedagógicos que brindan los grupos en Mendoza. Si las épocas cambian, el denominado "tercer teatro" también tendrá, quizás, que pensar parámetros con los que fijar sus posiciones, desde la calidad y rigurosidad de sus espectáculos, hasta la renovación de algunas discusiones internas.

De ese modo, tal vez se discutía la poética del hecho teatral que envuelve cada experiencia escénica en un contexto y territorio definido. Abrir verdaderamente esas instancias de diálogo, por lo tanto, será una manera

de tensionar una práctica acorde a sus limitaciones y potencialidades que valga por sí misma. No cristalizar experiencias en postulados de maestros que, acaso, sean solo puntos de partida y resguardo de legitimación, pero pertenecen a otra temporalidad de la práctica teatral. En una época de vínculos y hechos volátiles, el desafío del teatro de grupo es significativo porque requiere plantear, esencialmente, otra idea del tiempo relacionado a una dinámica de creación. Una constante revalorización del acontecimiento escénico. En ese sentido, el teatro de grupo puede reconocer una genealogía pero deberá crear una nueva coordenada donde abrevar su identidad.

III

Una de las premisas de la programación del festival Argonáutico fue convocar espectáculos de artistas que mantengan una correspondencia con la estética y los postulados de los convocantes. Hubo espectáculos de sala y de calle realizados en la Vieja Estación. En ese sentido, entre las obras más destacadas se encuentra **Y no ha pasado es nada** del grupo ecuatoriano Mandrógora.

Apertura del Festival. Vieja Estación de Mendoza.





Escenas de "Hambruna", de La Rueda de los Deseos; y escena de "Y no ha pasado es nada", del grupo Mandrágora Ecuador.

gora, interpretado por Susana Nicolalde, ex integrante del grupo Malayerba, y la joven actriz Sandra Ortiz. Este espectáculo de danza-teatro concentra un cúmulo de narraciones de personas abandonadas en las calles de Quito. A partir de allí, surge la figura de La Cochinera, mítico personaje urbano de la costa ecuatoriana que revende lo que encuentra perdido en la ciudad. En la obra, esta criatura interpretada por Nicolalde, recolecta fragmentos de relatos de la noche quiteña junto a Duende (Sandra Ortiz). En un clima de ensoñación, la dupla, quizás madre-hija, compone un viaje de iniciación a los pliegues de la noche urbana. Se trata de una puesta con elementos de la narración oral que cuenta con pocos objetos en escena—solo la valija que transportan los personajes— un buen vestuario, coreografías que fragmentan los relatos y destacadas actuaciones.

El grupo Mandrágora, surge en 1997, y forma parte de la asociación de teatro ecuatoriano Quinta Escena. Se trata de cinco grupos independientes que se intercambian ayuda durante los procesos de trabajo de cada puesta. De allí que Patricio Vallejo, encargado de la dramaturgia,

y Patricio Estrella, de la puesta en escena, hayan sido especialmente convocados para esta ocasión.

La Rueda de los Deseos presentó **Hambruna**, basada en el relato de Franz Kafka "Un artista del hambre". La propuesta atraviesa el derrotero de un grupo de actores y la atracción que provoca en los espectadores la presencia de un ayunador que desafía, hasta los límites de su humanidad, el hambre. La puesta se divide en dos partes, con un intermedio donde se cambia la disposición del público, ya que el dispositivo escénico emula las gradas de un circo. El espectáculo logra sostenerse en situaciones vinculadas al registro humorístico desarrolladas por Gabriela Psenda y Valeria Rivas. También, el Ayunador—Guillermo Bragoni— logra momentos de intensidad, especialmente, vinculados a su presencia y desenvolvimiento con el instrumento que ejecuta: un acordeón. En líneas generales, la obra contiene un consolidado trabajo actoral acorde a una propuesta que, sin embargo, en la dramaturgia y el abigarrado trabajo sobre los textos devela su lado endeble.

¿POR QUÉ DESPEDIR AL FAT?

Por Fabián Castellani

El Festival nació de la crisis. En enero de 2002, con la caída del presidente De la Rúa de paisaje. Participaron grupos de Buenos Aires y Mendoza y las salas estuvieron repletas. Y se hicieron intercambios de trabajo con los grupos participantes.

Luego se fue abriendo camino de diversas maneras en cada edición. Planteando funciones en varios departamentos de la provincia, acompañado de un seminario pedagógico de El Séptimo, con alumnos de distintas procedencias. Ediciones nacionales e internacionales, siempre con presencia de espectáculos de Mendoza dentro de la programación. Siempre con buena respuesta del público, y siempre con problemas de gestión en cuanto a lo solicitado a organismos del Estado. Desde la organización hemos trabajado con mucho tiempo de antelación, porque al ser independientes nunca contamos con un presupuesto fijo. Esto obligaba a ser muy ordenados en cuanto a plazos, ya que en un evento así se trabaja con el tiempo de tus invitados. El gran problema fue la improvisación y la falta de interés de que el festival fuera parte importante de la política cultural de la provincia. El festival creció desde 2002, el apoyo económico de las instituciones que hacen posible el FAT, no. Por el contrario, en el caso del gobierno de la provincia, quien puso el alojamiento y la comida en la segunda y tercera edición, quitó la comida en la cuarta y recortó la cantidad de alojamientos en esta última. Eso significa que no podemos planificar con el tiempo necesario, y esto a su vez obliga a bajar la calidad de propuestas, ya que tenemos que pensar en invitaciones de último momento.

También debemos proteger al grupo. En tiempos de tanta fragilidad en relaciones grupales, la terrible exigencia de resolver problemas permanentes, lejos de lo programado y sin sueldos acordes a la apuesta, se hace imposible seguir. Por lo menos, hasta que exista un espacio, más allá de la necesidad del público mendocino, y del deseo de varias individualidades, de concretar un festival de estas características.

FESTIVALES



FESTIVAL ARGONÁUTICOS Y LA RUEDA DE LOS DESEOS

Argonautas fue fundado como Centro de Investigación y Experimentación Teatral, en abril de 2001 por la Compañía Los Toritos y por La Troupe Trueque. Surgió como un espacio alternativo a la educación institucional de la provincia, promoviendo seminarios y actividades del medio. A finales de ese año surgió La Rueda de los Deseos, del germen de La Troupe Trueque y a mediados de 2004 Los Toritos dejaron el proyecto para fundar un espacio propio. Desde ese momento La Rueda de los Deseos se encargó de preparar y realizar diversos proyectos pedagógicos y eventos específicos, además de la programación regular de espectáculos. Actualmente forman La Rueda de los Deseos: Fabián Castellani, Valeria Rivas, Gabriela Psenda, Guillermo Bragoni, Nadia Cáceres, Daniela Moreno, Alfredo Gálvez y Tamia Rivero.

EL PAÍS TEATRAL EN LA TIERRA GUARANÍ

Por primera vez en el Noreste argentino, del 2 al 11 de mayo se llevó a cabo la XXIII Fiesta Nacional del Teatro. Se presentaron 41 espectáculos, realizándose 52 funciones en la ciudad de Formosa, y también en localidades como Ingeniero Juárez, Comandante Fontana, Pirané, Clorinda, San Francisco de Laishi y El Colorado. La Fiesta, asimismo, se extendió a la ciudad de Asunción del Paraguay.



ANTONIA MONZÓN / desde Formosa

Disfrutar de estos espectáculos fue una oportunidad única en la región, poder ver propuestas de grupos de toda la geografía nacional era, a veces, hasta casi soñado. En cada espacio se fusionaron hacedores de teatro de toda la Argentina y el público, admirado, disfrutó cada una de las obras.

Este encuentro, representativo del teatro nacional, este año traspasó la frontera geográfica de la Argentina, llegando al Paraguay.

Esta esperada Fiesta fue organizada por el Instituto Nacional del Teatro, en cogestión con el Gobierno de la Provincia de Formosa y con el apoyo de la Municipalidad de esa ciudad.

Las actividades se desarrollaron en espacios oficiales e independientes: el Teatro de la Ciudad, dos espacios alternativos ubicados en la recuperada costanera del río Paraguay, en salas alternativas como Utopía 2000 y Los Gregorianos, en escuelas y diversos lugares del interior provincial.

Así la magia del teatro recorrió los rincones de Formosa, propuestas que nos trasladaron a vivir emociones diversas que nos posibilitaron transitar la sonrisa, el asombro, la nostalgia, la tristeza; todo esto se pudo ver en cada uno de los rostros de los que asistieron a las salas, que siempre estuvieron totalmente colmadas.

Las propuestas fueron variadas y, en su mayoría, muy innovadoras. En cada trabajo se apreció una fuerte creatividad, en algunos casos, casi impensada; pero no es de extrañar, ese es el hechizo del teatro, llevar a recorrer historias soñadas, amadas y, en algunos casos, hasta guardadas en un rincón del ser que, a algunos, no nos gustaba refluotar.

Así el público pudo deleitarse con dramas, absurdos, comedias, circo-teatro, teatro-danza, con actuaciones exquisitas, con textos muy divertidos, algunas de un gran impacto visual, otras con un imponente despliegue escénico. También con una magnífica concepción plástica, con impecables búsquedas corporales; otras, ideológicamente muy comprometidas.

Esta Fiesta Nacional del Teatro, en su edición XXIII, constituyó no solo un reconocimiento al gran trabajo que se está realizando en la región, sino que aportó un significativo empuje para consolidar el teatro del NEA, uno de los más importantes del país.

De un tiempo a esta parte se vienen desarrollando políticas orientadas a la captación de públicos y por estos días dio sus frutos: largas filas esperaban el inicio de las obras en las respectivas funciones. Al mediodía de cada jornada las entradas estaban agotadas para cada uno de los espectáculos que se presentaban.

Cada noche, en las salas de Formosa, estuvo presente el duende del teatro, su magia recorrió cada uno de los rincones de los espacios, cargando al espectador con la musa

inspiradora que lo trasladó a un mundo de fantasía, posibilitándole reconstruir situaciones propias y ajenas pero, sobre todo, lo llevó a reflexionar sobre su propia realidad.

ACTIVIDADES PARALELAS

Las jornadas estuvieron cargadas con mucha actividad. Talleres como el de "Producción y gestión teatral", a cargo de Gustavo Schraier; de "Maquillaje teatral" a cargo de Paulina Sayd; de "Teatro para niños: el proceso de la escritura", de Claudio Martínez, "El objeto en la danza teatro, de lo cotidiano a lo maravilloso", de Vilma Rúpolo, de "Maquinarias teatrales, texto y montaje" de Juan Camotti.

Estos fueron muy importantes ya que posibilitaron, sobre todo a quienes viven en el interior del país, donde no se cuenta con escuelas especializadas en teatro, el acceso a profesores y a experiencias que, normalmente, no pueden realizar.

Cada día también se desarrollaban coloquios a cargo de Patricia Suárez y Susana Bernardi de nuestro país, Pita Belli de Brasil y Agustín Núñez del Paraguay, todos con una amplia y destacada trayectoria profesional. Estos encuentros posibilitaron a los grupos tener una devolución de sus trabajos, donde no solo se pudo conocer todo el proceso creativo de las obras, sino también escuchar la opinión de estos profesionales, así como de otros compañeros de trabajo. En las reuniones se hicieron aportes enriquecedores, tanto para los responsables de cada obra, como para los asistentes a cada jornada.

También se pudo disfrutar de excelentes charlas magistrales: "Dramaturgia, actuación y dirección. Cruce de universos" con Rafael Spregelburd, "Actuar en cine, televisión y teatro" con Juan Palomino, "Situación actual del autor en la Argentina" con Roberto Tito Cossa y "El oficio del actor en televisión" con Luisa Kuliok.

Por otra parte, un espacio muy especial ocuparon las muestras que tuvieron lugar en el Centro Cultural del Mercado: "Antología" del prestigioso escenógrafo Guillermo de la Torre, con más de 70 bocetos escenográficos, fotos, maquetas y diseños de vestuario y "Butoh" de la mano del reconocido dramaturgo regional Mauro Santamaría, una muestra de cerámica con once piezas de bailarines representativos de la danza Butoh. Santamaría, de esta manera, rindió un homenaje a Kazuo Ohno, el padre de la danza japonesa Butoh.

En el hall del Teatro de la Ciudad se pudo apreciar la muestra fotográfica "Estenios" de Carlos Ramos y Lidia Bistolfi: los artistas presentaron, en imágenes, aspectos de la actividad teatral de la región de estos últimos años.

Fue una verdadera fiesta donde el país teatral estuvo presente en nuestra región, una tierra con una rica historia y un hermoso legado, donde el duende revolotea por todos los rincones y, esta vez, se entremezcló con los duendes del teatro.



UNIDOS POR EL TEATRO

Hace mucho tiempo que se viene hablando de la integración de los países, muchos son los esfuerzos y las acciones que se realizan. En esta Fiesta Nacional ese lazo de unión se concretó y le aportó un condimento especial. Del 6 al 10 de mayo en Asunción, Paraguay, se realizó la Primera Semana Argentina de Teatro, en la que participaron elencos de Buenos Aires, Neuquén, Tucumán y Formosa y quienes tuvieron la gran responsabilidad de mostrar al público de Asunción el teatro de la Argentina.

Este evento fue auspiciado por el Gobierno de Formosa, la Embajada Argentina en Paraguay, la Secretaría de Cultura de Paraguay, la Dirección General del Centro Cultural de Asunción y el Instituto Nacional del Teatro.

Las funciones se realizaron con gran éxito en el Auditorio Leopoldo Marechal de la Embajada Argentina y se concretaron a través del Movimiento Argentino-Paraguayo de Promoción de la Cultura de la Región Compartida. Las obras que formaron parte del ciclo fueron **El trompo metálico** de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, **Factum** del grupo Teatro del Histrión de Neuquén, **Tiempo suspendido** del grupo La quinta pata de Tucumán y **Luna de sangre guaraní** del grupo Los Gregorianos de Formosa. Las funciones se hicieron con entrada libre y gratuita.

QUIÉNES PARTICIPARON

Desde la región NEA: **Luna de sangre guaraní** del grupo Los Gregorianos y **Sótano** del grupo Imágenes, ambos de Formosa; **Fragil sobre diciembre** del grupo Mil orquídeas de Misiones, **Íntimas** del grupo La valija del Chaco y **L'acqua e' finita** del grupo El Aleph de Corrientes.

De la región Centro: **El trompo metálico** del grupo El Trompo, **Olympica** del grupo Krapp y **Acasuso**, todos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, **Día de campo** de la Compañía Nacional de Fósforos, **El viento entre las hojas** del grupo Omar Álvarez Títeres, **Trika fopte** del grupo Vuelve en julio y **Payasos en sus rutas** del grupo Payasos en sus rutas, pertenecientes a la Provincia de Buenos Aires.

De la región Patagonia: **Factum** del grupo Teatro del Histrión de Neuquén, **La puñalada** del grupo Orcalumis y **El campocómico** del grupo Estocada Vep, ambos de Río Negro, **Dr. Stop** del grupo La caramba de Santa Cruz, **Amore de volatines** del grupo Kronics Circo de La Pampa y **Origen** del grupo TEF de Tierra del Fuego.

De la región NOA: **Tiempo suspendido** del grupo La quinta pata y **La familia Punk** del grupo Gente no convencida teatro, de Tucumán; **Delantal de casamiento** del grupo Pupila cero de Jujuy; **Lombrices** del grupo El laberinto de Salta, **Aaahhh** del grupo Egocentric US de Catamarca y **Ramón Davis** del grupo Mareaje de Santiago del Estero.

De la región Nuevo Cuyo: **La boda** del grupo Cristóbal Arnold y **Puente roto** del Grupo Contraprestación, de Mendoza, **Aquí llegan los Anselmi** del grupo Comedia de La Rioja de La Rioja, **Los cinco sentidos capitales** del grupo Teatro Estudio Arte de San Luis y **Sumersión** del grupo Círculo de Tiza de San Juan.



Escena de "Lomenaje",
grupo Cirulaxia
contra-ataca, Córdoba.



Escena de "L'Aqua é
Finita" grupo el Aleph,
Corrientes.

FRUTO DEL TRABAJO Y EL ESFUERZO

Durante estos 10 días intensos se observó a pleno el mejor teatro de todo el país y, no solo llegó a distintos rincones de Formosa, sino que la experiencia permitió reconocer el esfuerzo y el trabajo de muchos teatreros de esta zona que, desde hace largo tiempo, se ocupan incansablemente del desarrollo y el fomento de la actividad teatral.

Hoy no solo se ve reflejado el crecimiento de los grupos, sino también se logró el acompañamiento del público, ya que esta fiesta contó con la asistencia de 22.000 espectadores, con salas totalmente colmadas en la capital y en el interior provincial; inclusive obligaron a los organizadores a agregar funciones y es maravilloso ver que la gente acompaña a sus artistas, a sus creadores, que con tanta dedicación y esfuerzo llevan adelante esta profesión.

Pero el trabajo también tiene el acompañamiento de los organismos oficiales. Esto se pudo ver en la inauguración donde estuvieron presentes el gobernador de la provincia de Formosa Dr. Gildo Insfrán y sus ministros; además es importante destacar la tarea que incansablemente vienen desarrollando el subsecretario de Cultura Antonio Alfredo Jara, el representante Regional Marcelo Calier, el representante del INT Formosa Carlos Leyes y un gran luchador como Daniel Luppo. Ellos no solo hicieron posible esta fiesta sino que lograron posicionar al teatro de la región en un lugar diferente y, sobre todo, demostraron que el esfuerzo y el trabajo de todos estos años dio sus frutos.

Carlos Leyes nos comentó que pusieron en práctica una experiencia en gestión cultural de tres años, en los que se cuenta la organización del Festival Internacional de Teatro de la Integración y el Reconocimiento y dos fiestas regionales, lo que les permitió superar imprevistos, suplir las carencias infraestructurales con creatividad y destacó, también, el acompañamiento y la decisión política de esa provincia al apostar por la cultura.

En los últimos años el crecimiento del teatro regional fue marcado y continuo, se plasmó no solamente en el nacimiento y el crecimiento de numerosos grupos de teatro en toda su geografía, sino también en la calidad de cada una de las obras que ellos fueron creando, pero esa evolución estuvo acompañada por el público que, con su presencia y su caluroso aplauso, apoyó y alentó a sus artistas.

Así esta fiesta se transformó en un apoyo y en reconocimiento a esa lucha permanente y constante que desarrollan todos los hacedores de teatro de esta región, que apuestan a un teatro grande, con diversidad de estéticas, con trabajos constantes y en forma conjunta y, sin duda, con el acompañamiento del público que, en esta fiesta, se transformó en una hermosa realidad.

ANTOLOGÍA

Una muestra sorprendente



ANTONIA MONZÓN / desde Formosa

A través de la exposición se puede apreciar su producción y la evolución de su concepto escenográfico durante 50 años. Este alumno dilecto de Carlota Beitía y Saulo Benavente, ha sido galardonado con innumerables premios y distinciones a lo largo de su vasta trayectoria.

El gran talento del maestro se puede apreciar en cada uno de sus trabajos que posibilitan al observador reconocer obras y personajes memorables de la historia de la Argentina. "Antología" permite ingresar en un mundo maravilloso y en el que la imaginación tendrá una buena posibilidad de desarrollarse. La visita de Guillermo de la Torre nos permitió dialogar con él acerca de su exposición, sus actividades y la importancia que tiene la capacitación para quienes deseen desarrollarse en esta disciplina.

Refiriéndose a su muestra, de la Torre comentó que "Antología" representa, en cierta medida, los 50 años de mi carrera como escenógrafo: son bocetos, fotos, todos originales. Una parte de la muestra es como una suerte de cono que representa a todas las personalidades con las cuales he tenido el placer de trabajar. Están aquí, de alguna manera, Borges, Milagros de la Vega, Margarita Xirgu, toda gente con la que he tenido el honor de estar y me han regalado gran parte de mi vida, de mi sentimientos, de mi aprendizaje. En definitiva, uno cada día va aprendiendo, enriqueciéndose con esas grandes figuras que tienen tanto para dar, para regalar y con los cuales he disfrutado tanto. Muchos ya son recuerdos, pero esos recuerdos son tan vitales dentro de mí que no los puedo olvidar y eso me lleva a homenajear a estas personalidades".

-¿Además de ser profesor que otra actividad desarrolla?

- También soy invitado usualmente a distintas universidades para dar charlas y cursos. Hago viajes al exterior, acabo

Uno de los referentes fundamentales de la escenografía argentina es, sin duda, el Profesor Guillermo de la Torre, quien expuso en el Centro Cultural del Mercado en la provincia de Formosa, en el marco de la XXIII Fiesta Nacional del Teatro. La muestra, denominada "Antología", posee más de 70 bocetos escenográficos, anteproyectos, dibujos, fotos, maquetas y diseños de vestuario.

de llegar de Estados Unidos hace un mes, soy vicepresidente del Instituto Internacional de Teatro así que, por esa razón, tengo algunas invitaciones al exterior.

Sobre su presencia en esta región del país guarda muy lindos recuerdos, especialmente de la provincia de Corrientes donde, alguna vez, hasta se desempeñó como jurado en los carnavales correntinos. Destacó que es una provincia que le encantó, "su gente es encantadora -comenta-, muy graciosa, con una gran elegancia". Tuvo la oportunidad de recorrer gran parte de su geografía, visitó lugares como Itatí, Esquina, Goya, Paso de la Patria, sus playas, destacando que es una provincia "llena de riqueza y belleza".

- En el área del diseño de los bocetos hay mucha gente joven que se dedica a esto, ¿qué les diría a ellos?

- Es importante la lectura, el conocimiento, el interés. En realidad la vida es uno y uno es el contenido de lo que elige, de lo que selecciona; me parece que es importante estudiar, tener una capacitación técnica en una escuela porque hay que saber dibujo, color, pintura, diseño, hay lugares que tienen escuelas integrales que brindan esas posibilidades.

- ¿Qué se puede observar en esta muestra?

- Es interesante poder venir a observar y aprender. Es una oportunidad de aprender el lenguaje de las técnicas: aquí son originales con color, con témpera, con acrílico, con lápices y hay muchas fotos de trabajos proyectados y luego realizados. Así tenés esa doble imagen de la realidad, con el proyecto llevado a realidad. Me parece interesante que toda la gente que tiene esa inclinación, esa vocación por el lenguaje de la representación, se acerque y reconozca colores, pinturas, diseños.



UNA TRAYECTORIA/UNA HISTORIA

Guillermo de la Torre nació el 21 de julio de 1929. Es un reconocido creador argentino que produjo escenografías y vestuarios tanto en óperas y ballets, como en las más importantes obras de teatro. Es profesor superior de Escenografía egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". Cursó estudios en la Universidad de Nueva York, EE.UU. y estudios de Diseño Gráfico en la Escuela de Artes y Oficios de Buenos Aires.

Fue becado en varias oportunidades por importantes entidades como la Fundación Fulbright (EE.UU., 1982), el Instituto de Cultura Hispánico (España, 1965) y el British Council (Londres, 1972). También obtuvo becas de los gobiernos de Francia, Alemania y Suecia, entre otros.

Durante su trayectoria, de la Torre recibió, entre otros, los siguientes premios: Premio Fondo Nacional de las Artes (1970 y 1975); Premio Calderón de la Barca, otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes (1972); Premio otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales (1965), Premio Municipal Gregorio de Laferrere al mejor escenógrafo (1990), Premio María Guerrero a la mejor escenografía, otorgado por la Fundación Cervantes (1988) y Premio García Lorca, otorgado por la Embajada de España (1987).

Ocupó importantes cargos, como el de presidente de la Sociedad Argentina de Escenógrafos (1970-1974), vicepresidente del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO (1989-1994) y director del Estudio Taller de Escenografía (1988-1994). Fue también director escenotécnico del Teatro Colón de Buenos Aires y director técnico del Teatro Presidente Alvear y del Teatro Nacional Cervantes.

En el área docente, se desempeñó como profesor de la Escuela Nacional de Arte Dramático (1969-1994), profesor de la Escuela Nacional de Bibliotecología de la Biblioteca Nacional (1970-1991), profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova (1993-1994) y profesor de la Escuela Municipal de Arte Escénico (1989-1992).

Como escenógrafo ha realizado su carrera junto a destacadas personalidades del quehacer teatral, tanto en el género de prosa como en el lírico y el ballet. Entre ellos pueden mencionarse: Orestes Caviglia, Margarita Xirgu, Ernesto Bianco, Milagros de la Vega, Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Sergio Renán, Inda Ledesma, Juan Silbert, Agustín Alesso, China Zorrilla, Omar Grasso, Alejandra Boero, entre otros.

En el teatro en prosa pueden mencionarse algunos de los diseños y proyectos tales como: **Dulcinea** de Gastón Baty, **Hombre y superhombre** de G. Bernard Show, **Querido mentiroso** de J. Kitty, **El tiempo y los Conway** de J.B. Priestley, **El soldado Sveick** de Bertold Brecht, **La zapatera prodigiosa** de Federico García Lorca, **La cantante calva** de E. Ionesco, **El hombre, la bestia y la virtud** de L. Pirandello, **Antígona Vélez** de Leopoldo Marechal, **Hamlet** de W. Shakespeare, **Gigi** de Colette, **Fedra** de Racine, **Doña Rosita la soltera** de Federico García Lorca, **Juego de masacre** de E. Ionesco, entre otros.

En la actualidad nuevamente ocupa el cargo de vicepresidente del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, filial Argentina, es profesor de la cátedra de Escenografía Teatral en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova y fue profesor de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Fundador de la Escuela Taller de Escenografía de la que es director.

ALICIA FERNÁNDEZ REGO

UNA VIDA DE COMPROMISO Y ENTREGA

En el marco de la XXIII Fiesta Nacional el Instituto del Teatro entregó un merecido reconocimiento a dos figuras del quehacer teatral: el Premio Nacional a la Trayectoria a la actriz Alicia Fernández Rego y un Reconocimiento Especial al maestro Carlos Gorostiza.



FESTIVALES

ANTONIA MONZÓN / desde Formosa

Esta oportunidad nos permitió dialogar con Alicia Fernández Rego, una mujer con una rica historia pero, sobre todo, un ejemplo de lucha, trabajo, pasión y amor por lo que hace. Alicia habló de sus inicios en la actuación, su trabajo como actriz, directora, docente; se refirió a los tiempos difíciles que les tocó vivir a la Argentina y a quienes desarrollaban esta profesión en aquel contexto.

Nacida en General Roca, pasó su niñez y juventud en Buenos Aires, donde se formó como actriz: en los años 60 se instaló en Neuquén y allí desarrolló una fuerte carrera como actriz y directora. Tuvo la grata tarea de formar a la comunidad teatral del Valle de Río Negro y también creó espacios teatrales.

En el acto de reconocimiento destacó: "Uno elige esta profesión y es una obligación poner la pasión en ella. Si a uno lo premian es que ha sido bendecido y es más de lo que se puede pedir".

Agradeció a quienes hicieron posibles todos sus logros. Destacó que en los años 60 llegó a Neuquén y se encontró con un grupo de adolescentes que creyó en ella, era un lugar donde el teatro era desconocido. Durante muchos años trabajaron y estudiaron junto a ella. Esa fe que pusieron sus alumnos hizo que ella siguiera luchando; aún más emocionada mencionó que hoy siguen trabajando, esperando que ella les pueda dar un poquito de amor al teatro, de poesía y de belleza.

Muy especialmente recordó la fe que pusieron en su persona, en pleno proceso militar, José Visiglio y Norman Portanko, juntos crearon un teatro, en ese momento tan crucial. La última sala que condujo Alicia se llamaba Lope de Vega y la mantuvo en actividad durante 27 años.

Emocionada, mirando el cielo dijo: "Quiero agradecer a mi compañero que debe estar por ahí, que durante 35 años me apoyó en esta locura y pasión por el teatro. Él decía que todo lo que sé lo sé de los poetas y también decía 'no hay sol sin sombra'; el sol son cosas como estas y muchas más que me han pasado porque son innumerables; las sombras, los distintos momentos históricos que tuvimos que vivir los argentinos: desde muerte de un hijo, compañeros, alumnos desaparecidos, bajar de cartelera el trabajo del año y muchas cuestiones que ustedes conocen, todo eso formó parte de la vida".

No podía faltar, en un momento tan especial, el reconocimiento a los jóvenes de Neuquén. En ese sentido, Alicia Fernández Rego expresó que "su prepotencia de trabajo" a ella le emociona aunque, a veces, no comparta sus ideas, "pero eso no tiene importancia –aclaró–, porque hacer teatro es saber que aunque no se comparta la estética estamos todos juntos para luchar por lo mismo. Al estar en esta profesión uno adquiere un compromiso, ser actor significa observar y transmitir, ver lo que nos rodea y transmitir a través de la belleza, de la poesía".

Recordó que, cuando estudiaba, alguna vez leyó que Aristóteles dijo que "el teatro, aparte de agrandar, es mundo". "Al mundo el mundo y al hombre el hombre. El hombre, en

lo cotidiano, no ve lo que pasa alrededor, entonces es obligación de los actores, dedicarse a observar y mostrar, mantener la conciencia plena".

Escucharla hablar de teatro es muy conmovedor por la pasión que manifiesta constantemente, por eso queríamos compartir un poco más de su vida como actriz. Al ser consultada sobre cuántos años de carrera tenía recuerda con cierta nostalgia: "Decidí hacer teatro a los 8 años, lógicamente hasta los 14 ó 15 hacía lo que una niña, después de esa edad no paré, voy a cumplir 80".

- ¿Cuál fue su primera obra?

- Eran obras infantiles, era una niña: **Los degolladores de estatuas** de Alfonsina Storni, tenía 10 años. He trabajado tanto a lo largo de mi vida, también he dirigido mucho. Como actriz hice Brecht, **Los fusiles de la señora Carrar**, una obra de Lorca que se llamó **Federico**, dirigida por un alumno mío que hoy es maestro. La última obra que hice como actriz fue **Imágenes caídas**, con la bailarina Violeta Britos. Recuerdo con mucho cariño, también, **Las de Barranco** porque me dio muchas satisfacciones... Hice de todo y muy variado.

- ¿Actualmente sigue actuando, dando clases?

- Desde hace dos años ya no tengo más elenco, el elenco que se creó en el proceso, que cumpliera 28 años, ya bajó y lo único que hago es dar clases; todos los años presento tres o cuatro espectáculos con los talleristas.

- ¿Qué significa para usted este reconocimiento, que en definitiva es de todos quienes hacen teatro a lo largo y ancho del país?

- Valió la pena, es sentirse bendecido, hoy fue un día donde uno está bendecido por los hados y no hay palabras para decir lo que siento; me llega, además, en un momento muy especial de mi vida, esto es como un gran mimo.

- En las épocas difíciles ¿cómo fue hacer teatro?

- Fue muy difícil, trabajábamos con la SIDE delante del escenario, nos bajaban del escenario. Sufrí la muerte de una alumna muy querida, el encarcelamiento y el exilio de dos alumnos amados, la muerte de mi hijo mayor, el encarcelamiento de mis otros dos hijos. Éramos perseguidos sin saber si hoy se iba hacer la función o no, siempre pendientes. Cuando salía de dar clases, a las 12 de la noche, los alumnos me acompañaban porque uno no sabía si llegaba o no a su casa, y todo por pensar...

- Con toda esa trayectoria y esa rica historia que tiene, ¿qué le diría a la gente nueva que hace teatro?

- Que ponga pasión, porque el teatro es vida, es un acto visceral. Que no olviden que el objetivo es mostrar al mundo el mundo; tenemos que mostrar lo que la gente, a veces, no alcanza a ver, así tendremos más claras las cosas que nos pasan. Es una obligación del actor, su oficio es transmitir lo que pasa.

HISTORIA PARAGUAYA

En tierras formoseñas

ANTONIA MONZÓN / desde Formosa

La magia del teatro es inacabada, nos traslada a lugares y momentos únicos, cada propuesta despierta en el espectador un sin fin de emociones que le permite vivir situaciones, algunas olvidadas, otras guardadas y otras que fluyen instantáneamente.

El grupo de teatro formoseño Los Gregorianos presentó en la Fiesta Nacional del Teatro **Luna de sangre guaraní**, de Margarita González, una propuesta en la que recuperan parte de la historia de Formosa, sus raíces relacionadas con la hermana República del Paraguay; rescatan el idioma guaraní y, en especial, la idiosincrasia de quienes forjaron e hicieron grande esta provincia. Sobre todo reivindicar, valoran y reconocen la bravura, el coraje y el protagonismo de la mujer guaraní en toda la historia de esta región del país.

Lázaro Mareco y Marcelo Gleria, directores de Los Gregorianos, cuentan que el grupo surgió en 1999 y desde entonces vienen trabajando y experimentando con técnicas y poéticas teatrales, pero prefieren relacionar al teatro con el compromiso social. Ellos apuntan a que el público disfrute de cada una de sus producciones pero, más allá de ese disfrute, quieren que se queden pensando y analizando. Además cuentan con una sala, Los Gregorianos, donde realizan talleres para adolescentes, niños y adultos, ensayos de obras y funciones de teatro.

En 1947, a raíz de una sangrienta revolución ocurrida en el Paraguay, un tercio de la población se vio obligada a abandonar su lugar de origen y refugiarse en Argentina, Brasil y Uruguay. **Luna de sangre guaraní** se enmarca en ese contexto y cuenta la historia de un puñado de personas que debió cruzar el río Paraguay y encontrar un nuevo hogar en la provincia de Formosa.

-¿Cómo surge la idea de hacer una obra con esta historia en particular?

-La idea surgió en el taller de adultos que tenemos desde hace 4 años. Queríamos hacer obras que fueran representativas de nuestra idiosincrasia y de nuestra historia. En esas largas charlas sobre el lenguaje teatral surgió la idea y una asistente al taller, después de unos días, trajo la propuesta de hacer esta obra.

-¿Cuanto tiempo les llevó construirla, teniendo en cuenta que hay una parte en la que se habla en guaraní?

-Una parte es investigación histórica respecto de los hechos puntuales que se narran en la obra. Se entrevistó con gente que vive y que fue protagonista de este suceso y, a partir de ahí, empezamos a crear una historia ficticia pero utilizando historias reales. Este período de investigación duró seis meses.

-¿La autora también es integrante del taller?

-Sí, Margarita González es escritora y esta es la primera vez que se dedica a la dramaturgia. Es una propuesta que surgió del mismo taller.

-¿Cómo nace la idea de rescatar el idioma guaraní?

-El idioma guaraní es muy importante en ciertas secuencias de la historia y uno de los personajes, justamente, hace de nexo entre las distintas historias. Él representa al monte, al río y al viento y empieza a hablar en guaraní, luego lo hace en yopará que es la mezcla del español con el guaraní y, por último, termina hablando totalmente en castellano, demostrando la transformación que tuvo que sufrir la gente que dejó su país, cruzó el río y vino a un país distinto, nuevo y con un idioma diferente.

-Está muy relacionado con la historia de Formosa...

-La mayoría de los relatos o historias de la obra están inspirados en sucesos reales, todos los hechos que narra la obra acerca del cruce que tuvieron que realizar estas familias en forma violenta están inspirados en hechos reales que la autora tomó de las distintas entrevistas que había realizado a diferentes protagonistas.

-¿Qué significa para ustedes participar en una fiesta nacional con un tema tan nuestro?

-Para nosotros es muy importante como teatristas llegar a una instancia nacional, después de pasar por varios jurados provinciales y regionales, es un premio a nuestro trabajo, a nuestro esfuerzo, como un grupo de teatro independiente que realiza su tarea en una sala de la provincia. Es también una oportunidad muy importante de contar, compartir cosas que son propias e intercambiar experiencias de metodología de trabajo que es muy enriquecedor para nosotros como grupo.

-Durante la fiesta hicieron una función en Paraguay. ¿Cómo fue esa experiencia?

-Ser invitados por la Embajada Argentina en Paraguay para presentar la obra fue muy importante para nosotros, sobre todo por ser un grupo de Formosa. Es la primera vez que un grupo local es invitado a una sede tan representativa de la Argentina y para nosotros es un orgullo, si bien no es la primera vez que llevamos la obra al exterior, es un poco ser embajadores de la cultura de nuestra provincia, y están muy entusiasmados en llevar propuestas nuevas y para nosotros eso es muy importante.



Escenas de "Luna de sangre guaraní", grupo Los Gregorianos, Formosa.

-¿Que sintieron al llevar una propuesta relacionada directamente con ellos, en su mismo idioma y su propia historia?

-Representar **Luna de sangre guaraní** en Paraguay fue todo un desafío para nosotros, porque es hablar desde nuestro lugar de la historia de ellos. Si bien no fuimos protagonistas en esa época, somos el resultado de lo que sucedió, muchas familias formoseñas tienen su origen en esas familias que tuvieron que dejar el Paraguay en 1947. Era contar un poco lo que les pasó a ellos pero como parte también de nuestra historia. Algunos nos preguntaron si éramos paraguayos por la composición de los personajes que hablan en guaraní y con el acento muy fuerte que tienen.

-¿Ustedes anteriormente habían participado en una Fiesta Nacional?

-El año pasado estuvimos en La Rioja presentando **El sabor de la derrota** de Sergio Boris. Fue muy significativo para nosotros participar en un lugar tan alejado. Pero sobre todo es muy importante que se sigan realizando este tipo de encuentros, porque el intercambio es sumamente enriquecedor desde el punto de vista pedagógico y formativo, ya que en Formosa no contamos con instituciones de formación específicas del actor, el director y todos los elementos que componen el lenguaje teatral.

El teatro de los no convencidos

La familia Punk fue uno de los espectáculos que representó a Tucumán en la Fiesta Nacional. Para conocer algo más de esta producción, conversamos con su autor y director Ezequiel Radusky.

MAURICIO TOSSI / desde Tucumán

El año 2004 es el inicio del grupo teatral tucumano Gente No Convencida, fundado por Radusky, Agustín Toscano, Daniel Elías y Cynthia Avellaneda. Hoy conforman un grupo felizmente inestable, sujeto a los avatares de la creación y no a las normas tradicionales de un grupo "de director". Esta cualidad es, a su vez, un fundamento: el vértigo y la movilidad de un actor-director-gestor como base del proceso teatral.

Con **La Familia Punk** el grupo—ahora integrado también por Lucía Gasconi (dirección de Arte), Alina Wainziger, Soledad Alastuey, Maximiliano Farber y Esteban Zelarayán— parte de un texto elaborado por Radusky pero sin dejar de lado las ideas y premisas ya desarrolladas en otros espectáculos, esto es, la improvisación como herramienta para el montaje, el azar como técnica para la construcción del relato, el uso del léxico tucumano, las intertextualidades con la música y el cine, la violencia como invariable temática y, principalmente, los "no convencimientos" como motores para lo que vendrá.

En la mencionada obra el grupo toma como desafío contar una historia simple sin abandonar los conceptos y lineamientos con los que venían trabajando. Los conflictos de una familia cuyo apellido es Punk y la sorpresiva visita de una joven inglesa quien, al regresar a su país, fundará el movimiento del mismo nombre, son los puntos de partida de este espectáculo.

-El trabajo del actor es para ustedes un eje organizador en la creación, ¿sobre qué ideas de actuación se apoyan?

-Desde que comenzamos a trabajar experimentamos y entrenamos en relación a un particular estado físico del actor, es aquel estado donde se valoriza la energía del cuerpo cansado (una noción propuesta por Beatriz Lábate en sus clases). Esta premisa técnica implica alcanzar ese plus de energía que el cuerpo proyecta luego de vivir un alto nivel de exigencia física, es el resto de energía resultado de llevar el cuerpo más allá del cansancio. Esta idea nos sirvió para romper algunos límites en el trabajo del actor, por ejemplo, nos interesó poner en conflicto la actuación del teatro con la actuación del cine.

Otro punto importante, y en contacto con la actuación, es la relación que mantenemos con el texto. Siempre nos costó mucho abordar textos teatrales de autores, incluso en el trabajo para la universidad. Por lo tanto, lo que hacemos es improvisar mucho, en sesiones de hasta cuatro horas seguidas, con premisas básicas sobre formas de comunicación que, luego, dan pie a futuras situaciones o acciones; todo esto, a partir de ejercicios que provoquen—como ya dijimos—la energía del cuerpo cansado. Posteriormente, sí buscamos textos literarios diversos, de forma azarosa y no, que pueden o no articularse con la escritura que nosotros mismos hacemos de cada situación o acción improvisada. Hay algo importante en esto: la escritura les corresponde a todos por igual, y el texto no está cerrado, por el contrario, está sujeto a los posibles cambios que en el marco de las funciones surjan, es dejar un espacio libre para no aburrirse y para no automatizarse. Nuestra premisa es actuar y no

solo repetir. Por supuesto, esos espacios abiertos no deben destruir la macroestructura.

-Entre lo actoral y lo textual se ubica otro punto a destacar en sus espectáculos: es el uso extrañado del lenguaje.

-A partir de nuestra primera obra **Gente no convencida, en memoria de María Gabriela Epumer** planteamos "la defensa de la lengua tucumana", si es que puede llamarse así. Generalmente, en la formación del actor se intenta componer un habla neutral y nosotros no creemos en eso. Por el contrario, el habla es uno de nuestros rasgos de identidad. Por ejemplo, si ves una película de Woody Allen, que generalmente ocurre en New York, ciudad de donde él es oriundo, los personajes hablan como newyorquinos, y ya. Para nosotros es importante no anular los rasgos del habla tucumana, en consecuencia, todas nuestras obras se sitúan en Tucumán o son tucumanos los que viven la historia. En el año 2005, estrenamos **2001 Odisea en el espanto**, basada en la obra **Un momento argentino** de Rafael Spregelburd. En ese caso, no importó el hecho de trabajar con un texto de un dramaturgo porteño, por lo que con total tranquilidad fuimos modificando y acomodando los modos de hablar según nuestras necesidades. Vale aclarar que cuando hacemos esto, no tomamos el léxico tucumano como un cliché o un estereotipo sino como algo que forma parte de nosotros mismos.

-¿Desde ese lugar es que surge *La familia Punk*? ¿Cómo fue el armado de la obra?

-El proyecto comenzó a partir de una obra escrita por mí. Yo buscaba algo distinto, desafiar en parte el concepto estético que habíamos trabajado hasta ese momento, básicamente, quería combinar una historia "clásica" con lo performático que proponíamos en **Sólido** (2005) y con la forma de relatar en **Violently happy** (2004). Por lo tanto, quería contar una historia con principio, desarrollo y fin. Entendía que de esa manera podíamos atraer a otro tipo de público y, al mismo tiempo, mantener el desafío de no renunciar a nuestras ideas. Entonces, con ese texto inicial que había sido escrito pensando cada personaje para un actor o actriz determinado, es que comenzamos los procesos de ensayo en marzo de 2006. Creemos que cada obra exige algo específico, pero en esta ocasión decidimos seguir experimentando en las premisas que ya te conté. A esto, se le sumaron otras búsquedas, por ejemplo, al trabajo del cuerpo cansado le agregábamos estados ciclotímicos, cambios vertiginosos y, por ende, el entrenamiento inicial tomó ese rumbo. Con **La familia Punk** improvisamos los dos primeros meses abordando el espacio y las relaciones particulares entre los personajes sin ingresar a la historia que pretendíamos contar. Elegimos probar con el castellano antiguo como modo de decir los textos y también se propuso un permanente juego de imitación o copia entre dos de los personajes (los "Mostaza").

-El azar como fuente de trabajo, ¿responde a una forma particular de producir sentidos o es una estrategia formal para estimular la creación?



-Son ideas caprichosas, azarasas que pretenden dar mayor margen o libertad de creación.

-Pregunto esto porque el trabajo se sostiene desde el extrañamiento, y pensé que el azar era un recurso en ese sentido. Entonces, ¿cómo se genera que el léxico tucumano, tan familiar se vuelva "extraño" gracias a la combinación con el castellano antiguo?

-Surgió de la improvisación misma. No fue un concepto a priori. Aparece cuando los dos personajes "mostaza", quienes debían actuar como espejos, también tenían la pauta de que cada vez que ingresaran a la escena lo hicieran hablando de manera distinta. Al probar el tono español, otros actores lo incorporaron a sus improvisaciones. Yo no estaba muy convencido de eso, pero felizmente los actores me ganaron en la decisión. Desde allí, comenzamos a investigar en los modismos del español y los fuimos integrando.

-¿Cómo aparece lo punk en el armado de la obra? ¿Es un anclaje metafórico con Tucumán por sus connotaciones marginales o anticonservadoras?

-Lo punk es una estética que me llamó la atención siempre porque, por un lado, aparece en lugares donde las reglas



sociales son muy fuertes, y por el otro, es un movimiento fugaz ya que solo duró un par de años a principios de los 80; fueron los medios masivos de comunicación y de consumo los que hicieron del punk algo más perdurable y comercial. También me gustó mucho la imagen corporal de los punks, eran cuerpos desgarrados, flacos, que sin causa alguna se transformaban en cuerpos explosivos. Esos cuerpos pasaron a ser los recipientes de la negada imperfección inglesa, así se justifica el uso de ropa extraída de la basura, sus mutilaciones, etcétera. ¿Por qué trasladarlo a Tucumán? Porque en esta provincia no existen reglas posibles, porque aquí la queja es una norma para que todo siga igual, porque desde aquí podría haberse "inspirado" el movimiento punk. Tucumán pudo ser—al igual que otros lugares de Latinoamérica—un germen para el punk, pero contradictoriamente, es un lugar imposible para el punk porque Tucumán lo supera.

-¿Qué nuevos proyectos realizará el grupo?

-En ese sentido estamos muy contentos, porque la idea de que todos transitemos por roles distintos se está cumpliendo. Ahora, la mayoría de los miembros del grupo están con proyectos de dirección que, a su vez, contemplan al resto de los integrantes como actores. Es decir, con mucho para hacer en ese "campo de batalla" que es—como diría Bartís—el encuentro entre el director y el actor.

Mareaje

desde Santiago del Estero, y con búsquedas nada formales

*El grupo Mareaje fue el único representante que tuvo Santiago del Estero en la última edición de la Fiesta Nacional del Teatro-Formosa 2008. Autoconvocados desde hace más de cinco años como grupo, se presentaron con la obra **Ramón Davis**, con una destacada respuesta por parte de la crítica y el público.*

D. J. / Desde Buenos Aires

Conformado en 2003, cuando con la obra **Inerme** obtuvieron el reconocimiento en la Fiesta Provincial del Teatro, los santiagueños de Mareaje vienen trabajando insistentemente en la búsqueda de nuevos caminos estéticos, que los han llevado a convertirse en uno de los grupos más valiosos de la región.

Dirigido por Luis Lobo, acaban de presentarse con **Ramón Davis**, un texto del dramaturgo porteño Juan José Feliú, en la reciente edición de la Fiesta Nacional del Teatro. La obra, que indaga sobre el intento de dos músicos que quieren ser famosos y llevar al éxito sus canciones, es el quinto trabajo del grupo que tiene, como uno de sus propósitos principales, "alcanzar un lenguaje y estilo propio en el contexto de la escena nacional". Constituido por actores de reconocida trayectoria en la provincia, **Mareaje** trabaja en la actualidad en un nuevo proyecto, fortaleciéndose principalmente en el entrenamiento técnico y actualización teórica, a propósito de los textos que selecciona para llevar a escena. En esta charla, su director nos explica los objetivos del grupo, el trabajo con los actores, y nos da un panorama de su producción en el marco de la realidad de su provincia.

¿Cómo llega al texto de Juan José Feliú y qué fue lo que le interesó de la obra?

- El texto nos llegó a través de Internet, que es una herramienta que usamos habitualmente para *bajar* obras. Nuestra producción anterior, **Hermanitos**, de Sacha Barrera Oro, nos llegó por el mismo medio. Cuando leí **Ramón Davis** lo primero que me sedujo fue la circularidad de las situaciones que vivían los dos personajes principales de la obra (Gregorio y Anacleto). Es decir, como estar siempre en el mismo lugar y no llegar a concretar nada. Una situación desgarrante que se escondía en una anécdota simple y con un humor fresco. Mi primera imagen fue la de dos perros que, al estar mucho tiempo atados, dejan un círculo marcado en la tierra, un pequeño pozo. La espera de algo o alguien, como en **Esperando a Godot**, me permitió hacer un tratamiento estético del tiempo. Fue la imagen del pozo, en definitiva, la que me llevó a decidirme por la puesta.

- En *Ramón Davis* se percibe un trabajo minucioso con los actores. ¿Cómo fue el proceso con ellos?

- En el proceso de trabajo con los actores partí de que todos usaran la misma metodología. Consistía en que cada uno eligiera un animal a partir de algo que les sugería el personaje. Trabajamos en detalle cada animal; el caminar, la mirada, la respiración, el sonido que emitían, y que más tarde daría forma al habla. El proceso duró, en realidad, hasta que quedó impreso en el cuerpo del actor y luego lo humanizamos. Una vez concluida esta etapa pasamos al abordaje de las situaciones de cada escena, previa recurrencia del actor a la grabación corporal y, por último, la incorporación del texto.

- La obra es un absurdo. ¿Qué cosas le interesan del género?

- Las cosas que me interesan son la amplitud de recursos que me permiten crear a la hora de compartir con el público una opinión, una o varias preguntas o un simple punto de vista de la sociedad, la política, el hombre mismo y sus fantasías, etcétera. La contundencia y fuerza que toma el vector que uno elige de la obra. En el absurdo encontramos una variedad de pinceles para pintar y deconstruir nuestra aldea.

- ¿Piensa que el grupo seguirá trabajando en esta línea?

- En nuestra producción anterior trabajamos el absurdo existencialista. Estamos en una etapa de construcción y crecimiento y la idea es trabajar y probar otras líneas también. En el absurdo encontramos un mapa muy interesante que no sabemos hasta dónde puede llegar y cómo se irá transformando, y esto es maravilloso. La línea de abordaje en el género está, de hecho, en que seguiremos insistiendo en este camino con mayor profundidad.

- ¿Por dónde pasa el interés a la hora de las búsquedas estéticas de Mareaje?

- Pensamos mucho en el perfil del espectador a la hora de encarar un proyecto. Y el interés pasa por abarcar nuevas necesidades de una sociedad que cambia y que, de hecho, también modifica la teatralidad.

- ¿Cómo analiza su producción en el contexto actual del teatro santiagueño?

- Respecto del contexto de producción, uno podría pensar en las condiciones materiales y técnicas, por un lado, y las condiciones institucionales por otro. En cuanto a las primeras, tienen que ver con las restricciones económicas de los grupos independientes, pero que a la vez son *compensadas* por la institucionalidad que significa la presencia del INT en la provincia. En cuanto a las segundas, me refiero específicamente al acceso a subsidios y planes de apoyo y promoción. Y en un nivel más macro, una creciente y decidida política de apoyo a las actividades culturales, específicamente las teatrales. Ahora, pensar el producto del grupo Mareaje en este contexto, es reconocer que con cada producción que hacíamos, después de las primeras cinco funciones, se nos acababa el público. Para poder presentarnos en otras ciudades o espacios alternativos, dependíamos de giras brindadas por el INT o alguna promoción a través de la Subsecretaría de Cultura. Ahora, con **Ramón Davis**, quizá por la trascendencia de los reconocimientos, estamos recibiendo mayor apoyo y una convocatoria más fluida de público, así como invitaciones de otras provincias y otros grupos, para hacer allí presentaciones en otras ciudades.

Escena de "Ramón Davis".



EL TROMPO METÁLICO

Cuando se trata de educar a un hijo

Con presentaciones en Formosa y en Asunción del Paraguay **El trompo metálico**, autoría y dirección de Heidi Steinhardt, representó a la ciudad de Buenos Aires en la Fiesta del Teatro.



JAVIER MORENO/ desde Buenos Aires

Durante la temporada 2007 el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires, comenzó a desarrollar un ciclo denominado **óperas primas** cuyo objetivo era divulgar la labor de creadores haciendo sus primeras armas en el teatro. Una de las experiencias fue **El trompo metálico**, autoría y dirección de Heidi Steinhardt, una discípula de Julio Chávez y Helena Tritek.

El trompo... participó de la XXIII Fiesta Nacional del Teatro en representación de CABA, junto a **Olympica**, del grupo Krapp y **Acassuso**, de Rafael Spregelburd. En el marco del festival el espectáculo hizo, también, una función en la Embajada Argentina en Asunción del Paraguay como parte de la Semana de Teatro Argentino.

A poco de su estreno en Buenos Aires el trabajo alcanzó una difusión inesperada, gracias al apoyo del público y la crítica especializada. En **El trompo metálico** se muestra la historia de un núcleo familiar integrado por una hija adolescente y sus padres. El tema de la pieza no pasa estrictamente por esa relación parental, sino por cuestiones más profundas, si se quiere, y que tienen que ver con la educación. Dice la información de prensa respecto del espectáculo: "Libros apilados hasta el infinito. Una mesa que reúne para distanciar. Una familia juega a ser una familia. Lo primordial, el conocimiento. La crueldad y la intransigencia vestidas de gala. Corazones anestesiados. Deseos que se susurran. En el borde, una niña con los estigmas del rigor y la intemperancia. Quiere, puede, pero no alcanza. Una familia apocalíptica, presa de un paradigma cultural lleno de contradicciones. La decadente pretensión del deber ser presagia su extinción".

Heidi Steinhardt ha comenzado a destacarse dentro del panorama del nuevo teatro porteño y, mientras sigue con las funciones de **El trompo metálico**, ahora en el Teatro del Pueblo, está próxima a estrenar su segunda producción, en el teatro Payró, **El lotecito (o el sepelio)**, que será protagonizada por Adriana Aisenberg.

-¿Cómo llegás a la escritura teatral?

-No sé... No vengo de la literatura, de la dramaturgia. Cuando escribo, me posee una especie de espíritu bueno que me hace compañía y me ayuda a resolver problemas. Lo traigo de otra vida; es casi karmático, un buen karma que

se manifiesta cuando me siento en la computadora. Hasta llegué a pensar que la computadora hace algo sola y yo no tengo registro. Uno tiene una necesidad muy potente, visceral, de contar cosas. Es como si inflara un globo y lo pinchara cuando está bien cargado, y ese aire que se va escapando se transforma en escritura. Se acabó el aire, se acabó la obra.

Hasta que comenzó a dedicarse al teatro Heidi Steinhardt era una joven muy exigente y, según cuenta, verdaderamente no la pasaba nada bien pero, hizo terapia, se entregó al budismo y aceptó la ayuda que le brindaron sus maestros, quienes desde el vamos, confirmaron su capacidad de estudio y de trabajo. Es más, **El trompo metálico** es un proyecto que surgió en el estudio de Julio Chávez y que Heidi dejó madurar un tiempo hasta que tomó la decisión de estrenarlo.

-¿El teatro te ayudó a modificar aspectos esenciales de tu vida?

-Cuando estudiaba con Julio Chávez leí **El gran teatro del mundo**, de Calderón. Al principio, no lo entendí, pero después de mucho pensarlo lo encontré fundamental. El teatro es una representación posible que está virtualmente dando vueltas. Me permite ser y hacer todo lo que se me ocurra. Todo es posible; lo que quiera. Lo siento emparentado con la vida y me gusta. Desde la actuación me gustaba encarnarme en otros cuerpos. De alguna manera, el teatro me permitió abandonar un mundo que me hacía mal y me producía sufrimiento. Empecé a inventarme historias y descubrí que lo pasaba mejor. Transformé los obstáculos en posibilidades de aprendizaje. Helena Tritek me acompaña mucho, me alienta y está siempre susurrándome al oído: "No pasa nada; está todo bien".

En su nuevo material Heidi Steinhardt vuelve a tomar como referencia el mundo familiar. La trama de **El lotecito (o el sepelio)** muestra a una madre quien convoca, un domingo a la mañana, a sus tres hijos con la intención de organizar su velorio; pero, en verdad, esa reunión terminará teniendo otros objetivos.

-Esta, a diferencia de la de **El trompo metálico**, es una familia más anclada en la vida cotidiana, uno la puede reconocer fácilmente. La de **El trompo...** está

FOTOGRAFIA: MAGDALENA VIGGIANI



como en un limbo en el que se suspenden los personajes y se mezclan las épocas; al público le cuesta decodificar qué es eso que está viendo. La familia de **El lotecito...** puede ser la tuya o puede estar al lado de tu casa. En **El trompo metálico** no me interesa hablar de la familia, eso que sucede puede suceder en cualquier otro ámbito. Allí quiero hablar de la educación, de la cultura como el deber ser, eso no es cotidiano. Elegí una familia porque es un ámbito del que uno no se puede despegar.

-¿Por qué?

-La familia es toda la vida. Todo se desprende de ahí. Si no querés darte cuenta, un día te baja la ficha y volvé ahí a ver qué pasó. Estás pegado a ese ámbito hasta que te morís. Te podés hacer el distraído; lo podés tener camuflado. La familia es la reducción celular del universo en materia humana; la familia representa lo que después uno ve representado en la sociedad y en el mundo. Para un espectador es muy fácil configurar esto: inmediatamente sabe de qué se está hablando y, como para mí lo interesante en el teatro es poder contar y que eso pueda ser recibido, la familia es un buen canal.

FESTIVALES

El INT en la Feria del Libro Teatral



En el marco de la VI Feria del Libro Teatral que, anualmente organiza el Teatro Nacional Cervantes, el Instituto Nacional del Teatro presentó algunas de sus últimas publicaciones: **Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad**, Tomos II y III; **Del humor al grotesco** de Carlos Pais y tres obras que forman parte de una nueva colección denominada **Un autor, una obra** y que se concreta en colaboración con Argentores: **Una libra de carne** de Agustín Cuzzani, **La valija** de Julio Mauricio y **El gran deschave** de Armando Chulak y Sergio De Cecco.

De la reunión participaron el Director Ejecutivo del INT, Raúl Brambilla, el dramaturgo Roberto Perinelli en representación de Argentores, el autor Carlos Pais y la investigadora Beatriz Seibel, compiladora de la **Antología**. Los actores Pepe Soriano y Claudio Gallardou leyeron fragmentos de **El gigante Amapolas** de Juan Bautista Alberdi, el primero, y de **El poeta** de José Marmol, el segundo, piezas que integran la Antología.

Del humor al grotesco incluye cuatro textos de Carlos Pais: **Amor al aire libre**, **Hay que vivir y dejar vivir**, **Guachos** y **Días eternos**. El prólogo de la edición pertenece a Roberto Cossa.

El Tomo II de la **Antología de obras de teatro argentino** se ocupa, al decir de Beatriz Seibel, "de temas relacionados con las luchas por la independencia, que muestran la preocupación dominante en la sociedad. Es valiosa la presencia del olvidado teatro en verso, que no suele subir a escena. Ya sea en la celebración de las batallas, en drama, comedia o tragedia, en temas históricos, mitológicos o de actualidad, la antítesis libertad/tiranía domina la escena".

El volumen está integrado por las piezas **El detalle de la acción de Maipú** de autor Anónimo, **Cielito de Maipú** de Bartolomé Hidalgo, **Diálogo patriótico interesante** de Bartolomé Hidalgo, **La batalla de Pazo** de autor anónimo, **Defensa y triunfo del Tucumán** de Luis Ambrosio Morante, **El hipócrita político** de P. V. A., **Tupac Amaru** de Luis Ambrosio Morante y **Argia** de Juan Cruz Varela.

En cuanto al Tomo III "abarca obras de un período en que las pasiones políticas repercuten en la escena. La continuidad de la actividad teatral porteña con actores criollos contrasta con la escasez de dramaturgos y la gran cantidad de piezas perdidas. Entre las que se conservan, escritas en el exilio, podemos apreciar la riqueza del patrimonio teatral de nuestro país", explica Seibel.

Las obras que integran esta producción son: **La Revolución de Mayo** de Juan Bautista Alberdi, **El gigante Amapolas** de Juan Bautista Alberdi y **El poeta** de José Marmol.

UN AUTOR, UNA OBRA

Con el fin de hacer conocer y poner a mano de los elencos de todo el país obras de autores argentinos clásicos y contemporáneos, Argentores y el Instituto Nacional del Teatro acordaron la publicación de una nueva colección cuyo lema es **Un autor, una obra**.

El acuerdo toma cuerpo con el lanzamiento de los primeros seis títulos a los que se sumarán, próximamente, otros seis, ya que es propósito de ambas instituciones publicar doce obras por año.

Argentores y el Instituto Nacional del Teatro difunden de este modo el trabajo de los autores nacionales para que los teatristas de todo el país cuenten con un material de primera calidad y lo lleven a escena.

La nueva colección aspira a ser una herramienta útil y estimulante para lograr más y más puestas de nuestros autores a lo largo y ancho de todo el país.

Han salido hasta el momento **El gran deschave** de Armando Chulak y Sergio De Cecco, **La valija** de Julio Mauricio y **Una libra de carne** de Agustín Cuzzani. Son de próxima aparición: **Desesperando** de Juan Carlos Moisés (Chubut), **Una de culpas** de Oscar Lessa (Entre Ríos) y **Almas fatales** de Juan Hessel (Santa Fe).



INVESTIGACIÓN/LIBRO

El espectador como consumidor de teatro independiente

Una investigación de Paula Beaulieu sobre hábitos de consumo en las salas de la ciudad de Córdoba derivó en el libro publicado por El Apuntador *¿Quién asiste al teatro?*

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

En el cruce de consumo, arte teatral y relevamiento de datos, Paula Beaulieu evolucionó, desde el lugar de la espectadora ocasional, a la investigadora que ha dedicado horas a la constatación y a la reflexión que tuvo como objeto el teatro independiente de Córdoba y su público, "las dos puntas del ovillo" que ella misma señala en la introducción de su libro.

El Apuntador inicia la colección de "Ensayos y Reflexiones" con la investigación de Paula Beaulieu*, titulada *¿Quién asiste al teatro? Investigación sobre consumo cultural de teatro independiente en la ciudad de Córdoba*. La editorial cordobesa abre así el espectro de publicaciones, hasta ahora orientado a la revista de artes escénicas y a la difusión de obras de dramaturgos locales y regionales.

El acercamiento progresivo al campo teatral puso de manifiesto algunos preconceptos y cierta tensión generacional sobre la acepción misma de la palabra "independiente" y su radio de acción.

Paula comentó a la revista **Picadero** algunas impresiones iniciales y cuál fue el recorte que realizó cuando eligió el teatro independiente como centro activo de la producción cultural en Córdoba.

— **¿Podría decirse que tuviste que derribar algunos "mitos" en torno al teatro independiente?**

— Primero descubrí algunos mitos. Cuando comencé la investigación, había un debate sobre qué era el teatro independiente, y si la palabra "independiente" tenía sentido. Esta discusión se daba entre la gente con más trayectoria. Después se cayó. Las generaciones nuevas no tienen conflicto con la palabra. La utilizan, simplemente.

— **¿Hay algún acuerdo entre generaciones?**

— Sí. Coinciden en que es un teatro intelectual.

Cuando Paula inició el trabajo, período 2004-2005, la Comedia Cordobesa estaba de paro; el teatro Comedia,

todavía en manos privadas, no tenía producción propia. Paula concluye que el teatro independiente es el teatro en Córdoba.

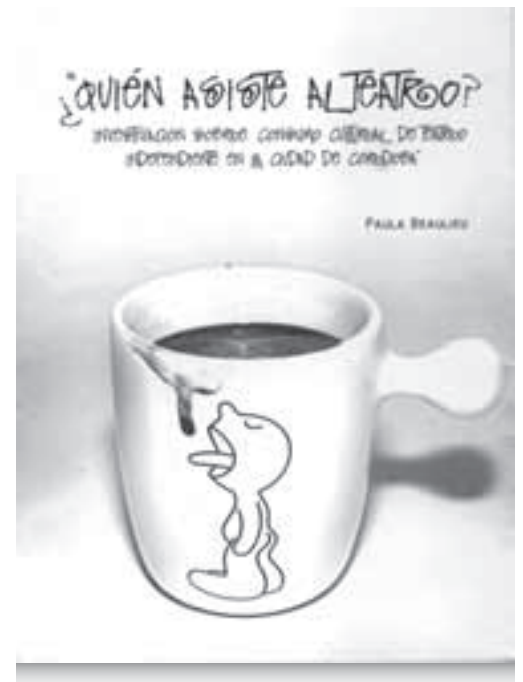
"Después aparecieron otros mitos. El teatro independiente que se hace en Córdoba tiene un discurso contra lo masivo, lo superficial. Pero entre los jóvenes no hay conflicto entre el que hace y el que mira. La generación de fines de los '80 y principios de los '90 es la generación de la televisión", señala Paula.

Como todo campo dinámico, la investigación publicada puede contrastarse continuamente con el presente. Para la investigadora, el panorama actual está más relajado, en el sentido de que hay un desdibujamiento de los espacios. "Se hace teatro en otros espacios más convocantes. Hay propuestas con gente joven, junto a otros de mayor trayectoria. En otro momento hubiera habido toma de posición", dice.

Queda claro que el público de teatro no es masivo. Paula señala una contradicción: "Se plantea y cuestiona la falta de políticas para atraer gente, pero por otro lado, las propuestas no son para cualquiera. Si lleva más público es porque se ha abierto a otros espacios".

CUESTIÓN DE IDENTIDAD

Lo primero que saltó a la vista cuando Paula preguntó sobre hábitos de consumo, fue que no había identificación clara de los teatros independientes. Para la gente entrevistada, no había un espectro muy amplio ni diferenciado de espacios. En cuanto a la supervivencia de los teatros, considera que ha sido posible gracias a los subsidios. "Era la única salida. Siempre hubo una concepción cerrada, con respecto a la difusión. Hoy, en cambio, ninguna propuesta se arma sin asignar presupuesto a difusión. Conviven actores, licenciados en comunicación, publicistas. Eso se ve en las tesis".



LIBROS

En Córdoba había estudios sobre consumo, pero concentrados en el hecho televisivo, en audiencias de radio y asistencia al cine. El fenómeno de la asistencia al teatro es diferente y por eso la investigación comenzó en las salas (Casa Grote, Cirulaxia, La Chacarita, El Cíclope, El Cuenco, María Castaña, Medida x Medida y Quinto Deva), entrevistando a los espectadores.

"Sostengo que es diferente salir de casa. Nadie quiere salir porque sí. Ese esfuerzo es importante. Salieron 10 ó 20 personas, para ver algo", dice Paula.

También verificó la distancia entre el espectador real y el espectador modelo.

"Se produce entonces una relación compleja entre las demandas esperadas desde la propuesta teatral y las características que poseen los espectadores", señala en el libro.

En cuanto a la edición de El Apuntador, Paula comenta que no pensó que la investigación llegaría al libro. "Hice un cruce entre comunicación social y marketing, es decir, un análisis cuantitativo y cualitativo. Me resultó placentero hacerlo. Me fui acercando a gente que me abrió las puertas y se interesó". Con respecto a una política pública de incentivo y difusión para teatro, Beaulieu considera que las estrategias deberían atender dos puntos: "El primero, que la gente que va al Teatro, vaya más. El segundo, debería incluir acciones para la formación de público. Y tal vez la escuela sea un buen punto de partida".

La idea de la investigadora es, además, potenciar la actividad económica. "Miro el tema y pienso que han pasado 25 años de democracia y, sin embargo, el Estado sigue controlando ese espacio, con dinero", concluye.

* Paula Beaulieu, licenciada en Comunicación Social y técnica en Análisis de Mercado.

TODAS las voces, TODAS

En De Shakespeare a Veronese, Graciela González de Díaz Araujo compiló las reflexiones de 42 autores en torno de otras tantas vetas que ilustran el Teatro Comparado. El volumen, de casi 600 páginas, concilia el espíritu federal con los apuntes de proyección y firma internacional.

FAUSTO J. ALFONSO/ desde Mendoza

LIBROS

El II Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado* fue pródigo en producción intelectual, a partir de conferencias y ponencias de lo más diversas. Sabedora de lo fundamental que aún hoy es el registro en papel, la docente e investigadora Graciela González de Díaz Araujo decidió reunir ese material, que editó Nueva Generación con el aval de la Universidad Nacional de Cuyo (a la que pertenece la compiladora) y el Instituto Nacional del Teatro.

El copioso libro descansa no solo en la tranquilidad que le dan sus nueve meses de gestación, sino en la historia —presta a entrar en la madurez— de las investigaciones e inquietudes que los estudiosos del teatro vienen realizando desde hace 25 años, cuando la expresión “teatro comparado” lucía extraña a nuestros oídos. Eran épocas en que, según Graciela, ya se empezaba a hablar de texto dramático y texto espectacular “y reclamábamos los estudios de las puestas escénicas, olvidados por los textos críticos y ensayos literarios en los que prevalecían los aspectos lingüísticos. También —precisa en las palabras introductorias—, reclamábamos porque los libros de historia teatral más difundidos se remitían a textos estrenados en la Capital Federal como referentes del teatro argentino y no mencionaban al resto del país”.

La investigadora decidió entonces pararse en su plataforma “andina y provinciana” para llevar adelante esta tarea de comunión de discursos de distintas procedencias y con distinto registro vocal. Lo que supone, detrás de cada voz, un buen fragmento de la historia, la técnica y la estética del teatro de algún sitio.

En “Recuerdos íntimos del Teatro Comparado en la Argentina”, González de Díaz Araujo trata de condensar la vida de esta disciplina, optando por un original relato en primera persona. Descubrimos entonces a los progenitores, la familia directa y los ya innumerables descendientes del por entonces lactante Teatro Comparado, como así también las circunstancias académicas —jornadas, seminarios, foros, congresos, espacios, etcétera— que sirvieron de marco para el fortalecimiento del hoy joven TC.

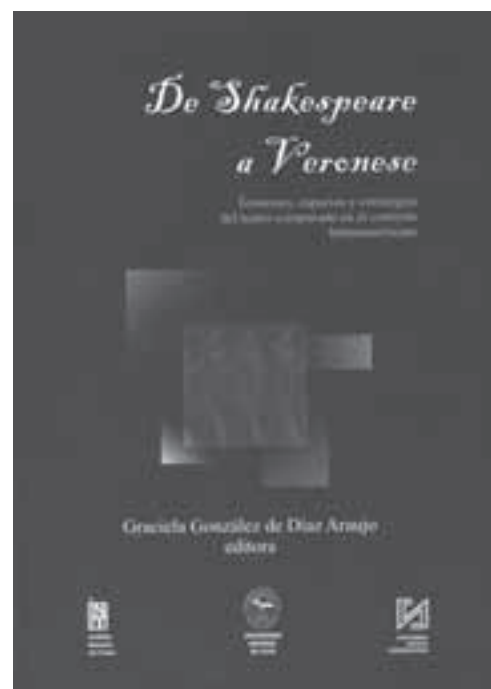
Reivindicar esta disciplina (y esto es lo que se pretende con la compilación y con los congresos de la especialidad) implica revalidar términos como asociación, vinculación, conexión, interdisciplina, relación, mixtura. Términos que por épocas han sufrido una depreciación en el contexto de la educación argentina, favoreciendo el avance de datos duros y de pensamientos estancos y digeridos que le impiden al estudiante reflexionar desde sí mismo. Comparar (contra el proverbio popular que reza que “las comparaciones son odiosas”) supone “pensar y repensarnos”, nos recuerda Graciela.

La idea entonces es, a lo largo de esos 42 textos, pensar y repensar el teatro, tomando como trampolines, aquellas variables que nos da en bandeja el Teatro Comparado: la cartografía, el concepto de áreas teatrales, la noción de frontera y otras tantas que abren el espectro de una manera inimaginable.

En este volumen, Jorge Dubatti, consignado como el padre del TC, abunda en el concepto de micropoética (tema que sirvió de conferencia de apertura a aquel congreso). A esas palabras le suceden las conferencias plenarias y las ponencias de especialistas como Guillermo Heras Toledo, Nidia Burgos, Alejandro Finzi, Verónica Sentis Herrmann y muchos más que son parte de una larga lista en la que bien se puede entrever no solo los alcances académicos de los trabajos, sino su valor periodístico.

Son objeto de estudio las dramaturgias de Gambaro (Susana Tarantuviez), Shakespeare (Daniel Fermani), Daniel Veronese (Julio Millares), como la labor de puestistas tales como Jorge Renoldi (Marcela Beatriz Sosa), Paco Giménez (Julia Lavatelli/Daniela Ferrari), Roberto Videla (Daniela Martín), por citar unos pocos.

También interesó a los investigadores la incidencia de los medios en el desarrollo de la difusión teatral y su acción legitimante (Norma Velardita), la vinculación entre educación formal —y no— y la producción teatral (Gabriela Lerga); fenómenos como el legado catalán en la formación del actor argentino (Marta Taborda), la circulación y recepción del



TODOS LOS AUTORES

De Shakespeare a Veronese (Tensiones, espacios y estrategias del Teatro Comparado en el contexto latinoamericano) reúne el pensamiento de los siguientes artistas, investigadores, docentes y comunicadores: Graciela González de Díaz Araujo, Jorge Dubatti, Guillermo Heras, Nidia Burgos, Alejandro Finzi, José Francisco Navarrete, Julio Millares, Marcela Montero, Marcelo Islas, Nora Lía Sormani, Susana Tarantuviez, Verónica Sentis Herrmann, Rebeca Ralli, Alicia Romero de Cutropia, Alicia Casares, Fabián Torres, Amalia Iniesta Cámara, Ana Gloria Ortega, Ana María Bales-trino, Cipriano Argüello Pitt, Daniel Fermani, Daniela Martín, Ester Trozo, Fabián Castellani, Gabriela Lerga, José Ramiro Villalba, Julia Lavatelli, Daniela Ferrari, Lourdes Yémina Arias, Luis Emilio Abraham, Marcela Beatriz Sosa, María Cristina Castro, Marita Foix, Marta Taborda, Nelly Beatriz Tamer, Norma Velardita, Pablo Moro Rodríguez, Sandro Abate, Susana Tampieri, Tamia Azul Rivero y Tania Casciani.

teatro italiano en Mendoza (José Navarrete) o el espacio, la ideología y la recepción en el teatro para niños (Nora Lía Sormani), entre otros.

“Espero que se mueva de provincia en provincia —dice Graciela respecto del resultado de su edición—. Aspiro a que se luzca en vidrieras y sea tomado, acariciado, señalado por los dedos, los marcadores y los ojos de muchos lectores. Le deseo que no duerma en bibliotecas y bibliografías y que circule, entre docentes, estudiantes, actores, directores y teatristas. Que vaya de mano en mano, que sea tocado, no me importa su promiscuidad, porque será la prueba de un enorme esfuerzo anterior. Hoy celebro su vida que empieza”.

*** Fue realizado del 29 de setiembre al 1° de octubre de 2005 en Mendoza, en el marco de la Semana Internacional del Teatro-Al pie del Aconcagua, conformada también por el Festival Andino Internacional del Teatro y en coincidencia con la Fiesta Provincial del Teatro. Para G. G. de Díaz Araujo, el acontecimiento significó “una Fiesta de la Vendimia de los investigadores teatrales del país”.**

Por los senderos del teatro en COMUNIDAD

La representación La Rioja del Instituto Nacional del Teatro desarrolló, entre mayo y julio de este año, un programa especialmente diseñado para llevar obras teatrales a barrios periféricos de la ciudad de La Rioja. El objetivo: llegar a públicos que habitualmente no acceden a este tipo de espectáculos. Así, centros vecinales, salas comunitarias y clubes barriales se convirtieron en improvisadas salas teatrales. La experiencia, inédita para La Rioja, se cogestionó con el Gobierno riojano y con el Municipio de la capital de la provincia.



El elenco de "Pensá en vos" durante una de las presentaciones.

JULIO GONZÁLEZ IRAMAIN / desde La Rioja

Un niño, de no más de diez años, se asoma tímidamente a través de la puerta de doble hoja de chapa. Mira hacia el interior y alguien lo invita a pasar, a sentarse, a presenciar una obra de teatro que está por comenzar. El niño duda pero entra en la sala. Se sienta en una silla plástica blanca. Tras él, un minúsculo perro, completamente blanco, se acuesta bajo la silla de su dueño.

La sala alberga a más de 50 personas, en su mayoría niños. Las sillas plásticas y también de caño con asientos y respaldo de fórmica, alineadas casi geométricamente, no alcanzan para todos. Por eso muchos niños se sientan en el piso de las primeras filas cruzando sus piernas a la manera de los antiguos yoguís, como se enseña desde el jardín de infantes. El piso, pulido, brillante, casi refleja las escuálidas ventanas de chapa adornadas a medias con cortinas hechas en casa.

No hay telón que abrir. Por eso los actores se ocultan detrás de un biombo. Tan solo un puñado de luces, una consola y un "combo" de equipo de sonido sirven como artilugio para crear la escena. Pero la escena está cerca, ahí nomás, a centímetros de una primera fila dibujada por siluetas infantiles. La clausura de la escena no es tal: sin telón, sin escenario, sin esa virtualidad que instaura la diferenciación de roles, la separación entre un enunciador y un espectador, entre el actor y el público.

Centros vecinales, salas comunitarias, donde modestas canchas de papi fútbol conviven con apuntes de la última reunión del consejo barrial, donde los perros callejeros, siempre fieles pero curiosos, asoman. Bicicletas temerosas de algún amigo de lo ajeno esperando en la puerta. La sencillez, el silencio y la risa fresca de los niños, siempre sorprendidos. Las grietas en los rostros de ancianos que peinan varias crisis, adormecidos, pero todavía ávidos de aquello a lo que no están acostumbrados.

Así, en la maravillosa imperfección de un lugar como cualquier lugar, humilde pero digno, pero lejos, muy lejos de los centros comerciales y gubernamentales, así se desarrolló un programa pensado por la representación riojana del Instituto Nacional del Teatro que llevó a seis elencos locales a presentar obras a barrios periféricos de la capital de La Rioja.

EL DESAFÍO DEL ENTORNO

"Integremos nuestros barrios a través del teatro", tal el nombre de la iniciativa que la representante del INT en La Rioja, Ana Lía Martín de Fuenzalida, ideó para intentar una experiencia inédita para la provincia: llevar obras de teatro a entornos alejados del

centro de la ciudad, a zonas periféricas, muchas veces marginales, donde la crisis golpeó más duro, donde el acceso a la cultura ni siquiera figura en la lista de un imaginario social atravesado por la supervivencia cotidiana.

Privilegiando el espíritu de cogestión, la idea del INT fue propuesta al Gobierno provincial y a la Intendencia de la capital, con el objetivo de que cada uno de los sectores aportara lo que más sabe y puede. El INT seleccionó por concurso ante el jurado regional los elencos y las obras a representar, solventó los cachets de los grupos, un coordinador y algunos gastos operativos como la publicidad callejera. Las entidades provinciales seleccionaron los lugares y aportaron la logística para las obras.

El Estado provincial participó a través de dos organismos: la Secretaría de Cultura y la Secretaría de Desarrollo Social. Por su parte, el Gobierno de la capital, intervino a través del Instituto Municipal de Cultura (ver recuadros).

Se planificaron 18 funciones que se realizaron sábados y domingos en barrios de la capital riojana como Joaquín V. González, Vargas, San Vicente y Antártida III, entre otros. Las obras se representaron en su mayoría en sedes de centros vecinales pero también hubo funciones en clubes, asociaciones civiles y en una sala de teatro independiente, La kanoa de papel, construida con un subsidio del Instituto Nacional del Teatro.

El programa se puso en marcha el 24 de mayo y la última función se realizó el 27 de julio. En total concurrieron cerca de mil espectadores, una concurrencia importante teniendo en cuenta la época del año y la escasa o nula oferta cultural existente en esos barrios que impide la formación de hábitos de consumo cultural.

La representante en La Rioja, Ana Lía Martín de Fuenzalida explica en este contexto que "al extenderse la ciudad de La Rioja, se han formado barrios muy alejados del radio céntrico, en donde se concentra el comercio, los entretenimientos y toda otra manifestación de la cultura. Los habitantes de esos barrios, en su mayoría gente humilde y de muy escasos recursos, se ven así privados de todo contacto con lo que sucede en el centro de la ciudad, por razones económicas, déficit del transporte público y aislamiento de las manifestaciones culturales, muchas de las cuales no son ni siquiera conocidas".

Para Fuenzalida el programa sirvió a los objetivos trazados de "favorecer la inclusión cultural de los barrios alejados, posibilitar el acceso al teatro a personas que de otra forma no se acercan a las salas teatrales, formar nuevos públicos y, gracias a la cogestión con la Provincia y el Municipio, articular las políticas del INT con otros actores de la comunidad, haciendo conocer su accionar y sus beneficios".

Asimismo, la representante aclara que “hay una serie de detalles que pueden perfeccionarse en planes como este” y anticipa que ya se está trabajando en un programa similar para 2009 pero que se extenderá a pueblos y pequeñas ciudades del interior de La Rioja.

UNA EXPERIENCIA GRATIFICANTE

Visto desde la óptica de los actores y las personas que intervinieron, el Programa posibilitó a muchos teatristas riojanos exponer su trabajo ante espectadores que no conocen los códigos del público de teatro, con el desafío artístico que ello supone.

La coordinadora del programa, Selva del Valle Mercado, relata varias experiencias vividas durante las representaciones: “Concurrieron muchos niños, algunos en grupos, muchos de ellos solos. También madres con bebés. Los que menos concurrieron a las obras fueron adolescentes. En general las funciones de los sábados tuvieron más público que las de los domingos, con un promedio de entre 50 y 80 personas por función. Algunas funciones superaron las 80 personas”.

“Hubo casos –añade Mercado– en donde el público participó eufóricamente. En la representación de la obra **Bufonesca** -una sátira con ribetes burlescos medievales-, la gente intentaba predecir lo que venía, hasta interferían y dialogaban con los actores. El elenco supo llevar bien la situación, miraba al público e interactuaba con él pero en un principio se vio sorprendido”.

Para Mercado “el balance del plan es muy bueno porque fuimos a muchos lugares donde la gente nunca había visto teatro. Si bien son públicos difíciles porque la gente está muy contagiada por el ritmo que marca la televisión, el hecho de ver al actor entregado, su presencia corporal, su cercanía a muchos los sorprende. Pero también pasa que la gente desconoce ciertos códigos teatrales. A veces contestan los chistes, o hablan con los actores durante las obras”.

La coordinadora relata que “muchas veces al final de las obras alguna gente se quedaba y, tímidamente, se acercaba a hablar con los actores. Sobre todo los niños tenían una gran curiosidad. Mucha gente preguntaba dónde se iban a hacer más funciones y, a veces, concurría al fin de semana siguiente a otros barrios. (...) En una obra llamada **Kubikiana** –relata Mercado– hay escenas con una máquina de burbujas. Al final los

chicos se ponían a jugar con las burbujas y resbalaban en el piso que había quedado mojado. El director del grupo, Bruno Van Assche, les dejaba la máquina prendida un rato para que siguieran jugando”.

Pano Navazo, director de una de las obras que intervino en el Programa, relata que durante la representación de **La razón blindada**, de Arístides Vargas, en una secuencia en donde dos presos actúan y se aplauden juntando los dedos para no hacer ruido en la prisión y se preguntan uno al otro: “¿Quiere que lo aplauda?”, en un momento dado todos en el público aplaudieron. Fue maravilloso, nunca me había pasado”.

Navazo describe también que “los chicos del público se levantaban, iban y venían, hablaban y, a veces, caminaban, e incluso tocaban al pasar a los actores. Esto es muy difícil para los actores porque hay que tener mucha concentración, sobre todo en una obra donde hay mucho texto”. No obstante, el director reconoce que pese a que era una obra difícil, “los chicos reaccionaban frente a lo que pasaba, no había desatención. Reaccionaban muy espontáneamente. En los giros de humor, se reían, los entendían aunque no a todos. Pero sí había atención”.

En total fueron seis los elencos locales seleccionados: Macondo y Estudio Teatro, con la obra **Bufonesca**; El Pasillo Teatro, con **La razón blindada**; Kamar, con **Es-pantapájaros**; el grupo Resorte, con la obra **Pensá en vos**; Cite Arte, con su puesta **Kubikiana**; Compañía Artística Fantasía, con **Charly el mago y la risa mágica**. Todas las obras fueron seleccionadas por el jurado regional del INT y fueron pensadas para representarse con requerimientos técnicos mínimos. El sonido y la luminotecnia estuvieron a cargo de Andrés Maza.

“Integremos a nuestro barrios a través del teatro” cumplió con las expectativas de la delegación La Rioja del INT y, a su vez, sembró la semilla de la inquietud artística en comunidades donde este tipo de experiencias no están al alcance de la mano y son más bien vistas como privilegios de otros sectores sociales. También para actores, directores y teatristas, el programa sirvió para retrotraer acaso al teatro a su estado ancestral, casi como en la época de los juglares y los actores trashumantes, a esa cercanía casi irrespetuosa del público, al contacto directo que llama a exponerse, a comprometerse, a arriesgarse ante los ojos del espectador.

Escenas de “Kubikiana”



LLEGAR CON EL INT DIRECTAMENTE A LA GENTE

La representante del INT en La Rioja, Ana Lía Martín de Fuenzalida, cree que programas como el que se desarrolló “posicionan muy fuertemente al Instituto Nacional del Teatro ante la comunidad”. Para Fuenzalida estos planes especiales que genera el INT “llegan al corazón de comunidades literalmente abandonadas por las políticas públicas y, en provincias chicas como La Rioja, donde no hay tantos grupos, elencos y teatro estable como en los grandes centros urbanos, estos planes especiales de fomento de la actividad son fundamentales”. Agrega en este marco que “muchas veces, en las provincias más desarrolladas, donde la demanda de subsidios a grupos es tanta, el INT debe privilegiar el apoyo a los grupos en lugar de tener una presencia directa con un plan específicamente pensado para llegar a la comunidad. En cambio, en las provincias más chicas, donde todo está por hacerse, estos programas especiales nos dan la posibilidad que el Instituto llegue a cada rincón de la sociedad con propuestas comunitarias. Por eso, nosotros vemos que es necesario contemplar esta diferencia entre las realidades de provincias con grandes tradiciones y vitalidad de grupos de teatro y otras, como La Rioja, donde el acento debe estar puesto en el fomento de lo que todavía no existe”.

Fuenzalida considera que la mejor manera de llegar directamente a la comunidad, en provincias como La Rioja “son los planes especiales porque así se pueden realizar proyectos y acciones que rara vez lo grupos están interesados en emprender. Y para nosotros el fomento del teatro independiente, la formación de espectadores y llegar sobre todo a los sectores sociales más humildes son claramente los objetivos fundamentales por los que se creó el Instituto”.

“UNA FORMA CONCRETA DE IR RECUPERANDO EL PROTAGONISMO DE NUESTRA GENTE”

El secretario de Desarrollo Social de La Rioja, el ex sacerdote Delfor *Pocho* Brizuela, dialogó con **Picadero** en una de las representaciones y sostuvo que el plan impulsado por el INT “está de acuerdo a la visión que tenemos desde el Gobierno provincial de trabajar los territorios, entendiendo el territorio no solo como la geografía y la jurisdicción, sino la vivencia comunitaria en los barrios, las comunidades pequeñas, los pueblos. Porque desde allí hay que recuperar el valor de la cultura. El sujeto cultural es el pueblo y los productos culturales que son hechos por el pueblo, deben ser para el pueblo y no para una élite”.

Brizuela considera que “a veces hay modos o métodos de comunicación de la cultura que, por ahí sin mala voluntad de quienes los hacen, terminan reduciendo los productos culturales a cierto sector nada más, o a los teatros que están en el centro de la ciudad, los que, también por razones culturales, no están apropiados para la gente sino que va un grupo y nada más”.

El secretario elogia la idea del INT de llevar productos culturales a los barrios y señala al respecto que con este tipo de iniciativas se puede “volver a los barrios, a los centros vecinales, salas comunitarias, para usar esa infraestructura y lograr que la comunidad se apropie de estos espacios. Esta propuesta tan interesante del teatro en los barrios nos pone contentos porque es una forma concreta de ir recuperando el protagonismo de nuestra gente”.

COGESTIÓN Y CREACIÓN COLECTIVA

Para la secretaria de Cultura de La Rioja, Amelia Montes “es muy importante que la gente participe, para volver a que se sienta que ella misma es la hacedora de la cultura. La comunidad es la que hace la cultura y nosotros tenemos que darle las herramientas. Eso es lo que debe hacer un Estado. Por eso una gestión cultural tiene que dar las herramientas para que se promocióne la cultura y se haga cultura”.

Montes elogia además el proceso de cogestión que significó el programa de teatro barrial, donde “nosotros (el Estado provincial) nos sumamos, se sumó la Municipalidad (de la ciudad de La Rioja), (la Secretaría de) Desarrollo Social de la provincia, y esto es muy bueno porque los gestores del Estado tenemos que armar esta gran red solidaria y lograr que la gente participe de ella”.

Para la secretaria “la cultura tiene que ser herramienta de cambio, si no no sirve. Tiene que ser herramienta de desarrollo, de expresión, de recuperación de valores. De trabajo, solidaridad, respeto”. “Esto es hermoso -añade Montes-, recién empezamos. Ahora traemos grupos de teatro a los barrios y el próximo paso es que vayan al teatro, que se apropien del teatro, que es de ellos, del pueblo. Y después, cuando ellos sepan que existe un arte que se llama teatro, es que ellos hagan el teatro y expresen su propia realidad”.

Montes plantea como objetivo la formación de grupos comunitarios de teatro y recuerda que, “en los años 70, en Córdoba, hubo una experiencia muy linda que se llamó Teatro Libre Córdoba, que muchos de los chicos que la hicieron están desaparecidos. Iban a las plazas y la obra la terminaba haciendo la gente. Creación colectiva, eso es lo que necesitamos para empezar a pensar que entre todos podemos hacer mucho”.

“EN MUCHOS BARRIOS QUIEREN EMPEZAR A ARMAR GRUPOS DE TEATRO”

Para el presidente del Instituto Municipal de Cultura de La Rioja, Silvio de la Puente, el programa de teatro barrial es “una experiencia positiva desde todo punto de vista porque siempre es algo nuevo para la gente. Para los actores también es positivo porque los acerca a un público diferente y eso es muy mágico. Entonces, la gente sale sorprendida por el hecho de tener un espectáculo cerca y el artista vive la participación de la gente. Así se rompe el estereotipo del gran escenario. Yo estoy vinculado al teatro desde muy joven y creo que el teatro se puede hacer en cualquier lugar y esta movida que emprendimos junto al Instituto Nacional del Teatro y la Provincia quiebra con ese tabú de que el teatro no es para todos”.

De la Puente espera que “este plan tenga continuidad en el tiempo porque ha tenido una gran aceptación. Incluso en muchos barrios, al día siguiente de las obras, hemos tenido pedidos para que se envíen profesores de teatro y se empiece a trabajar para formar grupos. A todos les sedujo la idea de tener grupos de teatro en sus comunidades y esto es algo muy bueno porque involucra a mucha gente, sobre todo a los más jóvenes y a los adolescentes, que es un sector en riesgo en muchas zonas de La Rioja. Creo que el próximo plan debería estar centrado en teatro para jóvenes. Sería un enorme desafío”.



“INTEGREMOS A NUESTROS BARRIOS” EN NÚMEROS

- 3 meses de duración (entre el 24 de mayo y el 27 de julio)
- 18 funciones
- 1.000 espectadores
- 6 obras
- 6 elencos
- 19 actores
- 6 directores
- 1 coordinadora general
- 1 técnico de luz y sonido
- 4 organismos estatales trabajando en cogestión



Escenas de “La razón blindada”

DIANA TEOCHARIDIS

Entre el Teatro Colón y la vidriera de un comercio

*M e n u d a
pero de carácter fuerte.*

*Diana Theocharidis siempre se ha caracterizado por su vocación de experimentar y transgredir. Coreógrafa y psicóloga, creativa y curiosa, su obra aún a todo tipo de disciplinas artísticas. Actualmente experimenta sobre espacios no tradicionales y procede sobre materiales y sus posibilidades de intervención. De **Espacio contemporáneo** a **Bomarzo**, de **Varieté** a **La decorería**, en su mundo no hay tiempo para el aburrimiento.*

ISABEL CROCE/ desde Buenos Aires

Hace un rato, en la calle, había sillas y sillones. Hace un rato, el que pasaba por Cabrera 5299, detenía su mirada para evaluar el buen gusto o la posibilidad de reamueblar su hogar. Algunas vecinas de Palermo, la chica que se mudó a la vuelta o la amiga de la dueña del restaurante, que se casa el mes que viene, se detenían en La decorería para elegir o encargar alguno de los muebles exhibidos.

Pero, a mediados de diciembre y por la noche, todo cambió. La decorería sufrió una mutación, más importante que la que Cenicienta vivió a las doce de la noche en un tiempo de mito. Algunos sillones y sillas se mudaron a la calle y las vidrieras albergaron bailarines que convocaron una música extraña.

Hasta el policía de la esquina, tuvo que dirigir el tráfico porque la gente, que ya no tenía lugar para sentarse, se amontonaba parada, mientras los autos pasaban a su lado.

Y es que Diana Theocharidis y su gente habían estado allí.

JAQUEAR EL ESPACIO ESCÉNICO

No por nada se llama Diana, como la diosa lunar, la de la caza, la de los bosques. Es coreógrafa y ha estado asociada a distintas experiencias que ponen en jaque el espacio escénico.

"La experiencia de La decorería (**Huellas**) forma parte de un proyecto global, **Trazas**, con música de Martín Matalón. Son pequeñas piezas que se reagrupan de diferentes formas, con instrumentos solistas, más instrumentos electrónicos. Esta era una obra

para cello, armada en mi estudio, para un espacio no convencional, el jardín de Villa Ocampo. Gran parte de la obra no resistió el cambio y el material se fue transformando. La experiencia que me propongo investigar es a partir de un material coreográfico que será sometido a distintos espacios".

Diana se refiere a su investigación que, como ella aclara, es entre espacios que participan de dos cualidades, la exterior y la interior.

Precisamente el espacio de la vidriera de La decorería participa a través de esa "membrana transparente" que es el vidrio, de esas condiciones: interior pero también, exterior.

La coreógrafa ya había trabajado con la materia vidrio anteriormente, en cuanto a su capacidad de transformación. "En 2001, dirigí **Varieté** de Mauricio Kagel en el teatro Colón. Al final había una escena donde aparecía una pecera con tres toneladas de agua y una bailarina bailando en ella. El agua actúa como lente que deforma. Algo así como la idea de seres que, al pasar de una dimensión a otra, del adentro hacia fuera, se deforman".

TRABAJAR LOS ESPACIOS NO CONVENCIONALES

Diana Theocharidis trabajó con su compañía Espacio Contemporáneo, pero los tiempos cambiaron y ahora se vincula con gente según el proyecto. "Algunos bailarines, hace muchos años que están conmigo (Soledad Nocera desde el 99). Proceden de distintas formaciones. Otros como Julián Garcés, que se formó en mi estudio, hicieron en La decorería, su primera experiencia".

ALGUNAS PISTAS

Bailarina y coreógrafa nacida en Buenos Aires. Cursó el Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín con Ana Itelman, Renate Schottelius, Ana María Stekelman, Mauricio Wainrot, Ilse Wiedman. Realizó seminarios internacionales en Francia y en Italia, con Alwin Nikolais y Carolyn Carlson, entre otros.

Estudió piano con Noemí Berti, armonía y análisis musical con Sergio Hualpa.

Obtuvo también la licenciatura en Psicología.

En 1989, formó su propia compañía, Espacio Contemporáneo, orientada hacia un trabajo estrechamente ligado a la música contemporánea y el trabajo interdisciplinario.

La mayoría de sus obras, como **Homenaje a Scelsi** (1989), **Urania** (1990), **Reflejos** (1993) **Cuarteto para el fin del tiempo** (1995), **The Bells of Sleep** (1995), **Khora** (1997), **Isabel (¿Y sabe él?)** (1997), **Kassia** (1998), **Sul cominciare, sul finire** (1999), **Beethoven Op. 133** (2001) y **Transcripción** (2003), proponen la integración de bailarines y músicos en escena y son el

resultado de la colaboración con compositores como Giacinto Scelsi, Martín Matalón, Mario Lavista, Giulio Castagnoli, Enrico Correggia y Pablo Ortiz, con distintos conjuntos instrumentales como el Ensemble Europeo Antidogma Música de Torino, el Grupo Estudio Contemporáneo, la Orquesta de Cámara Mayo y el cellista Anssi Karttunen.

Fue convocada como coreógrafa por el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín para montar su obra **Dedalus**, en 1992.

Para el teatro Colón estrenó las obras **Cuarteto para el fin del tiempo**, sobre la composición de Olivier Messiaen, coproducida con el Teatro San Martín (1996), **Sul Cominciare, sul finire**, con música de Martín Matalón y de L. van Beethoven (1999) y **Transcripción**, con música de Kahia Saariaho y Pablo Ortiz (2003), estrenadas en el Centro de Experimentación.

Realizó, en ese teatro también, las coreografías de las óperas **Mahagonny**, de Kurt Weill y Bertolt Brecht, con puesta de Jérôme Savary, **Dido y Eneas**, de Henry

Purcell, con régie de Roberto Oswald (2002), **Bomarzo**, de Alberto Ginastera (2003) y **Muerte en Venecia** (2004), de Benjamin Britten, estas dos últimas con puesta de Alfredo Arias. Con este director realizó, asimismo, la coreografía de la obra **Kavafis**, los tres círculos del exilio (Centro de Experimentación del Colón en 2004).

Como directora de escena firmó la régie de **Variété** de Mauricio Kagel (teatro Colón, sala Principal, 2001). Asimismo, realizó la puesta en escena de óperas barrocas como **Orfeo ed Euridice**, de Gluck (2000), **El burgués gentilhomme**, de Lully (2001) y **Castor et Pollux**, de Rameau con la Compañía de las Luces del Colegio Nacional de Buenos Aires en el Planetario de esta ciudad.

Dirigió la Compañía de Danza del Instituto Universitario Nacional del Arte.

En septiembre de 2002 fue nombrada directora del Centro de Experimentación del teatro Colón, cargo que ejerció hasta diciembre de 2007.

Desde 2006, programa la temporada de danza, música y teatro de Villa Ocampo-Unesco.

Garcés es el dueño de La decoraría; su madre estableció una excelente relación con el proyecto, que finalmente fue seleccionado para realizar la experiencia y señalado como el lugar ideal para la propuesta. "Fue, como decía Heidegger: 'Una liberación de los lugares' o sea el espacio se abrió a otras posibilidades. Tuvimos que hacer sellar la vidriera en algunos puntos y se puso un espejo para facilitar la visión de los lados. El público está acostumbrado al espacio 'a la italiana', la vidriera es un espacio frontal".

La vinculación de Diana Theocharidis a espacios no convencionales data del año 88, cuando en los patios internos del Centro Cultural Recoleta fue invitada por Renate Schottelius y Ana Itelman a mostrar algunos de sus trabajos y, posteriormente, se desempeñó como coordinadora del proyecto durante dos temporadas.

Ya lo había hecho en Europa, más precisamente en Italia, en los Festivales de Verano de Música y Danza, donde se suelen utilizar espacios arquitectónicos patrimoniales como castillos y conventos.

"El teatro a la italiana es una caja negra. La obra construye el espacio. Ahora quisiera lograr que esa obra que hicimos en La decoraría se presente en un espacio urbano, bibliotecas, fuentes, parques".

EL CAMINO DE LA EXPERIMENTACIÓN

"El material de la danza para mí es el espacio. Yo trabajo mucho con la música (con el músico Martín Matalón colaboro desde hace veinte años) Pensamos las obras juntos".

Diana habla de su necesidad de trascender el espacio del instrumento del solista. Un cello toca, mientras tanto, la electrónica capta aspectos sonoros del instrumento y los procesa. Se escucha el instrumento y el procesamiento electrónico, como si dejara una huella. O sea que se superponen. Trasciende lo que el solista emite. Tanto Diana Theocharidis como Martín Matalón hablan del concepto de diario íntimo del instrumento, de interioridad.

"Para el inconsciente no hay interior exterior. El cuerpo no termina donde estoy, al cruzar la calle hacia el otro lado uno se extiende más allá del momento que cruza, ya está en el lugar hacia el que cruza".

Volviendo al tema de los espacios no convencionales y patrimoniales específicamente, comenta que el problema es que son lugares que no se pueden modificar, como por ejemplo en Villa Ocampo, donde se desempeña como coordinadora de Música y Danza, ni el césped se puede pisar.

SOBRE OTRAS PUESTAS NO TRADICIONALES

Refiriéndose a la danza-teatro, Diana Theocharidis habla de la danza como un arte teatral. "Siempre hago un guión para mi trabajo. Aunque sea en mi cabeza, porque la abstracción

como tal no existe. En el caso del espectáculo que hice con Alfredo Arias, sobre el poeta griego Kavafis —**Kavafis. Los tres círculos del exilio**—, hubo un escritor que adaptó los textos en función de lo que hicimos. Con Arias nos unió la familiaridad con lo griego y un poeta preferido por los dos. Ya nos habíamos conocido en **Bomarzo**, y yo dirigía el Centro de Experimentación del teatro Colón, cuando le propuse ese espectáculo".

A propósito de los cinco años del Centro de Experimentación del Colón recuerda la coreografía de cinco o seis óperas. Una para la sala grande. "Tuve la suerte de trabajar con Alfredo Arias, de hacer **Muerte en Venecia**, donde compartimos la experiencia con bailarines y gimnastas. Fue muy interesante porque trabajamos con gente mayor, de unos 70 años, veteranos bailarines de ball room, chachachá, tango, fox trot. Ocho parejas que forman parte de la decadencia de ese aristocrático lugar. Incluso el personaje de Tazio fue interpretado por un atleta".

Otra de las puestas atípicas de esta innovadora escénica, fue **Variété** de Mauricio Kagel, espectáculo estrenado en el teatro Colón quince días antes de los cacerolazos de 2001.

La particularidad de esa experiencia fue que se trabajó con mucha gente de la calle y también con bailarines. "Kagel le dijo al regisseur que se maneje con libertad, pero con artistas de variedades. Había un acróbata en la araña, cabeza abajo. Mi idea era que hordas de personas tomaban el teatro y el escenario era asaltado, por eso incluí 23 patinadores, gimnastas, magos, equilibristas, un ring de mujeres peleando y la mencionada pecera del final. Participaba Emilio Basaldúa y el director musical era Gerardo Gandini. La recepción fue muy buena. Hay que aclarar que había un abono contemporáneo creado por Sergio Renán, a cargo del teatro, o sea que la gente sabía el tipo de experiencia de la que iba a participar".

Actualmente, Diana, cuya preferencia vital por el pasaje de la ejecución de la música a la danza, sigue siendo una incógnita, confiesa que en nuestro país es casi imposible vivir de la coreografía. La docencia, las programaciones como la que realizó con el Centro de Experimentación del teatro Colón o la actual Coordinación de Música y Danza en Villa Ocampo forman parte de su oficio de vivir.

En el final, esta menuda señora que se agiganta en sus transgresiones creativas, recuerda con orgullo sus trabajos con otros grandes directores como Jerome Savary y Roberto Oswald en el teatro Colón y comenta que su próxima presentación será en la Biblioteca Nacional, el 26 de julio, con el proyecto **Trazas**, el aludido proyecto en espacios que participan de las cualidades de interior y exterior. También realizará la puesta en escena y la coreografía de **Dos actos**, una pieza de teatro musical de Mauricio Kagel, para dos bailarines, arpa y saxo. Esto será a fin de año, todavía sin un lugar definido.

BUSCANDO

Luis Garay

UN SÍMBOLO DE LIBERTAD E IDENTIDAD

*El coreógrafo colombiano radicado en Buenos Aires estuvo por el interior de país con su última obra **PARTO**, a la que define como un juego de signos que el espectador debe completar. “La escena avanza a distintas velocidades, está en diferentes latitudes y el entrenamiento físico ya no es suficiente para ser artista o bailarín” señala y presenta su posición sobre el problema de la identidad en el marco de la globalización. Además, proyecta un cruce con grupos brasileiros.*

ALEJANDRO KARASIK / desde Buenos Aires

Le gusta abocarse a los juegos entre lenguajes, a las dramaturgias sostenidas en el absurdo, a las coherencias internas herméticas, a la creación de universos sugerentes y seductores, al cruce con lo posmoderno desde lo autobiográfico, el pop y el cartoon. Pero fuera de ello, nada de definición de género ni estilo. Así, dona generosamente y sin vacilar cualquier rótulo, ya sea el de coreógrafo o el de creador de obras de danza contemporánea. Si sus obras tienen como destino final un festival de videotecnología y no un festival de danza, bienvenido sea porque “las barreras entre las artes escénicas están rotas” y el reconocimiento de mostrar su trabajo le alcanza. La pasión la destina a la producción pues allí y sobre todo en las responsabilidades está su centro. Por eso dirige: por el gusto de trabajar una idea, mover un proyecto, venderlo, de estar a cargo gente.

Conviven dos mundos en este joven de 27 años recién cumplidos, el del *enfant pop* terrible que corre detrás de signos de libertad e identidad con el adulto talentoso que ya ha cargado con la responsabilidad de montar siete obras, entre ellas **Mein Liebster**, **PARTO**, **Hay en mi formas extrañas** y **12** para el American Dance Festival. Coreógrafo según lo titula la crítica y los jurados pero no por definición propia, bajo la categoría de danza sus obras se han presentado en numerosos festivales, la última ocasión, el VI Festival Internacional de Buenos Aires con **PARTO**.

Nació en Colombia y comenzó estudios de danza a los 17 años en Finlandia. Tras esa experiencia decidió que quería seguir bailando y no hacer la carrera de diseñador gráfico que había proyectado. Trabajó un tiempo en su país y con el dinero ahorrado –previsto para sus estudios– se fue, mochila al hombro, por Latinoamérica. El destino lo condujo a los 19 años hasta Buenos Aires y en dos semanas ya había entablado amistades con actores y artistas y tenía casa donde quedarse. Todo fue tan sorpresivo y maravilloso que descolgó la mochila definitivamente para que este sea su lugar de residencia.

Con un origen tan diverso no es de sorprender que Luis Garay se encuentre abocado a una investigación sobre la identidad. Aún en un plan teórico, leyendo, sin focalizar en una problemática puntual, se vuelca a encerrar el interrogante de la identidad en el plano personal: “Me interesa la pregunta de quién soy aunque suene tan filosófico y abstracto. ¿Soy director, coreógrafo, bailarín, colombiano, argentino, artista? un montón de preguntas”.

-Unas décadas atrás se debatía sobre la identidad latinoamericana, como coreógrafo argentino-colombiano ¿te interesa esa línea?

-Mi pregunta va más allá de eso, es decir, va por debajo de eso. Yo nací en Colombia pero justamente los factores de la identidad hoy en día no están dados solo por la localización sino más bien las barreras geográficas se han roto. Se está identificando por cómo se piensa y los límites ideológicos se redefinen todos los días.

-¿Los criterios de identidad tienden a unirse en esta red global o son tan fluctuantes que nos condenan a la dispersión?

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

DANZA Y TEATRO UNIDOS POR EL CUERPO

LA POLÍTICA OFICIAL

-¿La incorporación de elementos teatrales en la danza, la hace más accesible y por lo tanto más consecuente con el mercado?

-Solía pensar que el arte debía ser para todos. Hoy percibo que es más factible que cada obra tenga su público, su receptor y esto no solo no está mal sino que es necesario. Mi trabajo va a llegar a un grupo de personas que se sientan sugeridos por él. Eso es algo orgánico, natural y habla de la identidad. Por algo se ve una obra y no otra. Luego los mercados se van definiendo solos.

-Colaborás con el grupo Kuala Lumpur e incorporás el texto y la acción en tus obras ¿Desde dónde incursiones en el teatro?

-La utilización del cuerpo y la intencionalidad de las acciones son interesantes. Pero hay partes donde el texto teatral cierra mundos y no los abre. De todas maneras eso depende de cómo se utiliza el texto y no de la teatralidad misma. Es como decir que la danza es movimiento. No lo es, la danza es cuerpo. El teatro también es cuerpo. El uso del texto es atractivo, pero lo es aún más la pregunta por el lenguaje, construir un mundo donde pesan más los significantes.

-¿Cómo es la escena independiente de danza en Buenos Aires?

-Habría que definir qué es independiente —en una ponencia del 2004, Lilita Tasso cuestionaba este estatuto— ¿ser independiente es no tener apoyo del Estado, estar en una sala independiente, ser tu productor, tu director, tu investigador, tu asistente? Lo único certero es que la escena de Buenos Aires no tiene una política gubernamental que la sostenga. No existe. Los organismos que nos apoyan como Prodanza, Proteatro o el Fondo Nacional de las Artes no dan abasto para la cantidad de artistas que producen en la ciudad y el artista sale a hacer lo que puede. Yo soy parte de eso, trato de conseguir cosas afuera para tener pago en dólares, doy clases, aplico a la mayor cantidad de subsidios y apoyos que puedo pero no alcanza.

-¿Ves algún camino para llegar a la profesionalización de la danza escénica?

-La respuesta sería un mayor compromiso del Estado hacia estas artes. Pero si ni siquiera está en posición de entender qué significa esa manifestación artística en una sociedad es difícil que vaya a entregarle un lugar. Es muy básico el camino a tomar: concientización.

-¿Los coreógrafos están unidos para pedir por políticas culturales?

-¡Me estás cargando! Es un reto responder en una forma políticamente correcta. Pienso que las inquietudes de todos son en el fondo las mismas. El tema es cómo darles paso para canalizarlas efectivamente.

-¿La adversidad con las nuevas políticas del gobierno los unió?

-Por cuestiones de egos no fue posible. Me cansé de tratar de buscar una respuesta. Lo único que encuentro es el conocimiento. Enterarse, estar al tanto y tomar partido. Entre más lo hagamos en vistas al bien común mejor.

-¿Qué opinión te depara la ley de mecenazgo?

-Es una privatización de un deber del Estado que debe coleccionar el dinero y distribuirlo en forma equitativa y coherente. Es claro para todos menos para los que quieren deshacerse de la responsabilidad de administrar. ¡Así nos va a presentar una empresa X y no nos tiene que presentar nadie! Es nuestro trabajo, no el de X.

-Creo que a las nuevas generaciones les va a ser más difícil identificarse con algo. Los procesos van a ser más rápidos y más fluctuantes, una identificación día a día, momento a momento. Eso es todo un tema. Otro que estoy abordando es la globalización. Con algunos aspectos positivos y muchos otros negativos ya es un hecho. Su contracara, un mundo dividido en ricos globalizados y pobres localizados.

-Se habla de una globalización sensible, que respete las particularidades de cada lugar...

-“Seamos uno en la diferencia” como se dice. Estoy investigando la cuestión de la identidad porque en términos concretos estoy con tres proyectos que se vinculan con ella. Un “solo” para Florencia Vecino (la bailarina que junto a Martín Pirovansky hizo **Mein Liebster** con dirección de Luis Garay); un encargo para un festival de música clásica en Suiza que gira en torno a un compositor de orquesta checo Martinu (Internationale Musikfesttage B. Martinu que se realiza en Basel) y estoy desarrollando un proyecto para traer compañías brasileñas a Buenos Aires y hacer actividades como charlas, ensayos, etc.

-¿A qué se debe el interés por este cruce?

-El año pasado estuve con **PARTO** en una gira por Brasil y me encantó todo lo que vi. La producción brasileña maneja justamente el tema de la identidad. No digo que tengan la *posta* pero sí que llama la atención.

-¿Qué características de identidad observaste en sus obras?

-Tienen un vínculo más fuerte en espacio y tiempo con el negro, su música y su samba. Por otro lado, compartimos preocupaciones e intereses en lo intelectual, lo global y en ciertos autores de origen europeo —no todos los grupos son así, también existen los neoclásicos como Corpo—; a su vez, a la hora de crear se conectan fácilmente con sus raíces con resultados bastante originales. De todas formas, este tipo de localización es una de las opciones. No es la única respuesta.

PARTO: ROMPER CON LOS SIGNIFICADOS

Sus respuestas sobre identidad, reconoce, no estarán en volver a sus raíces colombianas en términos de folklore y tampoco investigar las argentinas o brasileñas sino en acercarse a ese “no lugar” atravesado por preguntas conceptuales y universales. La distancia con su Bogotá natal no le da una posición privilegiada para el estudio de la identidad, más bien le confiere un montón de conflictos, por ello asume que su trabajo se va a referir cada vez más a resolverlos: “Al mirar hacia atrás, observo que mis trabajos anteriores siempre se han referido a los problemas de comunicación entre los sujetos y la identidad de un grupo. Es curioso darme cuenta que inconscientemente esas preguntas han estado ahí pero ahora se hacen evidentes”.

-¿A ese darse cuenta hace referencia el título de tu obra más reciente, PARTO? Es un título fuerte.

-Es un juego de palabras con ‘parir’, ‘partir’ y ‘partir en partes’. El título está centrado en la polisemia más que en cualquiera de sus contenidos y espeja el juego de significados que atraviesa toda la obra. El tema escogido de la autobiografía es una excusa

-¿Cómo se concibió el proyecto?

-Me pidieron algo para el festival Código País de Nuevas Tendencias, entonces llamé y me junte con Pablo (Castronovo, bailarín y actor, 26). A partir de esa primera presentación decidí seguir rompiendo con el significado de los textos (durante toda la obra aparecen textos autorreferenciales animados en una pantalla que cubre la totalidad del fondo del escenario) y quitarle sentido a los momentos bailados para dejarle espacio al espectador para completarlos. Darle más sentidos era cerrar la obra.

-¿Y con qué respuestas te encontraste del público?

-Muchos se movilizaban desde un lugar físico, les da ganas de estar ahí. Provocar esa reacción en un espectador que está pasivo mirando ya es interesante. Después, muchas de las respuestas de la obra han sido... no sé cómo expresarlo formalmente... “che, que hijo de puta, hacés lo que querés, chabón” y para mí eso habla bien del trabajo, es la traducción a lenguaje coloquial de una crítica de *La Nación* cuando dice que “la obra respira libertad”. Por otro lado al mundo de la danza le costó más recibir esta obra, ha habido comentarios como “eso tan bailado” o “eso tan poco bailado” o “dos cuerpos que simulan una pelea” que son comentarios insulsos en tanto que trabajo cuestionando la espectacularidad misma. ¿Qué es un espectáculo de danza?

LAS PREGUNTAS PARA LA CREACIÓN

Su paso por el taller del San Martín y por los escenarios le han dejado algunas reflexiones acerca de cómo debe formarse hoy un bailarín “el taller del San Martín es un lugar muy importante para la formación técnica de bailarines pero ya no es suficiente. La escena avanza a otras velocidades, está en otras latitudes y ese entrenamiento físico ya no es suficiente para ser artista o bailarín. Yo busco por mi cuenta espacios donde formarme. La educación debe consistir en un panorama lo más real posible y eso es difícil de tenerlo en Buenos Aires aunque no imposible”.

-¿Depende mucho más de uno?

-En Buenos Aires hay teóricos y maestros de técnica superimportantes. Hay teatro y directores con los que uno puede estudiar, dramaturgos, iluminadores, etc. Un panorama tan completo como se quiera.

-¿Quiénes están marcando tu camino en esta etapa?

-Fue muy importante comenzar a estudiar con Susana Tambutti, una puerta de entrada para darme cuenta de lo que no sé. Hay preguntas básicas acerca del hombre que deben estar investigadas a la hora de crear. Somos sujetos históricos, no sólo “Luis Garay” que vino a hacer una obra. No pienso que todo pase por el intelecto, pero sí en utilizarlo a la hora de abrir caminos para ser más libre.

El teatro donde todos los caminos se cruzan



El maestro francés brindó un seminario por espacio de un mes, en instalaciones del Camping Musical Bariloche. A instancias de la Delegación Río Negro del INT, ofreció una charla con agenda abierta. Aquí, varios de los momentos más jugosos.

ADRIÁN MOYANO / desde Bariloche

Cuando contaba con solo 20 años, Philippe Genty tenía ansias de viajar por el mundo. Sus finanzas personales no alcanzaban para la concreción del sueño y entonces, tuvo la ocurrencia que quizá, haya cambiado su existencia: "Construir algunas marionetas para ganarme la vida durante esa gira. Tenía un Citroën de dos caballos de fuerza para irnos de Francia y habíamos convencido a la Unesco para hacer una película sobre los títeres alrededor del mundo. Era una cosa extraordinaria porque la Unesco tenía una administración muy grande. Nos pidieron una carpeta con el proyecto y, por diversas razones, no lo había hecho. Así que puse la valija sobre la mesa y empecé a sacar marionetas y más marionetas. Fue increíble cómo esos funcionarios de la Unesco cambiaban de actitud, como si fueran niños. Entonces, les dije: 'Esas van a ser las marionetas que van a viajar por el mundo si ustedes nos dan la plata para la película'. Bueno, lo hicieron".

El verano de 2008 no será fácil de olvidar para los teatros de Bariloche aunque en realidad, llegaron hasta aquí del resto del país e inclusive del exterior, varios interesados en respirar el mismo aire que Genty. El gran maestro del teatro de objetos brindó un seminario gracias a la feliz conjunción entre la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y el Camping Musical Bariloche. El marco natural fue inmejorable, ya que las actividades se desarrollaron a orillas del lago Moreno, justamente en el paradisíaco rincón que la institución local posee de cara al cerro López.

"Cuatro años después, fue la película más exitosa de la Unesco sobre arte y cultura", remató su anécdota el director. El propósito de aquel periplo fue mudando a medida que el Citroën devoraba kilómetros, así como pueden cambiar durante su desarrollo los significados de las obras de Genty. "Al principio, el interés era el viaje en sí mismo, pero poco a poco, mientras viajábamos por Pakistán, India y Japón, conocimos gente muy fascinante del teatro y de los títeres, de la danza, actores y directores... Entonces, poco a poco fue cambiando el interés del viaje, aunque cruzamos 8 desiertos, 47 países y 4 continentes, inclusive América Latina y del Norte. Ese viaje me dejó imágenes muy fuertes, sobre todo, de los desiertos. Después y en forma paulatina, se fueron desarrollando en las

piezas: los desiertos, los mares... Además, con el traslado de los paisajes, siempre había dos o tres posibilidades".

MÁS IMÁGENES QUE PALABRAS

A instancias de la Delegación Río Negro del Instituto Nacional del Teatro, el gran maestro compartió un espacio con los teatreros de Bariloche y el público en general. "Mi español es el que hablaría una vaca francesa", se disculpó el notable artista, al comenzar la charla. Los organizadores lo invitaron a referirse a "su viaje, su historia y su futuro" pero como no podía ser de otra manera, recurrió más a las imágenes que a las palabras. "Nuestro trabajo es el entrecruzamiento de los actores y de la danza, y su relación con los objetos y la materia. El punto común en nuestras creaciones durante 20 años ha sido la exploración del universo interior, del ser humano y sus conflictos, pero no los conflictos sociales. La búsqueda en la creación fue marcar un punto de balance, de cambio", señaló Genty.

Quienes conocen en profundidad su obra, saben de qué se trata. "Todas las producciones tienen esa especificidad del ser humano, que se enfrenta a sus propios conflictos. En teatro, no hay tantos que practiquen esta búsqueda de una forma divertida. Creo que toda esa línea de trabajo viene de un conflicto en mis tiempos de infancia y fue el psicoanálisis lo que me permitió abrir una puerta y darme cuenta de que no había nada ahí", ironizó.

La impronta creativa de Genty es sinónimo de ambiente onírico, imaginación desbocada, inconsciente... "Yo no podía ver, como una obsesión, a los actores que se iban del escenario o entraban por un lado o que los actores tuvieran que subir siempre al escenario o desaparecieran por bastante tiempo. No sabía por qué, pero me faltaba ver a esos actores dentro o al lado. Creo que la respuesta es porque la gente no aparece y desaparece. Yo veo grandes rostros, como en el cine o justamente, en el teatro. Por eso tenía que buscar una forma en que las cosas vinieran del mismo escenario para también llegar al orden que trato de desarrollar".

Ese recurso es una constante en la producción conjunta con la coreógrafa Mary Underwood, compañera en la vida

y en la creación. "Lo que yo trato de desarrollar es que para mí, el escenario es el lugar del subconsciente. Trato también de ver imágenes que tienen varias posibilidades de lectura. Si vamos de un espectador a otro, veremos que habrá diferentes interpretaciones porque hay una especie de juego con el propio conflicto que cada uno tiene. A veces, cuando al final de alguna función hacemos un encuentro con el público, es interesante ver que hay muchas interpretaciones, aunque todos se hayan quedado sentados mirando una misma historia", apuntó.

TRABAJO INDEFINIBLE

Si bien insistió en pasar revista a una labor de dos décadas, Phillippe Genty fundó su compañía en 1968 y todo el mundo sabe qué sucedía en París en aquellos tiempos. Tuvieron que pasar 24 años para que el creador llegara por primera vez a la Argentina, en el marco de aquella desopilante embajada cultural francesa que invadió la capitalina 9 de Julio y destrozó televisores en un canal abierto. Para los cultores del rock, los años en el programa de Pergolini significaron la entrada de Mano Negra en la consideración argentina pero además, fueron muchos los que quedaron boquiabiertos con la labor de la compañía Royal de Lux y del propio Genty.

A pesar de tanta trayectoria, el teatrero todavía encuentra dificultades para definir en qué consiste su trabajo. "Por ejemplo, somos invitados tanto a festivales de teatro como de danza o de titiriteros. Hemos ganado premios por el trabajo coreográfico o por nuestra labor como manipuladores de objetos. Por eso mismo, en el taller que dictamos hay bailarines, actores, titiriteros y un artista plástico. Lo mío intenta estar en el cruce".

En realidad, las encrucijadas que atraviesa Genty cuando se pone a crear son múltiples y se despliegan en varias dimensiones. "Es importante cuando escribo un guión, al momento en que empezamos los ensayos, definir un tema donde los actores se van a encontrar. Hay una parte donde los actores se van a encontrar con la fuerza del material y entonces, yo tengo que reescribir según el desarrollo de los ensayos, porque si tratamos completamente de controlar el



material, vemos que la tarea se dificulta. Cuando estamos en nuestra posibilidad de escuchar el material, es como si él mismo nos viniera a señalar las cosas que hay que rechazar dentro de nosotros”.

De todas maneras, esa flexibilidad tiene márgenes. “La estructura original se mantiene. Es importante también la personalidad de los actores y la materia prima de los espectáculos. Al principio, en las primeras funciones yo era muy dictador (risas). Decía que las cosas se tenían que hacer así y así... Después, vimos que había que aprender a escuchar a la materia prima, he visto que cuando se aprende a escuchar a los objetos, a veces, hay marionetas que tienen más ganas de ir a un lugar que a otro. Entonces, hay cosas que sí se cambian con ese tipo de relación, pero la estructura se mantiene. Estoy como seis meses para hacer una obra. Antes trabajábamos todos en la construcción de los objetos, pero ahora no y es una lástima”.

Precisamente, el artista diferenció etapas durante su transcurso creativo. “Primero fue la marioneta y después, con la llegada de mi compañera Mary Underwood, fue arribando la danza. Poco a poco, aunque las marionetas se quedaron. Lo que más me interesó fue llegar a disciplinas como la danza, donde no se necesitan palabras. Expresa de manera indecible, como las marionetas. Más tarde, una de nuestras obras tuvo tanto éxito que permitió subvencionar a la compañía y compramos un lugar en París para ensayar y trabajar. Pero en ese camino, el psicoanálisis ha tenido un lugar muy importante. Hubo un momento en que yo tenía que hacer un autoanálisis para pasar de paranoico (risas). Ese autoanálisis lo hice con la ayuda de Freud, cuando leí *La interpretación de los sueños*. Para mí fue un descubrimiento que significó un cambio importante”.

Atento a la curiosidad de los asistentes, Genty explicó que en general, sus espectáculos permanecen en cartel durante un año en Francia, en el marco de giras. Después salen al exterior. “Por ejemplo, ahora hay una pieza que está regresando de Japón, después va a Italia, a Brasil y también a Australia. Antes estuvo por Europa”. Es que el viaje, quizá no tenga por qué terminar.

DOS PERSONAS FUERA DEL PENTAGRAMA

Carlos Almeida es el secretario de Extensión y Bienestar Estudiantil en la UNSAM, ámbito académico “que tiene especial vocación por conectar con la actividad artística”. La presencia de Philippe Genty en Bariloche en particular, fue el resultado de la incipiente relación que la casa de altos estudios estableció con el Camping Musical Bariloche, entidad que al menos hasta el momento, trascendió sobre todo por su excelencia en materia de música académica.

Pero la vocación de la UNSAM por el teatro y el arte en general, es muy definida. “Tenemos varias ramas, entre ellas, nuestra diplomatura en Teatro de Títeres, que depende del Centro de Investigación y Producción en Teatro de Títeres y Objetos. También está el Centro de Producción Audiovisual, que dirige Tristán Bauer, donde por ejemplo, se produjo **Iluminados por el fuego**. Inclusive, hay una carrera terciaria de Cine Documental y también tenemos un Taller de Restauración de Obras de Arte. En definitiva, hay una gran intención de conectar con el pensamiento artístico. En ese marco, la diplomatura en Teatro de Títeres intenta provocar nuevas formas de pensamiento, conectar con nuevos artistas y pensadores. Por eso, logramos contactar con Philippe Genty y Mary Underwood, que son dos grandes de la escena internacional”.

La presencia “académica” de Genty a orillas del lago Moreno se extendió desde el 15 de febrero hasta el 17 de marzo. Además de la charla que brindó el maestro francés, se llevó a cabo una muestra por parte de los participantes en el seminario. Específicamente, se trató de “algunos trabajos en proceso, unas investigaciones que se hicieron con teatro de objetos, que trabaja con cosas encontradas. De hecho, objetos encontrados en el basural de Bariloche... Fuimos ahí a recoger objetos para trabajar desde el teatro y aparecieron unos objetos maravillosos (risas). Cuando el objeto tiene una historia y una carga fuerte, puesto en función dramática y en rol de personaje, permite especialmente abordar algunos conflictos de carácter social u otros. Pero el mundo que abren Genty y Underwood es onírico, esa es la búsqueda que ellos presentan en sus espectáculos y que vimos en la conferencia que dieron. Ellos hacen una mixtura de la danza, del teatro de marionetas, del psicoanálisis, del movimiento, del equilibrio escénico y generan algo increíble. Porque ellos son así, increíbles. Dos personas fuera del pentagrama”.

La UNSAM invirtió ocho años en lograr la presencia de Genty en la Argentina. “Acá se conoce mucho y de hecho, revolucionó el teatro de Buenos Aires en 1992. Pero es una figura internacional muy, muy importante. Convencerlo de que viniera a la Argentina a dar un seminario no fue fácil. Para la UNSAM fue un esfuerzo enorme. En 2000 se hizo un festival en Francia, donde viajamos con el rector para contactar con él y después hubo gestiones y gestiones, hasta que esto fue posible”, reseñó el directivo.

Crónica de un nuevo encuentro con la Argentina



ALEJANDRO CRUZ/ desde Buenos Aires

La presencia de Phillippe Genty en la Argentina fue un lujo y haberse asomado, tres días, al taller que dio en un marco de ensueños también lo fue. Genty y Mary Underwood, su pareja y su compañera creativa, dan este tipo de seminarios intensivos una vez por año. Ese mes que dura la experiencia se lo toman con un grado de profesionalismo y pasión impensable para quienes uno podría suponer que están de vuelta de todo. Sin embargo, ponen el cuerpo para manipular las fibras más recónditas del imaginario personal y transformarlo en un hecho artístico colectivo con un grado de entrega admirable.

Durante los días en el camping son los primeros en levantarse. Luego del desayuno, se hacen una rutina que incluye ejercicios de yoga junto al lago Moreno. Comienzan el taller temprano como si fueran chicos de la primaria que saben que *la seño* está enferma y los espera todo un día de juegos. A eso de las 13 se produce el primer *break* para almorzar y, luego de una comida rápida, se mandan a una rigurosa siesta de unos 20 minutos. Sin rastros de almohada alguna, continúan el trabajo hasta eso de las 19 ó 20 horas. Recién para la cena Genty se permitirá tomar un rico vino, Mary seguirá fiel a sus ensaladas mientras comparten una de sus vocaciones predilectas: la de charlar, la de preguntar y la de estar pendiente de cada movimiento. Y si bien Mary (la bella Mary) poco entiende el castellano hace unos esfuerzos increíbles por no perderse vericuetos de lo que se dice a su alrededor.

Así de energéticos son ellos y así es como se comportaron en Buenos Aires en donde Genty dio una charla en el Centro de Experimentación del Teatro Colón. Esa noche, mientras en algunas zonas paquetas de la ciudad comenzaban los primeros cacerolazos, él, meticulosamente, fue contando su propia historia al tiempo que Mary proyectaba videos de sus trabajos. La charla, ante un colmado CETC, se prolongó durante más de dos horas. Los técnicos del lugar ya estaban entre nerviosos e inquietos, pero Genty le dio duro y parejo sin señal de cansancio o premura alguna. "Bueno, es que no paraban de preguntar cosas", se justificó al otro día. Así se comportaron en Bariloche y en Buenos Aires y no cabe otra cosa que pensar que así son.

Días después, durante una cena, los dos recordaron con suma nitidez el resultado de uno de los grupos que conformaron el taller. En realidad, más que nitidez seguían emocionados, conmovidos. "No nos había pasado algo así antes", dijeron asombrados por aquel trabajo basado en los desaparecidos del cual estaban maravillados por la resolución y la repercusión que generó.

Con esas imágenes habrán renovado sus vivencias en estas tierras. De aquellas otras dos veces en las que vinieron (1992 y 1994) Genty apenas recordaba algunos datos de la sala donde se presentaron pero había algo que le había llamado poderosamente la atención: "Fue la primera vez que la prensa preguntaba tanto sobre psicoanálisis, cosa que me encantó. Yo estuve como un pez en el agua porque

si bien el espectáculo **Derivé** era un divertimento, y lo psicoanalítico estaba debajo de ese nivel, es raro que el periodismo pregunte tanto sobre eso".

Aquel primer desembarco (en este caso, el término no es casual) se produjo en el marco de Cargo'92, una movida organizada por el gobierno francés en la cual la compañía de Genty llegó junto a un gran barco/centro cultural que estaba recorriendo Latinoamérica. En él también estaba la compañía Royal de Lux, los mismos que contaron la historia de Francia en un impresionante desfile por la 9 de Julio; y el grupo Mano Negra, aquel colectivo desconocido en aquel momento cuya voz era Manu Chao quienes dieron un recital en un deshabitado estadio Obras.

El marco fue sencillamente espectacular y la propuesta de Genty generó pasión, desborde. Queda pensar que volvieron dos años después para confirmarnos que aquello no había sido un sueño (aunque en sus propuestas el difuso mundo onírico es el fundamento de una poética de cruce entre lo coreográfico, el teatro imagen y la manipulación de objetos).

Hay posibilidades de que vuelvan a pisar este territorio. Es más, el sueño de la gente de la Universidad de 3 de Febrero es producirles un espectáculo realizado aquí con artistas locales. Philippe y Mary saben que la cosa es compleja por cuestiones de agendas, de compromisos y cientos de detalles menores; pero, como lo vienen demostrando desde hace años, a ellos soñar no les cuesta nada.

NUEVO CIRCO

08

*Un repaso de lo que fueron y serán las visitas cirqueras, desde los daneses de Lice de Luxe, pasando por el monstruo mayor del espectáculo mundial con el Cirque du Soleil y su **Alegría**, hasta el último desembarco de las nuevas tendencias europeas de la mano de un programa de promoción cultural a cargo de la Embajada de Francia.*

DIEGO ALTABAS / desde Buenos Aires

A lo largo de este año los amantes de las artes circenses contemporáneas, habrán presenciado el arribo de tres propuestas internacionales con realidades de producción, marketing y espectacularidad extremadamente opuestas entre sí. Pese a las diferencias estructurales y estéticas, todas comparten miles de kilómetros de gira sobre sus vestuarios, el mismo espíritu e intención de darle una lavada de cara al circo tradicional, y por sobre todo, acercar al público diversas formas de entender y transmitir uno de los espectáculos más universales y antiguos de la historia de la humanidad.

LICE DE LUXE

Los márgenes del considerado nuevo circo siguen avanzando. Naturalmente como regla fundacional de esta mutación del circo tradicional no existen animales en escena, y como alguna vez inauguraron la tendencia los dueños del Cirque du Soleil, la gran pista también puede ser escenario de teatro, el músico ser un bailarín de danza contemporánea, y el virtuoso malabarista un talentoso *clown*. Es que los límites de género aparecen cada vez más borrosos, y eso a veces aporta aires de cambio.

Este puede ser el caso de la compañía danesa Lice de Luxe (o Pijo de Lujo, en catalán) que llegó por primera vez

al país de forma independiente y realizó doce funciones en febrero último en el gran galpón del Redes Club de Circo, en Villa Crespo. Sus integrantes, Karl Stets, Katja Amtoft y Steffen Lundsgaard, están de gira hace más de cinco años y ya han presentado la propuesta en Dinamarca, Suecia, Italia, Francia, Islandia, Perú y España, en más de ciento cincuenta teatros, carpas de circo y festivales de calle.

En el espectáculo los protagonistas dejan en claro los roles de cada uno a pocos segundos de ingresado el público. Steffen hará gala de su histrionismo para tomar las riendas de las acciones, con humor y determinación, es el que dirige a sus desorientados compañeros. Karl está a cargo de la música en vivo y de las situaciones más absurdas y experimentales, donde el rictus a lo Buster Keaton, el cuerpo de un bailarín profesional y la manipulación de objetos, interactúan con su faceta de músico oficial.

Luego aparece Katja para ponerle suspiros, aletear de pestañas y mucho rojo carmesí a todas sus intrépidas hazañas de acróbata volante.

A lo largo de una hora, las escenas de estos tres personajes se irán cruzando unas a otras para dejar al público con la mandíbula quebrada por el asombro de sus habilidades y por las disparatadas secuencias que crean a centímetros de las primeras filas. Así desfilan cuadros muy divertidos de

cómo manipular una inmensa tuba a cargo de Karl y sus casi dos metros de altura, o Steffen en permanente cortejo de la dama de la compañía, claro está, en un danés sin subtítulos que genera más risas que comprensión. Luego están los momentos cumbre de la obra en los que cada intérprete demuestra diversas habilidades: Steffen saca dotes de malabarista avezado manipulando hasta cinco pelotas de rebote en una coreografía muy precisa, Karl dejará el piano para deslumbrar a todos con la extraordinaria manipulación de una sogá con dos pesos en los extremos, mezclando técnicas de mimo, movimientos de danza contemporánea y recursos del malabarismo más complejo; hasta que finalmente aparece Katja y pone a todos patas para arriba, completando una rutina de acrobacia aérea, malabares y equilibrio, pero con la cabeza apoyada sobre un trapecio volante.

Con una prolija puesta en escena, personajes bien definidos y una habilidad técnica superior, Lice de Luxe pasó por nuestro país para demostrar que también hay circo a otra escala, sin la necesidad de grandes carpas, localidades VIP, y campañas de marketing que aseguran que la alegría en el escenario es una sola.

+info: www.licedeluxe.com

LA ALEGRÍA ES CANADIENSE

Segunda visita en dos años del gigante del entretenimiento mundial. Parecería que luego de veinticuatro años (la fundación fue en 1984) descubrieron Sudamérica. Como en 2006 con la visita de **Saltimbanco** (quinta producción), los espectadores volverán seguramente a agotar las entradas (ver Los números del *show business*), para presenciar **Alegría**, una de las producciones más clásicas, populares y símbolo de la compañía canadiense.

La historia del circo que no acepta animales, que investigó al hartazgo los cruces de las disciplinas artísticas, que puso a la perfección técnica de sus artistas a un nivel casi absurdo, podría ser la de un cuento de hadas pensado por un creativo publicitario. En esa historia varios artistas callejeros bohemios de un pueblo pequeño cercano a Québec, crearon un grupo con personajes coloridos, que tomaban las calles a bordo de sus zancos, danzando, jugando con fuego y tocando música en vivo. El siguiente paso lo dieron gracias a una ayuda por parte del gobierno canadiense que les permitió realizar la primera presentación como Cirque du Soleil.

A partir de allí la pelotita de malabares de Guy Laliberté, primer fundador y actual CEO de la empresa, empezó a girar y no paró de crecer hasta la actualidad. En el medio, la compañía de artistas callejeros pasó a ser una mega corporación del *show business* con veinte espectáculos estrenados (**Kooza**, **Love**, **Delirium**, **Corteo**, **Ka**, **Zumanity**, son solo algunos de los últimos), giras simultáneas en todos los continentes (salvo África, que, como pasó con Sudamérica sigue sin aparecer en el mapa), millones de espectadores en las butacas y otros tantos millones en las boleterías, *castings* de artistas a nivel global rastreando minuciosamente a lo más destacado y sorprendente que pueda aparecer.

Dentro de esta vorágine de estrenos (todos los años sale al ruedo una creación nueva con el sello del sol), reposiciones (porque los espectáculos siguen girando ininterrumpidamente a pesar de los años y las nuevas producciones) y *tours* descomunales, Argentina recibirá a **Alegría**, obra estrenada en Montreal hace catorce años con motivo del décimo aniversario de la creación del Soleil. Una estadística más para analizar el arribo: más de

nueve millones de espectadores en quince países vieron **Alegría**. El departamento de publicidad pensó como slogan para la gira sudamericana: "Algo nunca visto", pero rápidamente dispusieron del: "No hace falta cerrar los ojos para soñar".

"**Alegría** retrata una época en que la fantasía y la magia eran parte de la rutina diaria de las personas: cuando el mundo de cada uno era su familia, su entorno y su rutina; y cualquier cosa fuera de eso significaba lo fantástico desconocido", explica el extenso *kit* de prensa, plagado de números que desglosan y sintetizan al circo de la gran carpa blanca. Un universo imaginario en el que conviven bufones de la corte, trovadores, mendigos, bellos aristócratas y sirvientes, todo mixturado con música ejecutada en vivo que transita por el jazz, el pop, el tango y el *klezmer* (la típica música judía de Europa Oriental).

A través de nueve actos, el Soleil demuestra su estilo, extremadamente pulcro y con la exacerbación de la perfección como estandarte, en el que acróbatas aéreos, malabaristas, contorsionistas, *clowns*, gimnastas (muchos ex medallas olímpicas) y cantantes, dan forma a un espectáculo de variedades circenses clásicas, pero donde el envoltorio (léase, vestuarios, maquillajes, luces, sonido, estructura edilicia, producción técnica, logística, gráfica, *merchandising*, y mil etcéteras), es tan o más importante en la dinámica del espectáculo, que el artista más habilidoso y consagrado.

LOS NÚMEROS DEL SHOW BUSINESS

Hay veces que la magnitud y frialdad de los números se imponen por sobre el hecho artístico. El Cirque du Soleil y su gran maquinaria es un buen ejemplo de ello... si no, tomen sus calculadoras y hagan cuentas.

Entre el 20 de junio y el 27 de julio **Alegría** realizará en Buenos Aires 53 funciones. Los precios de las entradas van desde \$165 a \$660.

El espectáculo transporta a 130 personas de 25 nacionalidades; que incluye 55 artistas, 2 fisioterapeutas, 4 cocineros, 3 maestras, y una multitud de técnicos y personal



de oficina. Unas 170 personas son contratadas en cada ciudad que se visita.

El complejo (la gran carpa blanca, la carpa artística, boleterías, cocina, escuela, oficinas y más) ocupa un área de aproximadamente 2.000 metros cuadrados. La gran carpa blanca mide 19 metros de alto y 51 de diámetro, y tiene una capacidad para 2.500 personas. Instalar todo el sitio toma 7 días y desmantelarlo solo 3. Se necesitan 40 técnicos junto con un grupo de 100 personas para movilizar las 800 toneladas de equipos, totalizando 6.000 horas de trabajo para realizar ambas tareas.

Este espectáculo fue visto en 15 países a lo largo de sus 13 años de existencia. Durante 2008 el Cirque du Soleil cuenta con otros espectáculos (**Kooza**, **Corteo**, **Dralion**, **Quidam**, **Saltimbanco**, **Varekai** y **Delirium**) girando por Japón, Estados Unidos y Europa; y otras compañías (**Wintuk**, **La Nouba**, **Love**, **Ká**, **Mystère**, **O**, **Zumanity**, **Criss Angel Believe**) con presentaciones fijas en teatros de Nueva York, Orlando y Las Vegas.

+info: www.cirquedusoleil.com



EL CORETO: CIRCO CON AGENTO ARGENTO

Gabriela Ricardes es actriz y directora teatral desde 1985, y comparte el puñado de referentes nacionales en lo que a artes circenses se refiere. A partir de 1995, con la puesta en marcha del Circo de la Costa junto a Mario Pérez, inician un recorrido en el que crean y dirigen diversas producciones. Cinco años más tarde nace El Coreto —circo escuela— y el Centro de Artes del Circo de la Provincia de Buenos Aires, también con codirección de Ricardes y Pérez. En los últimos años la escuela estableció una fuerte relación con otras compañías e instituciones relacionadas al circo, de las que se destacan: École National de Cirque de Rosny (Francia), Big Apple Circus (Nueva York), The Free-Dome Project (Israel) entre otros.

¿En qué consisten los convenios que hace la escuela en colaboración con otras compañías?

—Nosotros tenemos uno con la École National de Cirque de Rosny en Francia desde 2001. Ellos son nuestros asesores internacionales en cuanto a la implementación de las técnicas de circo para la formación profesional. Eso hace que estemos relacionados a través de varios proyectos de capacitación y formación, y el más fuerte de todos es Circo Efímero. Desde 2005 juntamos, una vez en cada país, una promoción que egresa de El Coreto con una de Rosny, un coreógrafo francés y un argentino, y en tiempo récord (veinte días) componemos un espectáculo que realiza entre cinco y ocho funciones. Esa producción así concebida nunca más se vuelve a ver. En 2005 lo hicimos en la Argentina con

el apoyo del Servicio Cultural de la Embajada de Francia y del Instituto de Cultura Provincial, con estreno en La Plata. En 2007 fuimos nosotros para Francia y el espectáculo fue seleccionado para abrir el Festival Internacional de Dâuch, que es el festival de circo contemporáneo más importante de la actualidad. Hicimos cuatro presentaciones en París y dos en el festival a sala llena. Todas estas coproducciones son obras donde las coreografías, el diseño, la música y el vestuario, se producen en ese tiempo. El 23 de julio recibimos a la delegación francesa para hacer Circo Efímero 3. Vamos a hacer seis funciones a partir del 8 de agosto, seguramente en la sala Villa Villa del Centro Cultural Recoleta.

—En el siglo XIX en la Argentina se dio el nacimiento del circo criollo. ¿Cuál sería nuestro circo en la actualidad? ¿El llamado circo social?

—Creo que se está buscando y que tiene que ver básicamente con el trabajo de las escuelas. El circo es una herramienta social como puede ser el teatro o la danza, pero creo que el circo es más inclusivo. El circo social es tan válido como el teatro comunitario y como un montón de otras formas, pero creo que cuando uno puede tener una educación pública en las artes del circo, deja de tener un circo social para tener un circo público a donde todos puedan acceder y donde se pueda trabajar sobre la calidad y la profesionalización. Pero para que este circo social realmente pueda tener una incidencia profunda debe

CIRCO CONTEMPORÁNEO FRANCÉS

DIEGO ALTABAS/ desde Buenos Aires

La visita de la compañía francesa BP Zoom con su espectáculo **A wonderful world** para octubre próximo y el anuncio del programa Circ Latina, que tendrá al circo y a Latinoamérica como protagonistas entre 2009 y 2011, pone una vez más a la gestión cultural de Francia en el centro de la pista. Lia Goldberg, directora de Actividades Culturales de la Alianza Francesa en Buenos Aires, y Jean-François Gueganno, agregado cultural del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina, adelantaron detalles del proyecto, que pasó por experiencias similares con la música y el teatro, y que en esta oportunidad será dedicado a las artes circenses.

-¿En qué consiste el programa Circ Latina?

-Jean-François Gueganno: Este es un programa que estamos gestionando con Culture de France, que es el operador cultural exterior de Francia en París. La idea de estos programas es la de evaluar cuáles son los pedidos y cuál puede ser la cooperación de Francia. Tratamos de invitar géneros que a lo mejor no están muy desarrollados. Hay tres ejes: difusión, de espectáculos que están en gira; coproducción, la posibilidad para una compañía de hacer una residencia y de crear con artistas locales un nuevo espectáculo; y lo que sería la ingeniería cultural, esto es si el país quiere crear un festival de circo, hacer una cooperación con un festival de circo en Francia, o si hay alguien que quiera crear una escuela de circo, poder crear un convenio con alguna escuela de circo nacional francesa. La idea también es que se genere una dinámica regional, poder imaginar una producción entre Argentina, Chile y Francia. El programa abarca toda América Latina.

-Lia Goldberg: En Francia hay en los últimos veinte años un desarrollo muy importante del nuevo circo y hay muchísimas nuevas compañías de tamaños y de estilos muy diferentes que tienen la particularidad de hacer propuestas que mezclan totalmente los campos artísticos, entre danza, baile y música en todas sus formas, para hacer propuestas

muy originales e innovadoras. La idea no es solamente la difusión de las compañías sino el intercambio. Para ello está asociada la escuela El Coreto que nos ayuda muchísimo y que aprovecha la llegada de las compañías para organizar talleres. Esto también se hace en el interior a través de la red de nuestras Alianzas en Mendoza, Córdoba, Rosario y Bahía Blanca.

-¿A través de este proyecto existe la posibilidad de que vengan propuestas de compañías grandes como Royal de Luxe, Archaos o Cirque Plume?

J. F. G.: Cuando desarrollamos un programa de cooperación en un eje determinado como el próximo Circ Latina, uno no puede decir con anticipación lo que va a generar. Está el caso de Chile y su relación con la Royal de Luxe que fue producto de lo que pasó en el 92 cuando llegó el barco de Cargo con Mano Negra, Philippe Decoufflé y Royal de Luxe. A partir de esa visita se generó un lazo entre la Royal y la escena chilena. Los volvieron a invitar varias veces y hoy es impresionante, están casados con Chile. Siempre he dicho que podríamos imaginar a la Royal de Luxe escribiendo la historia de la Argentina para el bicentenario. También sería genial que venga Cirque Plume.

-¿Cuál será la dinámica de Circ Latina?

L. G.: Este tipo de programas no es comercial y la cooperación francesa tampoco lo es, sino que está la voluntad de compartir y de dar esta posibilidad de intercambio y promoción. Hay que pensarlo siempre como un encuentro.

J. F. G.: Un programa así es totalmente abierto. Lo que funciona va a seguir, como las coproducciones con la escuela El Coreto. Lo soñado de un programa así es que después del intercambio se genere una compañía propia a partir de este encuentro. Creo que también nuestro plan es pensar en proponer lo que es la vanguardia actual. La idea es dar acceso a lo que es la "modernidad" del circo hoy en día. Recién para octubre o noviembre de este año estaremos preparando la programación, por ahora hacemos saber que se está desarrollando este programa.



BP ZOOM: A WONDERFUL WORLD

El dúo de *clowns* franceses de BP Zoom llega a la Argentina en octubre a modo de adelanto de lo que se podrá ver a partir de 2009 cuando comience el programa Circ Latina relacionado al circo contemporáneo. Philippe Martz y Bernie Collins, que trabajan juntos en los escenarios del mundo desde 1992, estarán presentando **A wonderful world** el 5 en Córdoba (participando del Festival del Mercosur), el 8 en Rosario, el 10 y 11 en Buenos Aires (teatro La Comedia) y el 14 en Mendoza.

Ex alumnos de la escuela de Lecoq, han probado sus personajes bajo todas las formas, desde el teatro y el music-hall, hasta el circo y el cabaret. Con referencias muy claras a Búster Keaton, Jacques Tati y los Monthy Phyton, trabajan los artificios escénicos en su más simple expresión, con pocas palabras y la complicidad del gesto como principales herramientas para crear personajes poéticos.

TENDENCIAS

existir la instancia de la escuela pública, de una educación superior, que le pueda brindar a esa persona una capacidad de poder trabajar y poder formarse como corresponde. Lo que pasó con el nuevo circo en Francia fue que empezaron a aparecer escuelas de estado. Nosotros estamos trabajando con muchos elementos que tienen que ver con nuestro circo tradicional que es muy potente, y creo que es ese el camino de la búsqueda.

-¿Pero no habría que buscar un quiebre o ruptura de esa estética o de ese circo tradicional para generar algo nuevo?

-Uno puede romper después, pero primero tiene que conocer. Nosotros tenemos un circo tradicional que fue muy fuerte, que tuvo grandes artistas y maestros. Así como los franceses basaron gran parte de su cambio en la danza contemporánea, nuestro cambio va a tener que ver con conocer, romper, revalorizar y resignificar esas propias cosas. Creo que por ahí va el camino. Por suerte hay muchas escuelas que aseguran una prolífica descendencia y a partir de ahí se va a ir armando un circo identificador nacional.

-¿Cuál será la relación de la escuela con la visita de BP Zoom?

-El 9 y 10 de octubre recibimos a BP Zoom en coproducción con la Embajada de Francia, como ya hicimos con otras producciones (**Adrien M** o Jean Baptiste André), que realmente son muy interesantes. Seguramente también hagamos un *atelier* de formación para actores profesionales acá en la escuela.





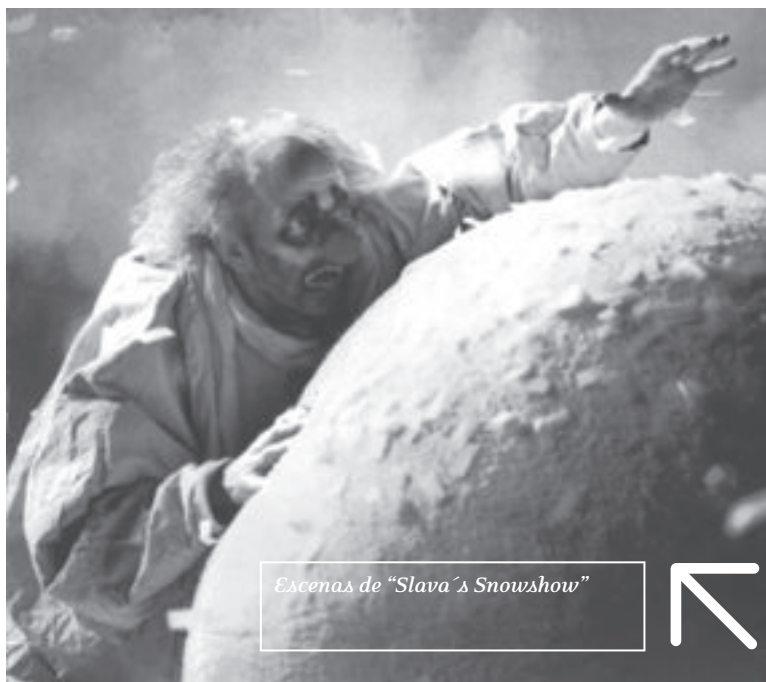
EN BUSCA DEL CLOWN MODERNO

*El destacado artista ruso visitó, por primera vez Buenos Aires, para presentar su espectáculo **Slava's Snowshow**, una experiencia con la que está recorriendo el mundo y que ya vieron 2.500.000 espectadores.*

CARLOS PACHECO / desde Buenos Aires

"**Snowshow**, de Slava, es al arte del *clowning* lo que el Cirque du Soleil es al circo... **Snowshow** de Slava, es tan teatral como simple, tan apasionante como inspirador (*Variety*), "**Snowshow** cautiva al público con entusiasmo pueril, expresando a la vez la tradicional melancolía y la alegría del *clown*" (*The Independent*), "Un espectáculo que toca el corazón y provoca risa a la vez" (*The New York Times*), "No se parece a nada de lo que uno podría esperar ver sobre el escenario" (*The Associated Press*). Los diversos comentarios son pequeños extractos que dan cuenta del valor espectacular de **Slava's Snowshow**, una experiencia que llegó a Buenos Aires de la mano del *clown* ruso Slava Polunin, después de presentarse en los teatros más importantes de Inglaterra, Shangai, Hong Kong, Alemania, Austria e Italia.

El trabajo lleva realizadas 3.200 funciones en 30 países, estableciendo récords de audiencia en todas las plazas que ha visitado. Hasta ahora lo han visto 2.500.000 espectadores en 100 ciudades.



Escenas de "Slava's Snowshow"



El espectáculo está conformado por una serie de situaciones que no resultan fáciles de definir. Sus tramas son complejas porque aparentan ser fragmentos desordenados de unos sueños en los que la potencia de la imagen es mucha; los personajes se relacionan con suma intensidad y la inquietud que dejan es lo suficientemente interesante como para, en un comienzo, intentar una lectura lineal. No tiene sentido hacerla, es mejor dejarse llevar, cargarse con esas imágenes.

Hay que participar del juego que arma la compañía. Relacionarse con una tela que irá deshilachándose mientras avanza sobre la platea, con unas pelotas gigantes que saldrán del escenario; aceptar que nos moje el agua que irán derramando los payasos mientras avanzan caminando por las butacas y, finalmente, dejarse invadir por la nieve que, en el cierre del espectáculo, nos posibilitará salir cargados de una fascinación especial. Todo lo que ha sucedido combina la irrealidad con la maravilla, hay espacio para la admiración y la reflexión. Los niños observan la propuesta con un interés difícil de calificar.

El mundo interior de Slava es muy potente, su *clown* tiene mucha picardía y ternura a la vez y el grupo que lo acompaña demuestra no solo una fuerte adhesión al juego sino que, además, cada uno deja una huella en la imaginación del espectador. Sus vestuarios les aportan unas personalidades particulares y sus gracias no poseen grandes dimensiones, pero aún así son muy reconocibles.

UN POCO DE HISTORIA

Slava Polunin nació en un pequeño pueblo de Rusia, alejado de las grandes ciudades. Su infancia transcurrió en el bosque. Su sueño era convertirse en payaso. A los 17 años se trasladó a Leningrado y se inscribió en una escuela de mimos. Así comenzó su larga cruzada para reivindicar y reposicionar el arte y oficio del verdadero payaso. Influenciado por grandes artistas como Chaplin, Marcel Marceau, Engibarov y sumado a ello su talento natural, Slava y su compañía de teatro, fundada en 1979, desenterraron del circo el arte del *clown* para llevarlo a las calles y, de allí, a los más importantes teatros del mundo.

En 1989 Slava lideró un grupo de 150 clowns, en una gira de 6 meses por las principales capitales de Europa Occidental y Oriental, organizando una procesión denominada **La caravana por la paz**. Cerca de 50 compañías locales se fueron uniendo en cada parada. Slava sigue siendo el presidente de la Academia de Bufones, fundada por él y que ha producido más de 30 espectáculos.

El show **Alegría** del Cirque du Soleil cuenta con fragmentos puestos en escena por Slava. Conocer a Slava Polunin es verdaderamente interesante. Es como encontrarse frente a un particular Papá Noel que, con una fuerte sabiduría, puede repasar la historia del *clown* en el mundo y aún marcar particularidades territoriales como pocos investigadores.

El creador afirma que el germen de su creación está en los sueños. “Llevo siempre una gran almohada y extraigo todo de allí”. Cuando se le interpela: “Pero esa almohada debe ser muy grande”, responde: “¡¡¡Impresionante!!!”. Es que en esa almohada el *clown* ruso parece haber cargado muchos estudios, mucha experiencia personal. Dice que **Snowshow** es comparable con los sueños y con algunas películas de Federico Fellini. “Para los niños es un mundo de atracciones —aclara—, de juegos, hay una cantidad impresionante de efectos especiales, como en las películas yanquis y, al mismo tiempo, es un espectáculo muy fino, muy amable. Los rusos generalmente lloran con este trabajo. Los rusos lloran hasta reírse y los ingleses, en cambio, se ríen hasta las lágrimas”.

Slava cuenta que en algunos artículos periodísticos han dicho “si quiere ver a Dostoievsky vea **Slava's Snow**”. “No he buscado eso pero estoy educado con eso — cuenta—. La cultura rusa, con sus pasiones, sus sentimientos, sus destrozos, está puesta en el *show*. Al mismo tiempo adoro las fiestas. Me llaman el hombre fiesta y trato de que cada uno de nuestros días, aunque sea con lágrimas, sea una fiesta”.

EL ARTE DEL CLOWN

El maestro ruso cuenta que no eligió ser *clown* sino que ese fue su destino. “Creo que nací *clown*. Traté de dedicarme a otra cosa, pero siempre volví a esto. Cuando estaba en quinto grado de la escuela ya actuaba. Trataba de representar cualquier situación. Después fui a buscar un lugar donde pudiese estudiar. Vivía en una pequeña aldea. Me fui a San Petersburgo para encontrar un maestro, pero no lo encontré y estudié solo, con libros. Me senté en una biblioteca durante siete años, desde las nueve de la mañana hasta las seis de la tarde, hasta que aprendí todo lo que había respecto del arte del *clown*. Después coleccioné la mejor videoteca sobre la comedia que hay en el mundo”.

Un buen día decidió olvidarse todo lo aprendido y salió a la calle a mostrar su trabajo, recibió todos los premios que hay en Rusia y empezó a viajar. Se instaló varios años en París, otros tantos en Londres, otros en Montreal, y también en la vieja Checoslovaquia. En cada ciudad estudió y analizó las cualidades del *clown*, correspondientes a cada cultura.

-En principio, cuéntenos cuáles son las cualidades de su *clown* personal

-Busco ampliar el concepto del *clown* y, para hacerlo moderno, trato de ponerlo sobre la base de otras artes que ya existen. Por ejemplo, durante mucho tiempo estudié pintura y tengo mis períodos preferidos: el surrealismo, el simbolismo y el minimalismo. En algún momento los *clowns* lo sabían y enseñaron lo suyo a los surrealistas. Los *clowns* murieron y el surrealismo siguió su tarea. Ahora estoy tratando de recuperar lo que en algún momento tomaron los surrealistas. Lo mismo hago con la historia del teatro: Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Robert Wilson, Pina Baush y hasta la danza butoh. Considero que quienes hacen danza butoh, por ejemplo, son los mejores *clowns* de Oriente. Y si hablamos de cine diría que Jackie Chan es el mejor *clown* del cine. Él tiene la filosofía del *clown*.

-Después de estudiar las características de los *clowns* de diversos países ¿qué diferencias ha encontrado?

-Las diferencias son muy grandes. El *clown* de Inglaterra está en el *music hall*. Su cúspide se da a fines del siglo XIX. Después se lo llevó el cine mudo, toda una riqueza. Pero se dio una línea paralela en la literatura. Por ejemplo, **Alicia en el país de las maravillas** es mi Biblia. En la República Checa la literatura está a nivel de Kafka. Una literatura buena y clara y una línea de cabaret importante. En los Estados Unidos el *clown* se terminó con Woody Allen. Después desapareció, quedaron solo chistes. Y antes hubo seres grandiosos como los hermanos Marx, Lauren y Hardy, Keaton. En el mundo hay muy buenos *clowns* pero están como enterrados. Actualmente estoy tratando de hacer resurgir este arte que está considerado como algo de niños.

-Ese arte, en los años 60 dio un gran giro, se vitalizó y eso se mantiene...

-Creo que toda la cultura actual está basada en la revolución juvenil de los años 60. Todas las ideas nuevas y los líderes nacieron ahí, en esa época. Todo lo que llegó después todavía no adquirió fuerza. Todos los *clowns* actuales han nacido, aproximadamente, en los años 50.



¡ QUÉ PELOTAS!

CRISTINA MOREIRA / desde Buenos Aires

Así como un diario de viaje rescata los momentos sorprendentes de una travesía, voy a intentar en estas pocas palabras rescatar la inolvidable experiencia de asistir a la representación del **Slava's Snowshow**. Antes de verlo podía decir que cuando abundan los efectos un espectáculo se aleja del centro narrativo pero por el contrario en este caso todo es decididamente novedoso y produce el extrañamiento necesario para mantenernos atentos.

Vinculados por la representación, los espectadores y los personajes se entretienen en una serie de actividades y artilugios haciendo desaparecer el límite entre ambos, desvaneciéndose con ello el espacio de poder.

Los soplos o *slaps* del *clown* (aquello que el payado recibe involuntariamente como por ejemplo un salpicón de tinta, una gotera, una tarta de merengue en la cara, etc.) constituyen en **Slava's Snowshow** una constante, ampliando estos efectos de pista en la acción directa de los elementos —el viento, el agua, la nieve, la lluvia de papelitos—.

El centro que ocupan los personajes en la luz y la acción del juego con los espectadores entabla un vaivén en el que se va corriendo la lógica del espectáculo hasta desarticular la función del público de receptor para convertirlo en actante.

Las grandes esferas por encima de las cabezas de los espectadores termina confirmando la hipótesis de un idealismo feroz, el de pensar un mundo feliz, un mundo en el cual todos pueden y saben jugar como niños. Y es esta una maravillosa analogía en la cual el espectáculo expresa su dramática, la de recuperar la infancia. De más esta decir qué bien lo logra Slava recorriendo con su propuesta las grandes urbes, atravesando las fronteras de los idiomas y culturas y dejando al público la vivencia del buen humor.

Para lograr este clímax los personajes, casi fantásticos, deambulan en un continuo homogeneo. Son ellos los responsables de nuestro comportamiento, nos inducen al juego, a tomar la decisión de ponernos de pie, de reírnos, de acercarnos para hablarle a Slava en prosenio, de reunirnos para el disfrute social de estar en el teatro por lo que nos sucede.

De esta manera los que entraron como espectadores salieron como jugadores, abandonando la sala tardíamente, como en una fiesta, haciendo rebotar hasta el cansancio, esas desmesuradas pelotas de colores por encima de las cabezas. ¡Tan grandes las esferas que hacen falta muchas manos para impulsarlas!

Para lograr este entusiasmo el espectáculo se desarrolla con precisión y sensibilidad. El vestuario uniforme de largas orejas y chalupas de *ski*, los colores planos y el manejo corporal impecable de sus actores va conquistando la confianza del espectador.

Slava construye el espectáculo en una base rítmica lenta, constante, en la cual las miradas, las reacciones, las entradas y salidas de sus criaturas van poniendo en evidencia un respetuoso equilibrio entre ellas, que se diferencia en mucho del ritmo vertiginoso de una ciudad del siglo XXI. En cada pausa nos están invitando a pasar, a entrar en su mundo, a acercarnos, dándonos tiempo, a todos, de comprender una metáfora que se resuelve al finalizar cada función, con el júbilo de todos los presentes.

El principio del *clown* de observar al público, es un recurso a veces muy atractivo para darle protagonismo al espectador. Pero de este principio Slava hace el argumento del show. Sus personajes resultan marionetas errantes que durante la función encuentran a otros seres distintos, a nosotros, los que miramos, los que estamos sentados en las butacas. Sus personajes se asoman para descubrirnos instalando la reflexión sutil de la diferencia, de aquello que está del otro lado. Entre nosotros y ellos hay una distancia que tratan de acortar invadiendo de mil maneras la platea. Con la lluvia de papeles, la capa de nieve, el viento, y hasta con los mismos personajes encaramándose en las butacas con paraguas que salpican agua. Ellos abandonan el espacio ficcional penetrando en la sala, quebrando límites. Esto tiene un propósito, el de estimular un juego de equipos —ellos y nosotros— para finalmente conquistar nuestra amistad y recrearnos en un espíritu festivo. Un canto a la vida sin palabras, un reclamo al mundo de prestarles atención a aquellos que están lejos, que vienen de lejos, aquellos diferentes, a aquellos que están a la intemperie.

Es sin duda un acto poético que logra su instante más perfecto con el emblemático número de Slava del pasajero y el viento, en el cual el hombre payaso llevado por su propio deseo crea la ilusión de un otro que lo abriga, como un padre a un hijo, y esto lo interpreta con su propio cuerpo y un piloto colgando de un perchero cual marioneta. La lluvia de papeles y el viento que invaden la platea traslada una vez más tanta poesía hacia la materialidad posible para movilizarnos, para integrarnos grupalmente a una misma vivencia solidaria.

Una metáfora del tiempo, del arte del payaso, de lo efímero, del arte representativo. ¡Chapeau!



/PICADERO

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

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 N° 19 | Teatro y universidad

Cuaderno de Picadero N° 13 | Ida y Vuelta

Cuaderno de Picadero N° 14 | Teatro y cine



Instituto
Nacional
del Teatro



Instituto Nacional del Teatro | Av. Santa Fe 1243 - C1059ABC - Ciudad de Buenos Aires
Tel: 4815-6661 | e-mail: info@inteatro.gov.ar | website: www.inteatro.gov.ar