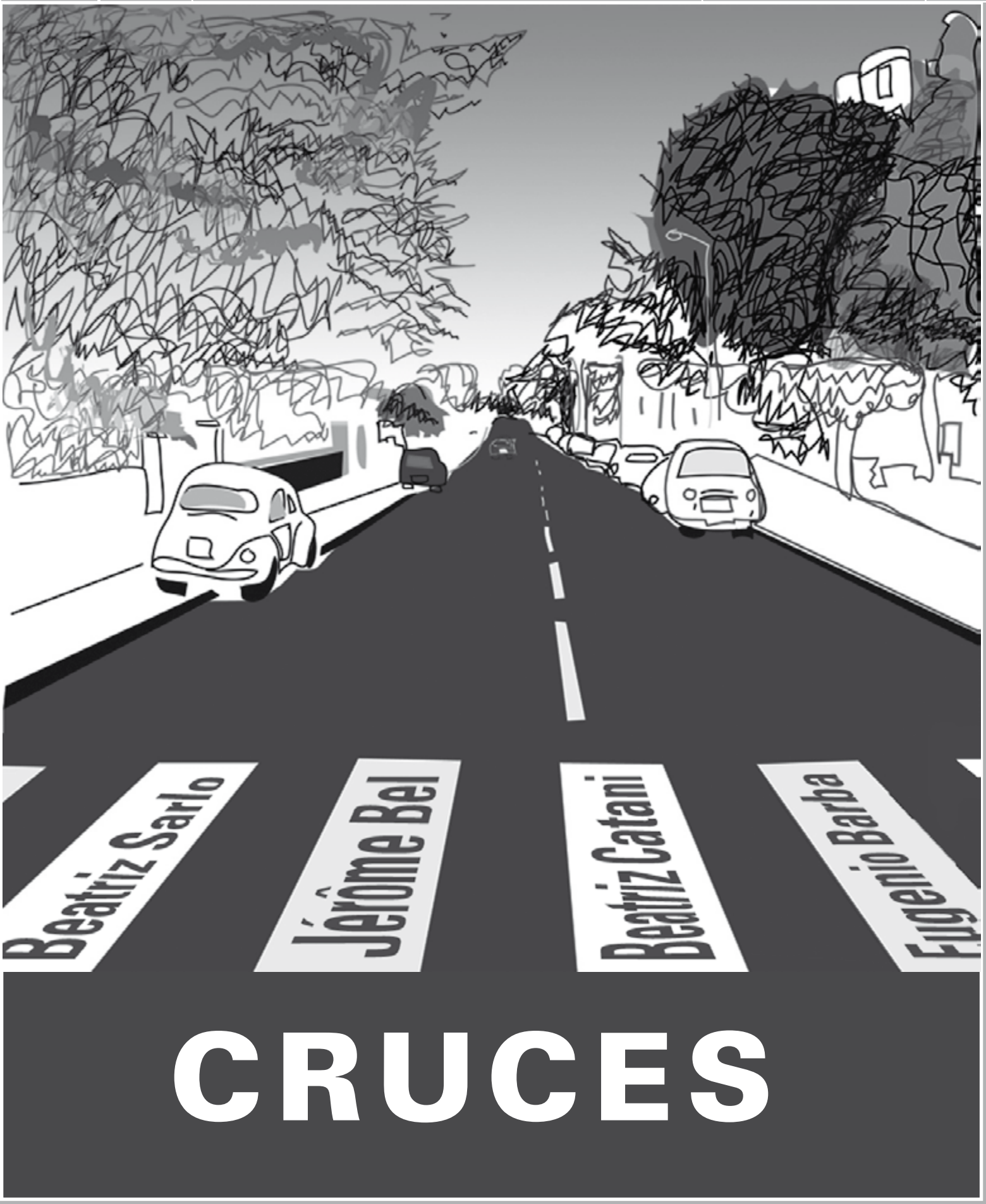
Publicación Cuatrimestral del Instituto Nacional del Teatro
Septiembre / Diciembre 2008

/ PICADERO

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

22



editorial

TRAZAR LA(S) LINEA(S)

El crecimiento de una institución está íntimamente relacionado con el diseño de sucesivas etapas complementarias; estas etapas serán definidas finalmente a través de acciones concretas, devenidas fundamentalmente de dos campos de trabajo: el práctico –que nos enfrenta día a día con urgentes problemas de gestión– y el teórico –que nos permite reflexionar sobre esos problemas y diseñar estrategias para contenerlos y eventualmente superarlos–. Estas acciones concretas, en un futuro próximo, apuntarán a terminar de pergeñar la estructura adecuada para el INT, que le permita un funcionamiento a futuro con indicadores precisos; seguir poniendo en práctica un plan estratégico, que acabamos de delinear luego de años de trabajo, surgido de aquellas dos esferas antes mencionadas, que nos permitirá una renovada lectura de nuestra(s) realidad(es) y los procedimientos para el logro de las metas prefijadas. Es decir, que habrá que seguir trazando la(s) línea(s) de gestión. Si fuéramos a graficar esa acción, diríamos que para trazar esa línea, supongamos recta, es necesario tener una regla y un lápiz; la regla y el lápiz, si son de gran calidad, permitirán trazar una línea más definida, más profunda, más indeleble; son el instrumento (estructura) con el que contamos para llevar adelante la acción. Ahora bien, para saber *dónde* hay que trazar la línea, hace falta un sistema un poco más complejo, que ya implica estudios preliminares, lectores de terreno, vectores, coordenadas y un estudio profundo acerca de lo que se quiere lograr con ese trazo (herramientas y recurso humano); más aún, luego hay que contar con un sistema que pueda medir el porcentaje de logros y errores que ha producido el trazado de esa línea (estadísticas). Y finalmente, debemos ser capaces de ponderar si los porcentajes alcanzados ameritan seguir con el trazado de la línea, trazarla de nuevo en otro terreno o desechar el trazado de la línea recta (decisión política). Estaríamos entonces ante la eventualidad de tener que decidir qué tipo de línea debemos trazar; depende de lo que decidamos, tendremos que munirnos de nuevos instrumentos, nuevas o más herramientas, o utilizar las mismas pero de distinto modo. Y así sucesivamente.

Finalmente, tendremos un *mapa*, un *entramado* de líneas, rectas, curvas, paralelas, cruzadas, etc. que compondrán el universo del accionar del INT. Si una sola línea era difícil de cuantificar, calificar y medir, imaginemos esa cantidad entrecruzada de líneas, ese verdadero tejido de acciones. ¿Cómo haremos para absorber, analizar, observar, un sistema cada vez más complejo? Nunca es tarea fácil. Por ello es necesario que sepamos trazar líneas de cierta simplicidad, que, en su trazado conlleven calidad y cantidad, forma y contenido. Ya sabemos que no es posible atender la enorme complejidad teatral argentina con una sola línea, pero también debemos saber que no se puede trazar una línea distinta para cada problema particular. Así, es posible que una línea no pueda abarcarlo todo, pero si es lo suficientemente amplia, tendrá poco margen de error. Para ello, modernizar nuestros instrumentos de trabajo es completamente necesario; contar con lo que nos brinda la tecnología, para hacer un estudio de ese mapa sobre el que trazaremos líneas, es muy importante; contar con el recurso humano que pueda y sepa no sólo manejar esa tecnología, sino interpretar los momentos y resolver, también es muy importante. Y finalmente, siempre serán necesarios Consejos de Dirección que puedan interpretar los distintos factores con mucha ecuanimidad para tomar las decisiones políticas adecuadas.

A lo largo del año, se realizaron varios eventos significativos en los que el INT tuvo una participación activa: uno de ellos, el 1er. Simposio Internacional de Políticas Públicas Culturales de Iberoamérica, organizado por el Área de Cultura y Formación en Gestión Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba donde fui invitado a presentar una ponencia, para hablar fundamentalmente de la experiencia del INT en el país, como modelo particular de gestión cultural, en tanto ente colegiado.

En aquel Simposio, al cual asistieron varios expositores de distintos países iberoamericanos, provenientes del universo académico y del de la gestión, fue posible efectuar un simple ejercicio alrededor de ejes temáticos como gestión cultural, desarrollo social, legislación cultural, problemáticas regionales, etc. que arrojó una evaluación de la gestión cultural en nuestros países: los resultados –si es que podemos llamar de ese modo a una serie de conclusiones más o menos espontáneas– nos asombraron por las coincidencias, que evidentemente marcan una problemática común a la hora de planificar, ejecutar y evaluar las líneas: indicadores relativos, estadísticas incompletas o inexistentes, variabilidad socio/política muy frecuente, escaso margen de reflexión ante la densidad del trabajo cotidiano, variables geopolíticas casi infinitas (en la planificación). Mayor necesidad de recursos humanos, legislación contrapuesta o al menos no complementaria, estructuras endebles, repercusión mediática que no refleja la acción en profundidad, poca difusión entre la población de sus derechos culturales, asimetría o falta de relación entre distintas políticas públicas, problemas jurídicos y burocráticos (en la ejecución). Y finalmente, nuevamente estadísticas incompletas o inexistentes, intereses divergentes, ausencia de claridad en los criterios de evaluación, ausencia y manipulación de datos (en la evaluación).

A la luz de esa experiencia, relativa por cierto, queda claro que además de la gestión práctica, el trabajo de campo, falta por realizar una tarea gigantesca en lo que respecta a nuestra labor de prospectiva. Debemos afianzar las líneas que se van consolidando y lograr espacios de reflexión para conseguir resultados que partan de políticas claras, devenidas de una gran sinceridad en el planteo de los objetivos, los logros y los fracasos. Una tarea apasionante, pionera en lo que respecta al teatro y al mismo tiempo una responsabilidad que puede apabullar si no se la considera con metodología y técnica, pero sobre todo con valores humanos incontrastables: sinceridad, paciencia, tolerancia y madurez.

Raúl Brambilla
Director Ejecutivo
Instituto Nacional del Teatro

staff

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

CULTURANACION
Secretaría de Cultura PRESIDENCIA DE LA NACION

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

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
Consejo de Dirección
Director Ejecutivo 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 Jaureguiberry, Carmen Saba

AÑO IX – Nº 22
SEPTIEMBRE/DICIEMBRE 2008
REVISTA PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción
David Jacobs

Producción Editorial
Raquel Weksler

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes

Corrección
Elena del Yerro

Fotografías
Magdalena Viggiani, Festival MERCOSUR, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Cervantes, Centro Cultural Rojas

Dibujos
Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución:
Teresa Calero

Colaboran en este Número
Fausto Alfonso, Diego Altabás, Manuel Barrientos, Romina Chávez Díaz, Carolina Baroffio, Julio Cejas, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Federico Irazábal, Alejandro Karasik, Beatriz Molinari, Antonia Monzón, Juan José Santillán, Leonor Soria, 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
Artes Gráficas Papiros S.A.C.I.
Castro Barros 1395
(1237) CABA
Tel. 4921-0982

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.

BEATRIZ SARLO

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Entre la Literatura y la Experiencia Límite del Actor

CRUCES

La última producción de La noche en vela, uno de los grupos que el cordobés Paco Giménez dirige en Buenos Aires, se llamó ***Los últimos felices*** *y se estrenó en el Teatro San Martín.*

La destacada docente, crítica e investigadora literaria Beatriz Sarlo participó de la creación de la experiencia, aportando los materiales literarios sobre los que trabajó el grupo. ***En Los últimos felices*** *el teatro se cruzó con la literatura de una manera muy contundente y con resultados, también, muy atractivos.*

CARLOS PACHECO/ desde Buenos Aires

En Buenos Aires el calor se hace sentir. Beatriz Sarlo está saliendo de la ciudad por varios días y acepta, con algo de sorpresa, una entrevista con una revista teatral. Su mundo está íntimamente ligado a la literatura y, aunque ella es una asidua espectadora de teatro, es muy cauta a la hora de emitir un juicio sobre el mundo escénico. "No tengo un juicio crítico sobre el teatro como sí lo tengo sobre la literatura –aclara–. Yo, para poder hablar, tengo que leer todas las novelas que salen. En el teatro soy una espectadora muy consecuente, pero solo espectadora".

El tema de la entrevista está relacionado con su trabajo junto al grupo La noche en vela, a quienes conoce profundamente –ha visto y escrito sobre todos sus espectáculos– y posee un interés más particular aún sobre la forma en que monta Paco Giménez junto a ellos.

En **Los últimos felices,** La noche en vela decidió bucear sobre aquella Buenos Aires de los años 1920/1930 y, sobre todo, en la creación artística y algunos tópicos que definieron esa creación. En el espectáculo asomaron así textos de Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Raúl y Enrique González Tuñón, Norah Lange, Salvadora Medina Onrrubia, Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, entre otros.

-¿Cómo se produce tu encuentro con la creación de La noche en vela?

-Había seguido mucho el trabajo del grupo e incluso había escrito sobre todas las obras que hicieron y, en algún momento, cuando estaban por hacer **Manjar de los dioses**, me llamaron para proponerme trabajar con ellos pero, en realidad, no me sentía cómoda trabajando tragedia. Pensaba que no podía aportar cosas específicas al grupo. En cambio ahora me dicen: "Leímos tu libro **La modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930** –ellos habían empezado a trabajar un texto de Raúl González Tuñón y lo habían abandonado–. Ahora no tenés escapatoria", me dijeron. Sentí que era el momento. Entré al trabajo, básicamente, por la curiosidad que me producía saber cómo trabajaba Paco Giménez con los actores, cómo se lograba ese teatro, esa vanguardia que era distinta a otros espectáculos que había puesto este director con otros actores en Buenos Aires. En ese momento creo que Paco quería cortar su modalidad de trabajo con este grupo, introduciendo a otra gente: me llamó a mí y lo llamó a José María Muscari. Paco buscaba cruzar a otras personas con un grupo que producía de manera conjunta hace 18 años.

El comienzo fue ciertamente de una libertad absoluta. Los actores ya conocían algunos textos y, en los primeros ensayos, lo que hice fue pasarles textos tratando de captar con qué personajes o textos de la vanguardia argentina de los años 20 y 30 querían vincularse cada uno de ellos. Les pasé una masa de textos y, en ningún caso, les pasé esos textos en crudo. Más bien eran textos que yo ya había tocado. No estaban reescritos, eran los textos originales de Norah Lange, de Oliverio Girondo o de González Tuñón, pero estaban tocados con una cierta idea de cómo pueden ser dichos. La diferencia existe entre lo que puede ser dicho y actuado y lo que puede ser leído. Esa fue una primera etapa, durante la cual se pueden haber trabajado microescenas, pequeñísimas intervenciones a veces en carácter de escena, donde se cruzaban uno, dos o tres actores y, otras veces, una sola actuación con un texto. Fue interesante ver cómo se producía ahí la inscripción de esos textos históricos de los años 20, y algunos anteriores y otros levemente posteriores, en el cuerpo de esos actores. Cómo ellos fueron eligiendo y cómo algunos tenían el diseño respecto de con qué personaje de esa época, ya fuera conocido o ya fuera un tipo de época, iban a cruzarse. Es el caso de las actrices que se ligaron con Victoria Ocampo, Norah Lange o la médium que es la que da el hilo conductor al espectáculo. Fue interesante cómo cada uno de esos actores trabajó su aproximación a esos textos históricos de manera diferente. Hubo un momento, aproximadamente a los ocho meses, en los cuales, personalmente, yo no hubiera pasado más texto; creía que la obra estaba ahí, no me daba cuenta de que tenía que seguir. Globalmente, se trabajaron más de cien fragmentos del período. Muchos de ellos son fragmentos con los que tengo una relación intensa desde el punto de vista estético e ideológico.

-Esos materiales tienen cierta teatralidad implícita. Si uno piensa en esa época hasta la misma época la tiene. Muchos de esos autores han tenido una forma de actuar la vida muy significativa. ¿Cuando elegías esos materiales pensabas en el teatro o solo te impactaban literariamente?

-Siempre pensaba en cómo podían terminar puestos en escena. Lo cual no quiere decir que lo pensara bien. Son dos cosas diferentes. Yo lo pensaba, yo tenía siempre la hipótesis de cómo algo va a resultar puesto en escena y, además, cómo va a resultar dicho por este actor o por esta actriz. No quiere decir que acertara en eso. Al mismo tiempo, junto con esta dimensión de los ensayos, hubo como una especie de seminario continuado que no sabíamos que estaba sucediendo. Era como una prolongada sesión de preguntas y respuestas donde todos preguntaban lo que se les daba la gana y donde yo contestaba, también, lo que se me daba la gana; en el marco del funcionamiento de un grupo muy vanguardista a la vieja usanza, muy caótico, muy confiado en la respuesta del cuerpo, muy confiado en cierta intuición del cuerpo, desde la voz y la relación del actor con eso. Y a partir de eso se preguntaba y se contestaba sobre todos los temas. Paco, que creo que funcionaba como en paralelo, miraba esto, miraba y hacía intervenciones decisivas pero que, recién después, se iban a ver. Él tenía algunas ideas ya muy claras, no de cómo iba a resultar la puesta, sino sobre algunos ejes; por ejemplo, la cuestión de que eso era un trance, que no iba a resultar una representación de época, que no íbamos a reconstruir históricamente nada porque eso iba a ser como un trance. Habíamos hablado mucho de la presencia de las drogas en aquellos momentos y habíamos hablado mucho, también, de la presencia del espiritismo, de Krishnamurti, de toda esa dimensión que tienen los años 20 y que Salvadora Medina Onrrubia, la mujer de Botana, condensa de alguna manera en su obra. Paco, dese el comienzo, sabía que la obra tenía que tener algo de trance y, la otra idea que tenía, que resultó visualmente, fue la idea del neón. Paco empezaba a ver neón en las escenas. Habíamos hablado mucho de la electricidad, de la técnica en ese período, de cómo eso impactaba en artistas como Roberto Arlt, de ahí que haya aparecido un pasaje arltiano donde se hace un regalo de algo que está iluminado en neón. La obra terminó en la escena final donde Eli (Sirlin) puso esos neones decó y se abría el telón y quedaba eso como escena final. Estas ideas de Paco combinaban muy bien con hipótesis que yo iba dando sobre la época, en el sentido de la pregnancia que tenían todos los fenómenos parapsicológicos en ese período y la pregnancia que tenía el impacto de lo técnico. Todo el himno al neón que tenés en textos como los de Roberto Arlt…

-Me llama a la atención que ubiques a este grupo como vanguardista. Y me gustaría que reflexiones acerca de este cruce entre esta vanguardia –la de Paco Giménez y La noche en vela– y aquella de los años 20.

-Me evoca cierta filosofía estética, no es que nadie del grupo la haya ni escrito ni leído, pero cierta filosofía estética que tiene más que ver más con los años 60 que con el presente. Cierta idea de que el compromiso del cuerpo del actor es fundamental; no simplemente como instrumento, no como instrumento por el cual se realizan ciertas acciones, sino como algo que es atravesado, en determinado momento, por el deseo de actuación, el deseo de conectarse con un texto. Me recuerda cierta idea de actor tocado por una gracia que podía uno más encontrar en el teatro del 60 –en el Living Theatre norteamericano, por ejemplo– que en el teatro del 2000, que me gusta mucho pero que no tiene esa filosofía estética. Donde la distancia se trabaja de otro modo. Los actores de La noche en vela pueden dar la impresión de ser actores distanciados pero, en realidad, no lo son. Y, cuando razonan, su actuación no es una actuación de razonamiento distanciado. Me evocaban al actor en estado de gracia, el actor en estado de experiencia límite como fueron las experiencias límite del Living Theatre. El teatro del 2000 es otro estilo de teatro y el actor tiene otro tipo de relación con su propio cuerpo, con la voz, etc.

-La marca Paco Giménez viene de la creación colectiva setentista y, en algunos aspectos, parece mantener algunos valores muy puros que contenía aquel tipo de experiencias.

-Esa es una marca. Él cree en eso, lo cual no quiere decir que no llegue un momento en el cual, por algunos caminos insondables, Paco no tome las decisiones. Pero aún el momento en el cual Paco está tomando las decisiones es ya muy adelantado. Paco nos tuvo a todos, y al teatro mismo, en ascuas hasta el momento de la toma de decisiones finales, hasta el armado final. Pero aún en ese momento el balanceo de sus decisiones con las peticiones que el cree escuchar del actor es fortísima, fortísima. En muchos casos yo estaba en desacuerdo con cosas que salieron o que quedaron y las discutí con Paco y él me dio la idea de su ética teatral: si el actor o la actriz trajo esto hasta este punto, si lo sostuvo durante meses y meses, hay que conservarlo. Con lo cual mi forma de razonar, que se liga más al teatro contemporáneo, decía: "Si a vos te parece puede no estar". Y el me repetía: "Si alguien lo transportó hasta acá, que quede". No es que no toma las decisiones pero, en algún un momento, si hay una decisión que arma un problema, él escucha hasta último momento eso que el actor comunica de la manera que sea.

Escenas de "Los últimos felices"

-Qué pasó con esa literatura ya transformada en espectáculo. ¿Dejó de ser literatura?, ¿pasó a ser teatro?

-Es difícil de contestar porque fui a todos los ensayos. Si yo hubiera participado del comienzo, hubiera dado los insumos, me hubiera retirado y hubiera vuelto al final, quizás, seguramente, hubiera visto otro resultado. La obra se preparó durante un año y medio con varios avatares y, excepto dos meses en el medio en los que no estuve, fui a todos los ensayos, estaba galvanizada por esos ensayos, no podía dejar de ir; a veces podía molestar o no, estaba metida de tal modo que no podía abandonarlos. No pude ver el proceso de cambio entre un texto que fue literario y un texto que se convirtió en teatral. Para mí eso fue una continuidad. Sin duda las cosas que parecían más improbables de convertirse en teatrales son las que más me sorprendieron. Hay un fragmento de Nijinsky que se recita al comienzo de la obra y ese estaba desde el principio. Parecía dudoso que pudiera convertirse en una especie de música de fondo y sin embargo funcionó. Diría que las cosas que quedaron fueron fuertemente teatrales desde el momento en que alguno de los actores les encontró la forma de decirlos. Pero, sin duda, si yo no hubiera estado durante ocho meses, en el momento de los montajes finales hubiera recibido otro impacto. Estuve cuando Eli Sirlin trajo las luces, cuando Julio Suárez trajo el vestuario, me metía en el asunto más de lo prudente. Paco deja que cada uno haga lo que se le dé la gana, siendo que él se reserva un control que ejerce como un soberano bondadoso, de los que no existen, pero pueden existir en el teatro y en el arte. Los textos se transformaron frente a mis ojos.

-¿Haber estado tan involucrada en este proceso teatral, modifica tu mirada como espectadora?

-La mirada que modifica es que ahora conozco el grupo La noche en vela, y no es poco. Decir que uno conoce un grupo teatral con un tipo de actuación y de relación con el texto teatral, es mucho. Y lo que conozco, en parte, es cómo Paco Giménez pone para La noche en vela. A mí esto no me ilumina más como espectadora de la directora Romina Paula o del actor Guillermo Arengo, por nombrar dos personas que me gustan mucho. No me hace saber más de ellos. He conocido un grupo muy orgánico, con muchas historias muy complicadas. He conocido cómo trabajan desde el punto de vista estético y vital –no utilizaría la palabra técnica– los textos con los que van a construir una obra.

UNA ESPECTADORA MUY CONSECUENTE

Durante la década del 60 Beatriz Sarlo tomó contacto con la creación teatral más vanguardista y, desde entonces, parece no poder separarse de la escena que, en los márgenes, propone nuevas búsquedas. Conoce al extremo la escena alternativa porteña y, cuando la comenta, refiere escenas o momentos de algunos espectáculos con un fervor inusitado. Aun así es muy cauta a la hora de detenerse en ciertos análisis que se le proponen, no por descompromiso, sino por un severo respeto.

-¿Por qué te interesa tanto el teatro?

-(Silencio. Pausa prolongada) Es un dato completamente biográfico... Tuve la suerte que, en 1964, el Instituto Di Tella quiso tener un programa de radio en Municipal y fui parte del equipo que hizo ese programa. Me tocaba hacer la regrabación del programa donde se combinaban los reportajes con música, un mix grande. Y hacíamos eso en una cabina de teatro del Instituto. Y me quedaba y tenía entrada y salida de todo lo que se producía en el Di Tella. Fue un momento importante: Rodríguez Arias, por ejemplo, hizo **Futura,** por primera vez se colgó del cuello de los actores un grabador y, en vez de hablar, ellos apretaban la tecla del grabador y la voz salía del aparato. Una experimentación muy fuerte. Más adelante vi las puestas de Alberto Ure que fueron muy importantes para mí, el teatro de Griselda Gambaro. Era un momento fuerte. A partir de entonces me quedé en el teatro.

-Como espectadora estás muy ligada a la escena contemporánea. ¿Qué opinás de ella?

-No tengo un juicio crítico sobre el teatro como sí lo tengo sobre la literatura. Yo, para poder hablar, tengo que leer todas las novelas que salen. En el teatro soy una espectadora muy consecuente, pero solo espectadora. Hay algunos directores que me gustan muchísimo. Emilio García Webhi me gusta muchísimo, por ejemplo. Pero no tengo armado un juicio. Sí estoy muy segura de lo que me gusta. Lautaro Vilo es otro que me gusta muchísimo, me parece de una originalidad enorme. Estos actores que estoy mencionando no trabajan los textos dramáticos desde los grandes textos dramáticos. Aun cuando pongan un Chéjov los trabajan de otro modo, los cortan de otro modo. Cuando Jorge Lavelli trajo **La hija del aire,** la actriz, que era extraordinaria, sabía decir Calderón. Cuántos actores en la Argentina saben decir Calderón y, además, no sé si tienen que saber decirlo. Decir Calderón tiene que ver con un aprendizaje de la actuación que no parece ser el aprendizaje contemporáneo y se notaba muy claramente en esa puesta de Lavelli, que a la española el texto le resultaba afín porque sabía recitar esos versos; mientras, los actores argentinos, transitaban por esos textos. Cuánto se puede tomar hoy ese gran teatro de texto sin que exista un tipo de aprendizaje que a lo mejor no tiene por qué existir, porque ese gran teatro de texto no se hace o se hace en ciertos circuitos que, para muchos, pueden ser menos interesantes.

-¿Desde dónde analizarías estas teatralidades que aparecen en Buenos Aires y que te interesan tanto?

-La poesía y el teatro argentinos son cuantitativa y cualitativamente muy buenos. La poesía también. Si uno empieza a recorrer lo publicado en poesía y, a escucharla en los diferentes espacios en los que se la divulga, uno descubre que hay mucha gente escribiendo muy buena poesía y eso implica una densidad de campo. En el caso de la poesía hay toda una tradición, más la emergencia de algunos poetas ya de la generación intermedia, como pueden ser Arturo Carrera, Daniel García Helder o Diana Bellessi, que formaron a poetas más jóvenes. Tengo la impresión que en el teatro pasa algo similar. La impronta Ricardo Bartís, por ejemplo, es muy fuerte sobre una zona del teatro argentino. Y la impronta Daniel Veronese, también. Uno ve la pieza de Romina Paula (**Algo de ruido hace**) y dice: "Viene de ese teatro, viene del teatro de Daniel Veronese y de la forma, también, en que Veronese pone en escena". Creo que hubo algunos encuentros extraordinarios, como muchas cosas que suceden en el campo del arte, que muchas veces son fruto de la casualidad, como El periférico de objetos. De él salen dos líneas claramente distintas del teatro argentino: la de García Webhi y la de Veronese. Y salen del mismo lugar. Uno puede preguntar: ¿por qué confluyeron tipos que después van a ir a lugares tan distintos del teatro? No descartaría tampoco, en este fenómeno del teatro, la presencia de los festivales internacionales que han mostrado, al cabo de diez años, experiencias verdaderamente interesantes, y la presencia en la ciudad de ciertas instituciones culturales extranjeras, como por el ejemplo el Instituto Goethe. Los argentinos han viajado a Alemania, han visto mucho teatro alemán. El Instituto organiza, a fin de año, su ciclo de obras semimontadas de las que han participado directores muy interesantes y esas experiencias han dejado en ellos sus marcas, como el caso de Lola Arias. Estoy pensando, también, en razones institucionales, no solo estéticas. No descartaría la presencia de Proteatro y otras instituciones con sus ayudas. Hubo un momento en el que, en algunos barrios de Buenos Aires, las casas se podían comprar y ser convertidas en teatro. Hoy eso ya no es posible. Los teatros que hoy tenemos no existirían si no se hubieran hecho hace diez años. El teatro es más barato que el cine, igual que la literatura, que la poesía. Con pequeños dineros que aporta el Estado se puede poner una obra. El poder multiplicador de los que estudian teatro sobre el público también es muy importante. Todo esto suma, además de las cuestiones estéticas. Hay una densidad de campo estético en Buenos Aires. Una densidad que se da con fuerza en el teatro, la poesía y, además, en la música contemporánea.

El francés Jérôme Bel presentó su obra *The show must go on*

EL GRADO CERO DE LA DANZA

FOTO: MAGDALENA VIGGIANI

Jérôme Bel es uno de esos coreógrafos que provocan la pregunta "¿esto es danza?" ante los ojos desacostumbrados a los cambios que se sucedieron en este campo durante la corriente década. Ni embelesar ni espantar al espectador, sino permitir que piense sobre sí mismo y las condiciones de representación teatral son las nuevas reglas del juego.
Ávido lector de Barthes y Deleuze, provocativo e inteligente, el "enfant terrible" de la danza francesa viajó a Buenos Aires y trabajó con elenco local para mostrar cómo funciona este nuevo paradigma en su obra más significativa.

ALEJANDRO KARASIK / desde Buenos Aires
Con la colaboración de Pacha Brandolino, Susana Szperling y Lucía Naser

Creador único de la danza mundial, combustión entre profunda ingenuidad y trabajo intelectual, Jérôme Bel (1964) trajo consigo este oxímoron a nuestras pampas. **The show must go on**, su obra concebida en 2001 para el Theatre de la Ville, París, es, según la opinión de la crítica, una de las piezas que marca una ruptura en la danza de fines del siglo XX e inicios del XXI. La razón de su visita fue dar las indicaciones finales para el montaje llevado a cabo por dos integrantes de su compañía, Dina Ed Dik y Henrique Neves, junto a un elenco integrado por docentes del departamento de Artes del Movimiento y de Artes Dramáticas del IUNA, el Centro Cultural de la Cooperación y el Centro Cultural Ricardo Rojas (a quienes se suma Eli Sirlin, reconocida iluminadora del medio local, en el rol de DJ). Culturesfrance y la Embajada Francesa dieron su apoyo al evento.

Digamos que esta experiencia representó un punto de inflexión para todas las partes. Por un lado, se trata de una prueba piloto en la que Jérôme Bel permite que sus asistentes monten la obra y que la misma entre en la lógica de reproducción de piezas para repertorio (pero como buen progenitor, asoma su cabeza para resguardar que se respete a ultranza su concepto). Por otro, los docentes de las instituciones mencionadas, dejaron el salón de clases por dos semanas y pusieron el cuerpo para participar de esta experiencia de deconstrucción de la representación artística. ¡Y qué experiencia! (el que escribe esto integró el elenco, para más detalles ver recuadro). Como bien apunta el teórico Helmut Ploebst, **The show must go on** suprime la ilusión teatral para despertar el "teatro interior" del espectador; meta que requiere un meticuloso estudio y equilibrio entre dar (estímulo) y sostener (el tiempo) para que el espectador dé vuelo a su imaginación. Se pone en escena un grado cero de lenguaje, se le da a la audiencia una superficie en blanco sobre la cual pensarse. Como si fuera poco, simultáneamente, se coloca la música popular en el contexto del teatro que, escena tras escena, inevitablemente evoca asociaciones y recuerdos personales del público. Música pop y el juego especular con los *performers* fue la alquimia perfecta ideada por el *enfant terrible* de la danza internacional para que se disparara la presión del sentimiento en el espectador.

En Buenos Aires, se han producido las respuestas visibles más disímiles en la platea: coreutas improvisados de estribillos, salidas incómodas, vitoreos con luces de celular, una ola en tres filas y un baile sensual de una joven que, de pie, se quitaba algunas prendas. Mientras tanto, los *performers*, paradójicamente, observaban, sin hacer nada, el paisaje frente a sus ojos. La obra provoca, y no sin razón, al retirar el poder del escenario y devolvérselo a la audiencia.

Este tipo de resultados son una suerte de constante en la obra de Jérôme Bel. Responden a su aproximación al campo de la semiología y de la filosofía; y a las inquietudes que han movilizado al creador y a un grupo de coreógrafos que ha ganado forma y fuerza como movimiento desde los noventa, emparentados por su preocupación en torno a la pregunta por la ontología de la danza. Pero esta fijación por sondear los cimientos de la representación no siempre fue tal. Hubo un período de ocho años en la vida de Jérôme Bel en los que se dedicó a bailar en distintas compañías de Francia e Italia, tarea que lo llevó a un vacío de sentido en su quehacer. En 1992 aceptó un trabajo como asistente de Philippe Decouflé en la apertura de las Olimpiadas de Invierno de Albertville y esto le propició una gran oportunidad para darle un giro a su vida.

-El dinero ahorrado en la apertura de las Olimpiadas de Invierno le dio la solvencia económica para trabajar durante dos años en su primera obra, *Nom donné par l'auteur*. ¿Cómo describiría estos primeros años?

-Estuve descubriendo el campo intelectual. En Francia o bien estudiás danza de una manera intelectual en la Universidad o aprendés a bailar en la Escuela Nacional de Danza donde no tenés ninguna clase de teoría o historia de la danza. No podés bailar en la Universidad como aquí. Yo era bailarín y quería trabajar de una manera más intelectual, entonces comencé a leer a Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Pierre Bourdieu al mismo tiempo que a escribir las notas que convertiría en **El nombre dado por el autor,** mi primera pieza.

-¿Qué aspectos de estos autores ha volcado en sus obras?

-Claramente su metodología. En aquel momento no lo sabía pero había una metodología que era postestructuralista. Y la puse en juego, sin tener conciencia de ello. Me dieron herramientas para pensar de una forma muy distinta la danza.

-¿Por qué decidió tomar esa línea de pensadores?

-No lo decidí. Es lo que estaba alrededor mío. Tengo algunos amigos académicos y ellos me aconsejaban acerca de lo que tenía que leer, los estaban citando todo el tiempo. En esos dos años tuve el tiempo de entenderlos. Empecé en un nivel cero, realmente, porque no tengo ese tipo de formación. Iba sacando los libros de la biblioteca desordenadamente, Roland Barthes fue especialmente fácil para mí y lo disfruté mucho. Ahora puedo darme cuenta de que es un escritor muy complejo y que mi trabajo viró hacia el lenguaje gracias a él. Luego Gilles Deleuze; estaba interesado en la lectura no filosófica de sus trabajos. Él escribió sobre los *surfers* y ellos le mandaban cartas contándole cuán parecida eran sus vidas a sus relatos. Deleuze estaba muy orgulloso de ese intercambio porque los *surfers* podían llevar perfectamente su discurso filosófico hacia su forma de vivir. Para mí era muy bueno ese permiso que Deleuze nos dio, "haz lo que quieras con mis libros".

- ¿Puede profundizar un poco sobre el lugar donde pone al sujeto dentro de la representación teatral, tomando el concepto de nivel cero del lenguaje de Barthes?

-Es una pregunta un poco difícil porque lo que quiero expresar en cada obra es distinto y cada escena es distinta… pero bien, el grado cero es una economía de usar pocas cosas; es una elección, una política estética. Trato de reducir mis posibilidades, no uso vestuario, no uso coreografías. Trato de que no haya ningún ilusionismo y no saber más que la gente que lo mira.

-¿Podríamos entonces encontrar relaciones con las decisiones que han tomado otros artistas de lenguajes polisémicos, como el grupo Dogma o Abbas Kiarostami en cine, en tanto reducción de herramientas al mínimo y estética de la economía?

- Odio el cine y hace como diez años que no voy. Pero si tengo que elegir a un autor, ese sería Godard. Fue muy importante para mí porque él muestra lo que usa, casi no tiene montaje y no hay ilusionismo; y mantiene una relación muy respetuosa con la audiencia, no la manipula. Yo no creo que haya ninguna magia y nada en lo que creer en el teatro. El teatro no es sagrado, lo que sucede allí es un trabajo. Puedo ver claramente que el teatro y la religión están muy emparentados, porque hay muchas cuestiones de creencia y ritos en ambos, a las que me opongo en una forma inimaginable.

-¿En qué basa su oposición a la llamada "sociedad del espectáculo"?

-Para la sociedad del espectáculo la realidad es un espectáculo o bien lo que sucede en el espectáculo es la realidad Yo propongo que lo que ocurre es, en verdad, una realidad que sucede en un lugar que se llama teatro.

- ¿Cómo resuelve, entonces, la tensión que existe entre, por un lado el proceso de montaje y ensayo, y por otro, esta realidad?

-No la resolví. La gente ríe, llora o me dice "sos fantástico" Todavía tengo que destruir algunas cosas.

-¿Pero para ser consecuente con esta idea no se debería montar cada vez con gente nueva para que ocurra de manera completamente real?

-Eso sería demasiado ideal; de todas formas me gusta la repetición, es una buena manera de aprender lo que es el teatro: la pieza cambia todo el tiempo según la audiencia o el país que la reciba. Me interesa aún más la tensión que genero adentro de la tradición teatral para erradicar toda situación de creencia, de sacralidad, de simulación El público se resiste a deshacerse de esta creencia. A veces se mete en el escenario durante la pieza y todo el mundo cree que yo lo decidí. Creen en lo que ven y lo ven como parte de la pieza; si alguien está desnudo, si grita, lo que sea.

-¿Qué quiere decir con que "el *performer* debe morir para que la audiencia esté viva"?

-Es una clara referencia a **La muerte del autor** de Barthes. Si no hay nada que ver, nada en qué creer están vivos. Este es el gran problema con la religión. La religión es no aceptar que estás solo. Si mato a los *performers*, como los mato dos veces a lo largo de **Tsmgo** en el tema de **Titanic** y en **Killing me softly**, la audiencia se encuentra con que no hay nada más en el escenario y están solos, y comienzan a sentir algo, comienza a sentirse vivos. Porque usualmente vas a ver a la gente vivir en el teatro en lugar de vivir vos.

-En *Tsmgo*, en aquellos momentos donde menos tenemos que actuar, más vivos estamos como personas…

-En esta obra la cuestión es: ¿cómo podemos estar juntos (*Come together,* en alusión al tema de los Beatles que abre la obra) y cómo podemos ser nosotros mismos sin joder al prójimo, generar una comunidad de singularidades? Una solución es el uso de las líneas de personas sobre el escenario, porque habilitan estar en una situación de igualdad con los demás y, más allá de que hay lugares centrales, después de varios minutos se puede ver a todos. El trabajo del *performer*, en este caso, es que sea él mismo pero sin sacarles el poder a los demás. Cuando digo esto, podés pensar en el ballet o en el ejército, donde son todos iguales. Pero la diferencia aquí se trata de que cada sujeto esté viviendo junto con otros.

-¿Cuál es su opinión acerca de los trabajos de interacción con el espectador, y por qué toma otro camino?

-Veamos es muy fácil hacer cosas para hacer participar a la gente. Pienso que esto es mucho más intelectual que agarrar a alguien y hacerlo participar. Entendés mucho más de vos mismo frente a un libro que cuando estás haciendo tu vida. Cuando estás haciendo tu vida, no entendés nada.

-¿Le gusta que el espectador esté en el lugar del espectador?

-¡Sí, claro! Me gusta llegar al espectador desde el punto de vista intelectual. En teatro tenés lo sensible y lo inteligible. Yo me quedo con el aspecto intelectual.

-Dado que el contrato del público con el teatro está aún vivo; es decir, que la gente compra un *ticket* para ir a ver una pieza y asume la ficción ¿podemos decir que su trabajo es una metáfora del teatro, es una metáfora de la realidad o es una metáfora de la metáfora? Porque usted mantiene este contrato…

-Yo lo mantengo porque leí en Barthes que si querés destruir un código, tenés que hacer como los roedores: destruirlo pedacito a pedacito, no destruir todo, eso es ridículo. Con este formato puedo tener mucha audiencia y cambiar el pensamiento burgués de a poco… Existe el mismo contrato con un psicoanalista. Vos pagás en el teatro y le pagás a tu psicoanalista. Y eso es bueno para comprometerse. En **The show must go on** si no pagaras, te irías a los cinco minutos. Cuanto más pagás, más te comprometés. Esto es perverso, es terrible, pero es verdad

-Entonces ¿podemos asumir que no trabajaste en lugares donde la gente no podía pagar por tus obras? O bien ¿trabajaste con público no iniciado o marginal?

-Depende de dónde, pero para mí, la gente no educada generalmente es el mejor público. Mi trabajo está destinado a gente muy, pero muy educada que puede reflexionar conmigo, o bien a gente que no tiene ni idea de lo que es el teatro, está abierta a lo que recibe. El problema es el burgués de clase media que piensa que sabe lo que es bueno...¿Cuál es la definición de la burguesía? la defensa de lo que está establecido, del buen gusto. Y cualquier cosa que amenace esos valores los vuelve muy agresivos. Es gente que tiene su dinero y su confort. Y el arte es inconfortable…

Escena de "The show mast go on "

-Al trabajar en su obra, por parte del *performer* debe existir un deseo de querer estar allí que es muy importante...

-Es imprescindible que la gente que trabaja esté de acuerdo con lo que yo quiero hacer. Hay que estar muy conscientes de lo que se está haciendo y sintiendo y, a la vez, olvidarse por completo de quién sos para poder darle su lugar al espectador. Hay una igualdad de poder en esta obra; tiene que ser como una conversación entre los *performers*, la audiencia y yo. Y esto puede generar muchos malentendidos, como toda conversación. Como esta es una "pieza de danza", muchos esperan ver cuerpos maravillosos haciendo cosas hermosas y al no encontrarlo, se enojan mucho. Hay gente que me apoya y le gusta lo que hago, y también hay quienes quieren destruirme. En lo que a mí respecta, sin ser hegemónico quiero seguir trabajando, pero sin tanta porquería alrededor mío. Lo bueno es que puedo sobrevivir con mi trabajo. Soy muy privilegiado, viajo todo el tiempo y puedo hacer lo que quiero porque tengo mucho apoyo de todo tipo, inclusive monetario; si mañana quiero poner cinco elefantes en el escenario, solamente tengo que pedirlos. De verdad (risas).

-¿Eso se vuelve una precondición en su trabajo, la gente va a ver sus piezas porque son de Jérôme Bel?

-Sí, claro. Ya es parte de mi trabajo. La gente está esperando ver qué va a hacer Jérôme. De todas maneras, yo sigo en movimiento y esos cambios me dan la posibilidad de reflexionar acerca de la cuestión de la *performatividad*. Por ejemplo, aquí en Buenos Ares, donde yo no hice el *casting,* trabajé como si hubiera hecho todo desde el principio, para conocerlos a ustedes, para ver qué es lo que hacían, cómo lograban ese grado cero de representación que yo busco, etc. Me tomó muchas horas de reflexión entenderlo, y ahora estoy muy conforme con lo que lograron…

-¿Tenía alguna expectativa en particular antes de llegar a Buenos Aires?

- No, ninguna. Por los cambios de clima y todos los trastornos que significa trasladarse, no quiero que la compañía viaje más. Así que decidí que es mejor ir y enseñarle **Tsmgo** a un grupo de *performers* en cada lugar en que se quiere reponer.

-Es una buena solución, parece

-¡Sí, muy buena! porque la selección de los *performers* es entre personas típicamente del lugar. Por ejemplo: en mi compañía no hay ningún negro y en Estados Unidos es imprescindible que lo haya porque hay gente negra en la audiencia. Y así sucedió que la audiencia estaba muy conectada. A mí me emocionó mucho. Es por eso que creo que funcionó tan bien en Buenos Aires como en Filadelfia.

-¿Debería ser, tal vez, un trabajo de más tiempo?

-Es lo que es. Por eso pensaba hasta ayer que quizás no se podían resolver los problemas que encontré en el montaje cuando llegué y que posiblemente la versión de la pieza en Buenos Aires iba a ser como es la gente aquí y que eso iba a funcionar con esta audiencia. Es lo mismo que me ocurre ahora que estoy trabajando con estrellas como Anne Teresa De Keersmaeker. Antes no quería trabajar con gente famosa, porque el problema es que no quieren dejar de ser como son. Pero ahora puedo trabajar con ellos porque, aun si me ofrecen miles de dólares, puedo rechazarlos. La estrella soy yo ahora (risas).

-Pero ¿está trabajando con ellos solamente porque son del *starsystem*…?

-No, para nada Estoy trabajando con ellos por sus conocimientos. Por ejemplo Anne Teresa sabe muchísimo de música y yo no sé nada. Me interesa trabajar con gente que fue y es parte de la historia de la danza…

-¿En grupos ?

-No, monto solos ahora. Todo esto comenzó con mi trabajo **Pichet Klunchun and Myself…** después de eso comenzaron a llamarme y me decían que querían hacer eso mismo que hice con Pichet porque los hacía reflexionar sobre sí mismos.

-¿Por qué elegís en esta obra, igual que en *Tsmgo,* un lenguaje verbal internacional (inglés)?

-Porque creo que la danza no es en lo absoluto un lenguaje internacional. Si bien fue mi primer lenguaje escénico y la gente dice que uno puede bailar en cualquier lugar del mundo, yo creo que hay muchos problemas de interpretación en cuanto a producción de sentido en la transmisión de ese lenguaje.

Escena de "The show mast go on "

DESHACER LOS HÁBITOS

Al tener que narrar mi experiencia como integrante del montaje de **Tsmgo** no puedo más que bloquearme frente al prejuicio del relato en primera persona. Entonces pienso en **El corazón de las tinieblas** y todo se vuelve más sencillo. Si no fuera por este tremendo libro no sabría por dónde empezar. Aquí, Jérôme Bel bien puede ser Mister Kurtz, aquella figura de culto del cual todos hablan con fervor pero que se encontraría al final del viaje, pues Bel llegaría recién para los últimos cuatro días (para una referencia más cercana, Kurtz inspiró el personaje que encarnó Marlon Brando en **Apocalypse Now**).

El primer día del montaje de **Tsmgo**, reflejo de la excéntrica genialidad de Bel, los asistentes repartieron una carta en donde desde Francia nos introducía a su trabajo. La carta rezaba en un contundente inglés: "La pieza no requiere destrezas, por ello todo lo que sabes no es de ayuda, al contrario, debes deshacerte de tus hábitos". Si no estábamos dispuestos a desapegarnos de nuestra formación como actores o bailarines, éramos peligrosos para la obra y debíamos irnos. Con el correr de los días se iría revelando la razón de tal solicitud. La pieza requería de nosotros un grado cero de emoción y de destreza, pues no debíamos ser mejores, más hábiles o más sensibles que la audiencia. Se trataba de entrar en comunidad y, por lo tanto, teníamos una meta: ser los mismos que éramos en la calle, tanto en nuestra forma de vestir, andar o de usar el *walkman*.

La obra resulta ser un juego con reglas muy claras. Consta de 18 canciones pop y un DJ que, frente a todos, cambia los discos. La clave eran los estribillos. Sencillamente había que permanecer parados y escuchar. Una vez que sonaba el estribillo, debíamos ejecutar la orden que transmitía la letra (si hasta este momento a muchos se nos había escapado que la esencia del pop es pregonar modelos de comportamiento, Bel lo desenmascaraba). La presencia del DJ en escena, como un sofisticado titiritero, enfatiza esta elaborada metáfora sobre el ejercicio del poder.

Tonight de **The west side stories** abre la función y la sigue **Let the sunshine in** de la comedia musical **Hair**. La primera canción transcurre en completa oscuridad, mientras que recién en la segunda se notará que comienzan a subir las luces. El tercer tema, el más crucial y difícil, es **Come together** de los Beatles, cuando entramos y nos juntamos con la audiencia. Es aquí donde se empieza a notar el juego. "Después de tres canciones, se entiende lo que esta pasando –comentaba Bel– pero si no se comprende la regla, no se la pasa bien, es como jugar a las cartas y no sabes cómo jugar". Luego se sucederán muchas canciones como **Lets dance** de David Bowie, donde hacemos lo que vinimos a hacer: bailar; la **Macarena**, donde ejecutamos el desahuciante pasito e **I'll be watching you (Every breath you take)** de The Police, donde... miramos a la audiencia.

Bel llegó un viernes y nos dejó precozmente el martes, antes del estreno. En medio de otros proyectos, del *jet lag* de su viaje y entrevistas, trabajó con esfuerzo y ahínco para transmitirnos la esencia de la puesta. Contento con el resultado del ensayo general, cruzó el océano para atender un asunto familiar. Tras su vertiginoso paso por Buenos Aires nos dejó una enseñanza planteada en forma de duda: ¿el show debe continuar?

Alejandro Karasik

SUSANA TAMBUTTI

"La performance es un acto que se realiza en el teatro interno ***del espectador"***

Pensar la danza es una de las tareas que más apasiona a Susana Tambutti. Esta ex bailarina y coreógrafa, creadora junto a Margarita Bali de la compañía Nucleodanza y hoy reconocida investigadora y docente universitaria, considera que el estudio de las artes escénicas debe ser encarado como una praxis. Es por eso que este año puso todo su empeño en traer a la Argentina al prestigioso coreógrafo francés Jérôme Bel, entre otros artistas e investigadores internacionales, que viajaron a nuestro país para ofrecer distintos seminarios y charlas públicas en el marco del Ciclo Performance: nuevas estrategias de acción, organizado por el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) con la participación de sus departamentos de Artes del Movimiento y Artes Dramáticas.

PATRICIA ESPINOSA / desde Buenos Aires

Jérôme Bel es hoy la gran estrella de la danza conceptual por su inconformismo artístico, su rechazo de la espectacularidad y su replanteo de los códigos de representación.

Analizados a fondo, sus espectáculos pueden parecer ejercicios de disección; ya que más allá del espíritu lúdico y de los sorprendentes *gags* que caracterizan a sus *performances*, Bel insiste en exhibir y desmenuzar todos aquellos elementos que intervienen en la construcción del lenguaje coreográfico y en el rol que ejerce el bailarín o *performer* en relación a este.

En todas sus obras lo cotidiano alcanza un lugar de privilegio sin dejar de abrirse a una dimensión histórica y pluricultural. Pero, aún así, sus *performances* siguen generando resistencia en amplios sectores del público y de la crítica debido a su feroz cuestionamiento de las técnicas de virtuosismo en la danza y a su polémica decisión de seguir eliminando fronteras entre el espectador y el intérprete. Todas estas razones hacen que su obra despierte un gran entusiasmo entre los investigadores. Tal el caso de Susana Tambutti que además de conocer muy bien sus espectáculos adhiere con entusiasmo a su peculiar credo artístico.

-Los espectáculos de Bel suelen irritar a muchos críticos y espectadores que además no aceptan que sus *performances* participen de festivales de danza ¿Qué opinás de esto?

-El público de danza espera ver baile y movimiento, mientras que los espectáculos de Bel se corren de esas definiciones tradicionales, ubicándose en un lugar que no es fácil de circunscribir. Creo que una de las cosas que él plantea es no tener al espectador sujeto, ya sea sorprendiéndolo con una técnica de representación determinada o con algún tipo de virtuosismo; sino todo lo contrario, lo que él se propone es abrir espacios de reflexión. *The show must go on* trabaja sobre diecinueve canciones muy populares que todo el mundo conoce y que estimulan en el espectador todo tipo de evocaciones.

A mi criterio, lo más importante de esta obra es que no responde al deseo general de que el intérprete que está ahí enfrente me entretenga, y me ayude a "irme de mí", ya que en cierto modo vengo al teatro para eso.

Bel revierte esta propuesta y se la devuelve al espectador como una posibilidad de abrir su tiempo y su capacidad de reflexión. Porque justamente *The show*…tiene muchísimos momentos de silencio, inmovilidad e incluso de oscuridad total.

En donde se realiza el acto *performático*, en todo caso, es en el teatro interno del espectador. Creo que ése es uno de los aspectos más interesantes de este trabajo.

-¿Qué se entiende hoy por *performance*?

-Lo *performático* está en cómo cada espectador incorpora los estímulos que recibe a través de una canción, de algún signo que aparece en escena o de un gesto de los *performers*. Y, dentro de la evocación que todo esto le despierta, aparece esta idea *performática* que tiene que ver, de alguna forma, con su propia vivencia. Pero, también hay otra maneras de verlo, porque nuestra conducta es permanentemente *performática*, actuamos roles. Habría que analizar entonces, de qué manera estamos presos dentro de determinadas *performances*. Por eso la pregunta de qué es una *performance* hoy se amplió notablemente. El hecho teatral es apenas uno de sus aspectos.

Hoy parece que ya no hay diferencia entre lo que es una performance deportiva, de una performance cotidiana o de una performance de género, donde se ve perfectamente lo que cada uno tiene que hacer, si es de tal forma o tal otra. Al fin y al cabo, obedecemos a construcciones creadas desde afuera de nosotros.

Creo que hay algo de eso en la obra de Bel, en el sentido de que se le exige al intérprete que vuelva a sí mismo, que no haga una performance de otro, que no actúe como otro.

-Según Bel, *The show*… habla de cómo ser parte de un grupo sin dejar de ser uno mismo. Es decir, sin dominar a los otros ni sentirse alienado por los ellos.

-Sí, eso es muy importante porque cuando él habla de compartir un grupo también está intentando volver a recuperar al auditorio y a los *performers* como parte de la misma comunidad. Ya no es un grupo de espectadores observando desde afuera a los intérpretes.

Otra de las cuestiones que toma Jérôme Bel es trabajar con el espacio total del teatro eliminando la división entre escena y platea, más allá de que **The show**… se presente en un teatro tradicional con escenario, telón y butacas. Porque la reconstrucción de esta división entre escena y platea ocurren otro plano, no tiene que ver con que el intérprete ocupe el mismo espacio físico que el espectador. La ruptura no pasa por ahí, sino por esta idea de recuperar al espectador quien, de alguna manera, empieza a ver en estos cuerpos no virtuosos, a personas que no son muy diferentes a él.

-El intercambio de roles se da en forma espontánea.

-Sí, y produce un juego muy interesante. Una de las cosas que más me impresiona del trabajo de Jérôme Bel es que logra crear una trama con elementos aparentemente muy simples y prescindiendo de una construcción aristotélica, por decirlo de alguna manera. Además, sus espectáculos son profundamente emotivos. A mí por lo pronto, me causó una emoción muy profunda el trabajo que hizo en 2004 con una bailarina de la Opera de Paris.

El espectáculo al que hace referencia Tambutti y que cuenta con una versión en video, lleva el nombre de su protagonista, Veronique Doisneau, una bailarina clásica, de 41 años, que en la víspera de su retiro tiene la oportunidad de protagonizar un solo en el escenario y de contarle al público detalles de su vida y de su profesión. Entre otras cosas, la bailarina confiesa haber soñado toda su vida con interpretar a Giselle. Nunca obtuvo ese rol, pero lo conoce de memoria y así se lo demuestra al público tarareando ella misma la música.

Bel creó un impactante y didáctico *one-woman-show* que puede llegar a conmover hasta las lágrimas. Es también un tributo a los bailarines de segunda línea, los que aún siendo excelentes artistas, nunca alcanzarán la categoría de "etoiles" en la estricta jerarquía dancística.

-Pude ver en video *Pichet Klunchun and myself* (de 2005) en donde Jérôme Bel dialoga en escena con un bailarín tailandés, los dos sentados junto a una *laptop*. Me pareció un espectáculo encantador, un verdadero encuentro entre Oriente y Occidente.

-Sí, y esa producción también está editada en video. Bel fue invitado a Bangkok por un curador para trabajar con Pichet Klunchun que es un maestro de danzas tradicionales tailandesas aunque también estudió danza contemporánea, creo que en Estados Unidos.

Al principio parece un reportaje público, intercambian preguntas, cuentan historias, hacen demostraciones de cómo son sus espectáculos. Los dos son muy graciosos, didácticos y amenos. Y a medida que explican su relación con la danza y el proceso de sus creaciones, el público va quedando fascinado.

-¿Qué aportó Jérôme Bel al género *performático*?

-Creo que es innegable que este es un creador que vino a conmover el panorama establecido, entre otras cosas, por su replanteo del *ready-made*. ¿Por qué el *ready-made*? Porque de alguna manera Bel toma en sus espectáculos las cosas naturales que pasan a su alrededor. No está elaborando "un movimiento escénico para", es su manera de apropiarse de una idea política de la *performance* que se manejó en los años '60; pero él va más allá aún con esta idea de desarmar ese acto, que podríamos calificar de alienante, que se produce en un espectáculo. ¿Alienante por qué? porque los intérpretes están fuera de sí mismos y el espectador también. Uno puede no estar de acuerdo con la propuesta, pero no hay duda que dentro del panorama de la década de los '90 es una de las jugadas que hay que rescatar. Creo que merece ser discutida.

-¿Lo decís en relación a los críticos que suelen menospreciar el trabajo de Bel sin tener conocimiento de su postura ideológica ni de sus métodos creativos?

-Así es. Yo puedo aceptar que alguien pueda estar en desacuerdo con su línea de trabajo, pero si no despliega ningún tipo de análisis, su comentario resulta muy empobrecedor porque no moviliza ningún pensamiento. La idea, justamente, es tirar los dados y dejar que caigan para después leer la jugada. No es cuestión de recoger los dados y guardarlos porque creemos que esa jugada no nos sirvió.

JOÃO FIADEIRO

“En Europa, la danza está perdiendo su razón de ser”

Escenas de “I am here ”

João Fiadeiro

En el marco del V Festival Buenos Aires Danza Contemporánea el coreógrafo, bailarín e investigador João Fiadeiro – nacido en París pero residente en Portugal– dictó un seminario sobre su método de trabajo: Composición en Tiempo Real. Reconocido creador, Fiadeiro es profesor y consultor de varias instituciones de prestigio internacional en Lisboa, Francia, Austria y Alemania.

ALEJANDRO KARASIK/ desde Buenos Aires

-La presente entrevista se realiza para un medio dedicado a las artes escénicas con un público abocado principalmente al teatro. Entonces, se puede comenzar por el núcleo central de su trabajo ¿Qué es la Composición en Tiempo Real (CTR)?

-Es exactamente lo que nombra; por un lado se tiene el término “composición” que esta ligado a la toma de decisiones y a las elecciones. Pero luego se tiene en cuenta el aspecto temporal para tomar aquellas decisiones, que está condicionado por el contexto; por lo tanto no se tiene todo el tiempo del mundo, no existe el tiempo infinito. Esta no es una forma corriente de entender el tiempo porque la mayor parte de las veces se piensa en espontaneidad o instantaneidad; en cambio aquí se piensa que hay una duración en el proceso de toma de decisiones. Este es un acercamiento paradójico a la composición porque se debe esperar y se debe “hacer tiempo” para poder percibir más; pero por otro lado si se deja pasar el tiempo se deben reformular las premisas de las cuales surgen las decisiones.

-Hasta aquí no se ve una clara distinción entre la CTR y muchas otras técnicas que incorporan la improvisación.

-¿Dices que no notas una diferencia en esta definición? Normalmente la forma en que se describe no puede dar toda la información sobre la misma. Una diferencia sustancial con otras técnicas es que se evita la idea de “hacer” y se trabaja con la idea de “dejar que suceda”; hacer por medio de aceptar. Llevado al plano artístico se vincula con preservar la tensión, mantener la idea de “estar preparados” y para ello se debe cambiar todo el tiempo; esto por sí solo requiere mucha energía. Tomemos a un camaleón como ejemplo, si el color del entorno cambia y él no cambia su color, entonces se vuelve visible; para permanecer invisible, se debe cambiar. Por otro lado, mi experiencia me dice que la mayoría de las personas actúan por reacción, principalmente a partir de reflejos que se activan por sí solos; luego nombran a esta intuición como libertad. Trabajar sobre estas ideas previas conlleva un gran esfuerzo.

-Se ha definido el término “composición”, antes que nada, referido a un estilo pictórico del Renacimiento donde se privilegiaba el orden, la armonía y el número y que difícilmente puede usarse fuera de esta estética…

-…Sin embargo ¿se entiende lo que se quiere decir cuando lo utilizo? No estoy feliz con el nombre “Composición en Tiempo Real” pero estoy esperando para tomar una decisión que finalmente fije el nombre de este asunto… Estoy de acuerdo contigo, la idea de Composición en Tiempo Real apareció en oposición a la Composición Instantánea. No estaba preocupado con el problema de qué es lo que quería decir composición, estaba en un diálogo con mi propia época. A fines de los noventa, cuando comencé a utilizar este término, me di cuenta de que lo que me interesaba no era la instantaneidad que los improvisadores de aquella época utilizaban, sino la idea de tiempo real; el término “composición” es una palabra que heredo de la historia.

-¿Qué has preservado de la Composición Instantánea?

-Creo que ya se ha desprendido del todo ahora, aunque solía tener aspectos comunes. Retrospectivamente, sé que he cometido dos errores en la dirección en que inicié

esta búsqueda. Uno de ellos fue pensar que se podían hacer actuaciones en vivo; y no se puede. El Contact Improvisación muchas veces las hace, y como provengo de ese *background* y soy coreógrafo, pensé que, bueno, esto sería posible. Sin embargo, aquí el público no tiene acceso a lo que hay por detrás y siempre percibe al objeto como una pieza. Además, había tomado la arriesgada decisión de no avisar a la audiencia que se estaba improvisando; lo cual también fue interesante porque vieron una nada, cierta impotencia, cierta imposibilidad y esto devino en un aspecto dramatúrgico del trabajo que me ha gustado mucho; pero fue casi involuntario. El segundo error fue pensar, justamente, que la CTR podía ser utilizada como un instrumento dramatúrgico. Este error no lo había percibido hasta hace poco; comprendí que no es una herramienta para convertirse en un artista ni para ser utilizada frente a un público.

-Entonces, si no es para ser utilizada artísticamente ¿qué es la CTR?

-Es solamente un dispositivo, una herramienta; ayuda a pensar y antes que nada es una búsqueda de lucidez.

-¿La Composición en Tiempo Real se ha vuelta una obsesión en su vida?

-Sí, muy claramente. Todo lo que hago tiene ver con esto y es un trabajo que nunca acaba. Cada vez que creo que está adquiriendo una conclusión, no lo hace; sigue yendo en profundidad en el sentido de volverse más clara. Se ha vuelto una obsesión, antes que nada, porque se relaciona al cambio de patrones y esto provoca una adicción similar a la de una droga. Es como si estuvieras reescribiendo la manera en que tus neuronas se organizan.

-En su *website* se puede leer que RE.AL, la compañía que has fundado, intenta permanecer independiente del mercado. ¿Cómo es posible participar del campo del arte sin quedar a disposición de las fuerzas del mercado?

-Hacemos un doble juego, en el mercado y también en el campo más invisible de la investigación; esta tiene el propósito principal pero no me dan dinero para ello, me lo dan para hacer obras. Sin embargo, tras tantos años de investigar las personas que nos patrocinan comienzan a ver un vínculo entre los productos y la investigación; y ahora casi lo aceptan y están a punto de institucionalizarlo, creando una línea de crédito para este campo. Esto es posible debido a que en los noventa y a principio de siglo los proyectos de investigación comenzaron a ser valorados y por lo tanto, muchos festivales los buscaron. No tuvimos que cambiar casi nada, ellos cambiaron; quedamos del lado correcto de la calle se diría. Esto es como las olas; va a cambiar, lo doy por seguro; en Portugal está de regreso un gran movimiento conservador en la danza y nosotros debemos pelear con ello y tener cuidado.

-¿Cómo te has relacionado al teatro?

-Comencé a trabajar mucho con teatro porque estaba colaborando en una compañía teatral y me volví, por así decirlo, un "dramaturgo del movimiento". Algo de lo que en este momento es muy común hablar pero que en aquel entonces era un concepto extraño.

-¿Se puede ahondar en ello?

-Por supuesto. Hay una compañía de Portugal que se llama Artistas Unidos dirigida por Jorge Silva Melo, un prominente director; han hecho muy buenos trabajos pero basados solamente en textos; así que fui invitado a colaborar con lo que hoy tal vez nombramos como "dramaturgia del cuerpo", realmente no lo sé, pero es este campo de la danza que conecta la dramaturgia con la presencia, el tiempo, el espacio, la gestualidad y la duración. Trabajé en ello durante cinco años, desde 1995 y ha sido muy importante para mí porque tuve la oportunidad de trabajar con 20 actores, diariamente, en total libertad y además pude posteriormente hacer mis propias piezas. En realidad, si se piensa en un equipo de fútbol, mi rol era como el de un entrenador y el del director como el de un DT; yo discutía con los "jugadores" las estrategias de improvisación o les daba diferentes opciones para solucionar los problemas; el director se hacía a un lado y miraba las soluciones; si algo surgía, él lo aceptaba o lo rechazaba; estaba realmente interesado en mi acercamiento y yo influía verdaderamente en los resultados, pero él era el director. Finalmente me invitó a dirigir una pieza, **Esperando a Godot**. Fue un éxito total y para mí una revelación, porque mi método funcionó en el contexto del teatro. Fue perfecto, se tenía un guión preestablecido; la prisión ya estaba ahí, así que no se tenía que construir, solo se debía encontrar la libertad dentro de cada trabajo; por ejemplo, se tenía una frase como "**Did he arrive already?**" ("¿Ya ha llegado?") y se podía rellenar en distintas formas; así que se aplicaba el método en distintos planos y se seguía una dirección. Posteriormente hice de Sarah Kane, **4.48 Psicosis**; esta pieza fue muy exitosa y se estrenó justo cuando acababa de morir. Es casi un poema –no es realmente una pieza– muy fragmentado. Su título, **4:48** refiere a la hora en la que la mayor parte de las personas se suicidan. Luego realicé **La noche canta sus cantos** de Jon Fosse. No fue una buena experiencia y tampoco funcionó muy bien.

-¿Cómo continúa su labor a partir de este período?

-Pues bien, primero tuve este lapso en donde la compañía de autor fue la línea de trabajo; luego tuve 4 ó 5 años de perfil bajo, aun trabajando mucho. En 1999 estaba más convencido sobre la investigación de la CTR y más en paz con la idea de abordar la composición, con producir arte y comencé a gestar un colectivo. Les propuse a ciertas personas que se relacionaran a mi trabajaran y trabajen conmigo como colaboradores de distintas maneras; provenían de distintos ámbitos, de la filosofía, de la crítica, del periodismo y muchos de las artes plásticas; nuestro trabajo siempre ha sido transdisciplinario, pero especialmente en este período. Este fue el caso hasta ahora; este año tenemos que aplicar por fondos para los próximos cuatro y decidir qué hacer. En algún sentido, estoy muy cansado de ser anfitrión e invitado al mismo tiempo, por eso mi próxima pieza será probablemente la última; he decidido parar. Hemos resclarecido nuestro centro y solo vamos a producir a otros artistas, pero de una manera muy distinta.

-¿En qué se distinguirán las producciones?

-Vamos a generar un sello en donde los trabajos deberán tener ciertas características: no ser grandes producciones, tomar posiciones singulares y estar muy relacionados a la idea de la búsqueda misma; el trabajo con preguntas será lo primordial. Estamos tomando como guía de alguna forma a Zizek (Slavoj); él tiene este hermoso video acerca de qué es la filosofía donde explica que las preguntas propias de la filosofía no son "¿somos libres?", "¿cuál es la verdad?" sino "¿por qué te estás preguntando si hay alguna verdad o si eres libre?".

-¿Cómo ves el panorama de la danza en Europa en términos generales?

-No me importa, en tanto que no estoy esperando coreógrafos o bailarines que me comuniquen cosas; estoy esperando personas que se interesen, por ejemplo, en discutir transdisciplinarmente la relación entre política y aspectos del cuerpo… no lo sé. No puedo jugar más ese juego de quién es quien, qué es que; esto es una máquina industrial que crea preguntas falsas. No estoy seguro, pero creo que la danza en Europa está perdiendo su razón de ser debido a los centros culturales y a las instituciones; tienen mucho poder en las condiciones de la creación. La danza es efímera y no permanece como un libro, una película o un cuadro que pueden ser comercializados; por lo tanto es muy dependiente de las decisiones macropolíticas porque necesita de bailarines, espacios, etc.; yo creo que para recuperar el poder debemos dejar de participar del juego.

JUAN CARLOS ZAGAL

“Nosotros hablamos de fusión de los dos lenguajes, pero también de confusión”.

Como lanzamiento del Festival Tecnoescena 08 llegó desde Chile el grupo Teatro Cinema, ex La Troppa, con una versión visual y técnicamente muy atractiva de ***Sin sangre****, de Alessandro Baricco. Su director Juan Carlos Zagal cuenta los primeros pasos y una serie de reflexiones acerca del nuevo lenguaje que su compañía viene investigando los últimos años, en la que mezcla el teatro con el cine, y viceversa.*

DIEGO ALTABAS / desde Buenos Aires

Con casi veinte años de kilometraje escénico acumulado con La Troppa, dos de sus principales referentes, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal, reencarnaron bajo el nombre de Teatro Cinema. Su primera y única producción por el momento, fue una versión de **Sin sangre** de Baricco, en la que ponen a prueba los sentidos del espectador y su capacidad de asombro.

La historia que respira sed de venganza, pasión y fatalidad, escrita por el autor italiano de **Seda** y **Novecento**, cuenta los trágicos y fragmentados recuerdos de Nina, una mujer que carga en el recuerdo, desde niña, con el asesinato de su padre y hermano a manos de tres hombres. Con la muerte como herencia en la memoria irá ajusticiando a los asesinos de su familia hasta llegar, con el paso del tiempo, al encuentro con el último personaje, para cerrar definitivamente la herida abierta.

La puesta chilena muestra lo sucedido a través de una combinación muy lograda de recursos multimedia y escenográficos que permite a los actores sobre el escenario interactuar con las imágenes previamente grabadas, logrando unos cuadros y efectos de alto nivel estético que, a su vez, le dan a la obra un carácter narrativo, en el cual todo puede ser posible. Como en una coreografía milimétrica de tiempo y espacio, los actores ejecutan sus movimientos y diálogos entre pantallas y actores virtuales con una precisión medida con regla. Planos y secuencias insólitas para el teatro, elipsis temporales, fundidos en vivo, miradas paralelas de una misma acción, situaciones teatrales enriquecidas por el ojo y las posibilidades cinematográficas.

Teatro Cinema realizó cinco funciones de **Sin sangre** en el nuevo Complejo Cultural Cine Teatro 25 de Mayo de Capital Federal, antes de viajar a un festival en Alemania invitado por Pina Bausch. La compañía, compuesta actualmente por Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal, Dauno Tótoro, José Pedro Pizarro, Diego Fontecilla, Luis Alcaide, Cristian Reyes, Cristian Mayorga, José Luis Fuentes, Ernesto Anacona y Etienne Bobenrieth, promete futuros cruces y una investigación cada vez más profunda de un formato que está empezando, pero que tiene un horizonte y potencialidad difíciles de determinar.

Escena de “Sin sangre”

-¿Cambió la dinámica de trabajo de lo que era La Troppa a la actual compañía?

-Sí, en la toma de decisiones y en el trabajo interno, ahora estamos abiertos a un equipo colectivo para la creación de nuestras obras. La dramaturgia la seguimos escribiendo Laura Pizarro y yo, aunque entró Dauno Tótoro, que es guionista y documentalista. Toda la parte multimedia también se amplió a más creadores. Generamos mucho diálogo entre las distintas áreas, y eso ha sido lo más destacable de esta evolución de La Troppa a Teatro Cinema. Lo complicado es que con más gente hay que encontrar más recursos. Lo otro interesante es que para poder conjugar a todas las áreas, fue necesaria la presencia del director finalmente, no podíamos seguir como hacíamos donde los tres tomábamos las decisiones. Yo asumí ese rol y funcionó. A la gente le puede gustar o no, pero es innegable que hay una plataforma fuerte de trabajo, ideas, pensamientos, recursos e inversión. Esta mezcla de teatro y cine evolucionó de lo que llamábamos con La Troppa “teatro cinematográfico artesanal”. Contar grandes viajes, jugando con la escenografía y la utilería, para lograr distintos cambios de planos y cortes. Luego básicamente lo que introdujimos es el video y una banda de sonido más acabada.

-¿Cuándo empezó por primera vez esta relación tan directa con el lenguaje del cine?

-Estuvo desde el principio ya que no nos conformábamos con el teatro que nos enseñaron. Nosotros planteamos que el teatro es diverso y tiene que ser así, no puede venir nadie a imponerte ningún dogma o esquema. El teatro es cambio, evolución y presente. El pasado es increíble y está ahí, lo podemos visitar, y el futuro nadie lo conoce. El teatro a pesar de ser colectivo es definido por los individuos, y esos individuos piensan de manera distinta. Esa mezcla produce esta alquimia nueva que son las obras de teatro diferentes que aparecen todos los días y que forman un abanico increíble de posibilidades. Siendo La Troppa nos empezamos a salir de esta idea de narrar con el actor y la palabra. Creíamos que era importante la poesía verbal, pero también necesitábamos equilibrarla con la imagen. Empezamos a pensar historias que eran

Escena de "Sin sangre"

viajes, puros desafíos para experimentar con las puestas en escena. **Lobo** (1982), **Salmón Vudú** (1988), **Rap del Quijote** (1989), **Pinoccio** (1991), **Viaje al centro de la tierra** (1995), **Gemelos** (1999), **Jesús Beth** (2003)... Nos llamaba la atención cómo poder narrar esos grandes viajes desde el teatro. Todo eso con los contenidos, la palabra, la música, la luz, pero también con la escenografía, que eran esculturas que interactuaban mucho con el actor. Nuestras escenografías pasaban a ser elementos vivos, cajas de Pandora en donde jugábamos con la capacidad de asociación del espectador. Teníamos el concepto cinematográfico, pero de una forma humana y artesanal. Con **Jesús Beth** pusimos una cámara frente al espectador y empezamos a jugar con los ejes de cámara. De ahí había un paso para trabajar con el video, porque nuestra mente se desbordaba. Rompimos las cuatro paredes y empezamos a viajar en el espacio y el tiempo en forma instantánea, de atrás hacia delante, de un lado al otro. Sobre todo nos dio la posibilidad de hacer elipsis que para nosotros es lo más importante. Hacemos un *zoom* a una cafetería, mientras preparamos todo atrás, hacemos un fundido y el mozo ya está sirviendo. ¿Qué nos ahorramos? El desplazamiento de los actores o recurrir a una narración verbal, en cambio sacamos y ponemos la imagen y la música. Con esta relación de teatro y cine tenemos la posibilidad de editar la obra antes de llevarla a la puesta en escena y hacer elipsis. Con esta dinámica lo más importante para que el espectador no se pierda son los enlaces entre una escena y otra. Actualmente son cortes instantáneos, fundidos o barridos. Para la próxima obra, todo este juego que tímidamente pusimos en **Sin sangre**, vamos a quitarnos la máscara y va a ser la locura en cuanto a lo visual, la dramaturgia, la música, el sonido, el video, y a la relación de todo eso con el actor en vivo.

-¿Cuáles serían los principales problemas de trabajar estos cruces de lenguajes?

-Por ahora yo no le encuentro grandes problemas al lenguaje sino que siento con optimismo y mucha alegría que soy libre de hacer la historia que quiera como quiera, no hay nada que no podamos hacer. Lo único con lo que chocamos es que ahora los presupuestos son tres o cuatro veces más caros. Tenemos que recurrir a los mejores profesionales para que se pongan a pensar con nosotros, porque queremos hacer algo nunca visto. Es el sueño de toda persona, encontrar el gran diamante, algo que sea único. Ese camino implica pulir esta joya y hacerla crecer con las mejores personas que podamos. Todas nuestras idas a Colombia, Corea, Taiwán, Italia, Bélgica, fueron con el proyecto de la nueva creación y allí decimos que esto es nada al lado de lo que estamos pensando hacer. Nosotros hablamos de un tercer lenguaje entre cine y teatro. Queremos crear un canal para que otras compañías de teatro vean nuestra experiencia y la mejoren, e inventen otro camino.

-¿Han visto en estos años otras compañías que estén en la búsqueda de ese mismo lenguaje?

-Lo que siento hasta ahora es que el video dejó de ser un referente para que el espectador haga otras asociaciones. Como nosotros nos propusimos desde el principio hacer cine-teatro o teatro-cine, decidimos abrir la pantalla e interactuar desde adentro. Cuando empezamos a hacer eso nos separamos un poco de un montón de artistas que están trabajando con imágenes. Hasta ahora no nos hemos encontrado con gente que esté combinando tan entretejidamente los dos lenguajes. Con la segunda obra creemos que vamos a generar un diálogo mucho más fluido porque se va a entender claramente a dónde podemos llegar. Hasta ahora nosotros mismos detuvimos

Escena de "Sin sangre"

la máquina en algún momento, no hicimos *close up* de los personajes principales por ejemplo o no intervinimos tanto en la segunda parte, sino que quedó mucho más teatral. Lo que necesitamos actualmente es un lugar y recursos para seguir experimentando.

-¿Dónde armaron *Sin sangre*?

-En un galpón muy pequeño y finalmente terminamos en el teatro de la Universidad Católica, un mes antes del estreno. Necesitamos tiempo, recursos y espacio, creemos que con ese lugar podemos experimentar y llegar a mejores conclusiones. Descubrimos que una de las cosas difíciles de este lenguaje es la post producción. Siendo ignorantes de todo el proceso y teniendo muchas ideas, vimos que con las imágenes hechas el tratamiento de post producción requiere un tiempo enorme y mucho dinero. Todo el proceso está dividido en tres grandes bloques. La creación del guión y el trabajo con los actores; las filmaciones y unión de las dos cosas; y después la post producción y el estreno final.

-¿Cómo creés que está el terreno para recibir una propuesta de este tipo?

-Hay resistencia, pero no con el espectador. El público es como un niño al que quiere que le cuenten una historia, después le gusta o no. Son los dueños del poder, aunque como dice la canción: "Tienen el poder y lo van a perder". Los que tienen el poder de opinar y no de hacer, que nos han metido en la cabeza ciertos dogmas o ideas que restringen un poco la creación. Y no digo solamente críticos u opinadores, sino gente como uno, actores o directores de teatro. Somos muy virulentos para expresar nuestras opiniones y descalificar al otro. En Chile hemos tenido un apoyo terrible por parte de los compañeros actores, que ven la obra y salen pensando. Nosotros solo queremos provocar y reflexionar; ¿por qué voy a hacer el mismo teatro de hace sesenta años, que hicieron mis padres o abuelos? Yo tengo que ser diferente, y es lo que les decimos a los jóvenes, que no se les ocurra hacer esto, sino que tomen algunos elementos nuestros y vean, en el fondo, qué quieren. Nadie puede decir que esto no es teatro, lo digo con absoluta seguridad, esto es más teatro que lo que ellos se creen. Yo nunca había actuado tanto, en ninguna obra de La Troppa.

-¿Hay mucha coreografía al servicio del formato, no?

-Sobre todo la primera parte, en que estamos jugando con las narraciones paralelas. La actuación evidentemente se tiene que ceñir a una partitura musical, aunque tenemos libertad de interpretar. Acá nosotros jugamos con el vértigo. Empieza a ser coreográfico, pero al servicio de la historia.

EL MUNDO TÉCNICO

El director Juan Carlos Zagal a la hora de explicitar las cuestiones técnicas de su experiencia relata: "Tenemos dos pantallas, una de retro proyección que no es transparente y otra delantera que sí. Nosotros le decimos P1 y P2, así bien *yankee*. Tenemos una nomenclatura de trabajo compleja. Están las dos pantallas y en el medio un corredor mágico, como le llamamos, que está elevado y que es donde los actores interactuamos con la escenografía y utilería. Por ahora los *settings* pueden interactuar con los *settings* reales, y los personajes filmados con los reales. Pero, sobre todo, es importante que la perspectiva y el tamaño de las imágenes correspondan exactamente para poder provocar la exacta proporción. Eso nos costó mucho trabajo. Nuestro teatro es frontal, no recomendamos abrir la platea mucho hacia los costados. También tenemos unos visores que usamos para generar los enlaces, para unir las diferentes escenas. Son unas sesenta escenas con cien *settings* diferentes. Tenemos tres proyectores, dos traseros y uno delantero. Mucha iluminación dirigida, siempre desde adentro. Es una caja mágica, queremos que el espectador vea solamente la imagen, y nada de la técnica. La gente no está acostumbrada a esto, siento que a veces se asustan. Dicen que es poco humano, pero yo lo veo tan humano, porque todas las herramientas que utilizamos, la iluminación, el sonido y el video, más los actores con la escenografía, más los actores con la actuación, con el cambio de vestuario, con los visores y con el piso que también se mueve, todos estamos en ese momento interactuando. Jugamos a hacer creer que esto está todo automatizado, pero no hay nada así.

SIN SANGRE

-Algo llamativo de la obra es la textura a nivel visual de los actores en el escenario. ¿A qué se debe?

-Hay mucha gente que nos habló de eso. Creo que es un efecto óptico. Todos queremos rápidamente clasificar y situar las cosas; eso es un sillón. Pero si el sillón empieza a moverse voy a decir que eso no puede ser. Entonces, cuando en la obra aparece al principio el auto, lo dejamos así un buen rato porque le estamos diciendo al espectador que se trata de esto, ahora te puedes parar e irte. Va a tratar de esto, que estamos aquí dentro de la película y que vamos a jugar todo el rato con ese formato. Dándole tiempo al ojo para que se habitúe, ya que hay mucho estímulo. Después empieza rápidamente el vértigo. Aunque no sé de dónde sale esto de que los actores nos veamos más grandes. Estamos en el escenario sobre una tarima de cuarenta centímetros, quizá eso lo provoca. Todo el tiempo estamos cambiando el eje de cámara. Nosotros hablamos de fusión de los dos lenguajes, pero también de confusión. De confundir tus sentidos y el ojo. Estamos tratando de involucrar al espectador no solo con su intelecto y su emoción, sino con sus sentidos.

el infinito está solo

*Tenacidad, pasión e identidad pueden ser –entre otros– los rasgos característicos del grupo La Vorágine, de Tucumán, quienes con más de 18 años ininterrumpidos de actividad teatral han contribuido sistemática y continuamente a la producción escénica local. Sus fundadores y/o actuales integrantes: Noé Andrade, Pablo Gigena, Víctor Martínez y Claudio Gigena, han experimentado en múltiples formatos escénicos, los cuales van desde textos paródicos (**Guiyerma**) o con alto contenido social (**Detrás del vidrio**) hasta puestas en escena estéticamente simbólicas (**Sodiac & Selegna**) o satírico-clownescas (**Papel papel**). Es decir, el abanico de tendencias abordadas es amplio, pero todas comparten un mismo núcleo semántico: el compromiso político.*

MAURICIO TOSSI / desde Tucumán

Con **Periplo, cartas al infinito** el grupo, acompañado por los intérpretes Facundo Vega Ancheta, Daniel Cabot, Natalia Díaz, Hugo Velardez, Marianela Arias, Benjamín Tannuré, continúa en la búsqueda de un teatro físico sostenido en diversos recursos escénicos (diapositivas, arneses, objetos sobredimensionados, voces en *off*, acrobacias, etc.), pero esta vez, profundiza en los vínculos con el espectador. De este modo es que al llegar a La Gloriosa, sala dirigida por La Vorágine desde hace 6 años, somos recibidos con un "instructivo", un texto con el que los creadores intentan acodar o pautar un código espectatorial común y al que, hipotéticamente, podríamos enunciar así: "La obra única no existe, existen sus puntos de vista". Desde ese momento, le resta al espectador dejarse llevar por las sensaciones de riesgo y de contagio, pero también de armonía, de juego y de belleza.

Con el propósito de conocer más sobre esta innovadora experiencia para Tucumán, conversamos con Noé Andrade –intérprete y directora del espectáculo– y con Pablo Gigena, quien participó de la gestación de la obra durante el año 2007 hasta asumir, en abril de 2008, como Jurado del INT, razón por la cual está actualmente desvinculado del grupo.

-Pensando en los 18 años de actividad como una "primera mayoría de edad", ¿cómo evolucionó el grupo durante este tiempo? ¿Qué se modificó y qué perduró?

-Por supuesto, todo cambia: el teatro, el mundo y nosotros nos hacemos más grandes, ojo, no más viejos, y la ganancia es que tenemos más experiencia. No me refiero a la experiencia que se hace en el camino teatral convencional, no es la madurez de un teatrista que ya ha pisado mil veces el mismo camino trillado y, conoce de memoria los mecanismos para su "buen" funcionamiento actoral o para la adecuada respuesta del público; por el contrario, aludo a la experiencia única y muy nuestra –dada por el exceso de producción, ensayos, lecturas, discusiones y descubrimientos personales– que nos permite abordar con particular madurez lo que queremos expresar y cómo lo queremos expresar. Es decir, hemos madurado las preguntas más que las respuestas, y eso no es poco, porque sobre esas preguntas hemos ido construyendo nuestra identidad. Aún en nuestras dudas, estamos más maduros. Entendemos que esta búsqueda nunca se acaba, porque las apreciaciones sobre la vida no tienen fin, no hay concepto que cierre el círculo completamente, jugamos a seducir a la verdad más profunda por medio del arte, pero sabemos que esto, al igual que la perfección de una obra de arte, es imposible, por suerte, porque nos permite jugar eternamente; es una búsqueda que nunca termina. Nuestro consuelo es que, por lo menos, todavía hay mucho allá afuera, en el mundo, y más aún dentro nuestro, que hace señas desesperadas por ser expresado y, lo más importante, que tenemos ganas, energías, así como también, el espíritu utópico y la inteligencia mínima necesarios para llevarlo a cabo.

-¿Cómo fue el proceso creativo del nuevo espectáculo? ¿Desde dónde partieron?

-El proyecto nació en 2007. Partimos de nuestras inquietudes sobre el "espectador", así retomamos algunas premisas que ya habíamos abordado en otros espectáculos con estructura circular o con dos frentes. En **Periplo…** la idea original era que el público estuviese acostado en el

Escenas de "Periplo, cartas al infinito"

piso sobre colchones y que la acción se desarrollara en una esfera metálica gigante ubicada sobre ellos. Luego decidimos ampliar la apuesta por un formato más lúdico. De este modo, la propuesta espacial definitiva no tiene butacas para el espectador y la esfera metálica se desplaza por todo el espacio, incitando y obligando al público a deambular para evitar ser golpeado por el objeto o por los actores colgados en los arneses.

A partir de esto, es que trabajamos con una esfera muy grande, una especie de átomo, estrella y nave a la vez. También utilizamos auriculares y teclados de computadoras en las paredes. Todos están vestidos con mamelucos rojos y arneses, que recuerdan la vestimenta de astronautas, salvo un personaje, una especie de "dios tecnológico" que en cierta medida representa al universo, racional pero extraño, quien se entremezcla sin comunicarse con actores y público mientras filma en vivo lo que acontece. Los videos son más bien efectos extrañadores y ambientales que enfatizan tanto lo tecnológico como lo más orgánico y natural. Todos estos componentes visuales se fusionan con acciones acrobáticas y coreografías que redimensionan y extrañan los mensajes en *off*, pero que a la vez potencian la extrañeza profunda de sentir y pensar el universo. Al idear este espectáculo quisimos producir un distanciamiento o una paradoja perceptiva, algo así como: "Sintamos con la razón y pensemos con los sentimientos". Creo que la obra, a cada uno de nosotros, nos introduce en el vértigo de saber que seguimos sin saber, que copiamos, repetimos, ritualizamos, tocamos, leemos, miramos, sin nunca poder sentir y escuchar al mundo y al universo con la piel desnuda, en carne viva.

***-Periplo*… indaga en la fragilidad del individuo, en la inseguridad frente al lugar que ocupamos; desde estas premisas ustedes, paradójicamente, le proponen al espectador "elegir un punto de vista", hacerse cargo de un espacio. ¿Cómo se incorporó esta idea al espectáculo?**

-La obra busca generar un espectador activo, responsable y decidido a elegir un punto de vista; digo esto porque si deciden quedarse quietos en un solo lugar –por más que les resulte cómodo– implicaría desperdiciar miles de oportunidades o no hacer uso de su libre albedrío. Nuestra idea es "movilizar" al espectador, no solo emocional sino también físicamente. Es más, de a poco estamos introduciendo momentos para que el público baile, se mueva, empuje, salte, pero lo hacemos de modo paulatino, porque los espectadores tucumanos no están acostumbrados a este formato; el público aún es como esas personas que, en la cama, les gusta que el otro le haga todo. Al trabajar, cambiamos comodidad por búsqueda y libertad, aunque implique demasiado esfuerzo y, a veces, hasta molestias. Relacionando esto con tu pregunta anterior, siempre hemos querido llevar adelante propuestas más arriesgadas en cuanto a la relación entre espacio escénico y espacio espectatorial, pero siempre nos faltó dinero y posibilidades técnicas; por ejemplo, para la obra **Sodiac & Selegna**, estrenada en 2006, queríamos que la escena se desarrollara sobre una plataforma con movimientos giratorios, para que el público –ubicado circularmente– viese desde distintas perspectivas. Este recurso condecía con las ideas sobre el "tiempo" que propone el texto. Por supuesto, no nos alcanzó el dinero y, a fines del año pasado, vimos que el Teatro du Soleil utilizó una estrategia escénica exactamente igual. Ahora no podríamos hacerla porque dirían que copiamos, aunque por supuesto esto no es lo relevante; en cambio, sí es importante que tampoco hoy nos alcance la plata.

-Si las variables económicas son decisivas, ¿cómo se produce un espectáculo con este formato en Tucumán? ¿De qué modo influye en lo estético?

-Nos oponemos a hacer un teatro pobre, en el sentido de obligarnos a montar obras de dos actores, con una silla y una mesa, y así tener una obra "trasladable". Aunque trabajamos con la síntesis por convicción, no nos ponemos parámetros económicos y energéticos tan rígidos como la mayoría de los grupos, preferimos sacrificar la cantidad de presentaciones, de giras y de otras cosas con tal de realizar un espectáculo con la magnitud técnica y teatral a nuestra medida. Y no nos ha ido mal. Es más, hemos viajado y transportado hasta cuatro espectáculos de técnica compleja a Mar del Plata. En cuanto a las variables económicas, para hacer esta obra debimos incluso modificar la arquitectura de nuestra sala e invertir mucho dinero y esfuerzo. Pero no lo lamentamos porque vamos construyendo un camino que tiende a mejorar la producción de nuestros espectáculos. Si algo caracteriza a nuestra poética es el cruce de lenguajes, echamos mano a la danza, al video, últimamente a las acrobacias aéreas, al manejo de dispositivos escénicos móviles (casi siempre estructuras de caño con poleas, sogas, etc.); vale decir, le damos la misma importancia al texto como a la imagen, aunque los resultados no siempre sean parejos. Nuestras obras tienen mucho movimiento, mucha velocidad. Sobre esta base es que trabajamos con la emoción, aunque desde una perspectiva particular, considerando la noción de "rebote", es decir, provocar emociones por acumulación dramática y asociación de ideas, que en el caso de **Periplo…**, dicha

acumulación de sensaciones y emociones son el resultado de un determinado ordenamiento o montaje, pensando esto último desde un sentido o lenguaje cinematográfico.

-En relación a los procedimientos del montaje, ¿qué dificultades tuvieron a la hora de articular el entrenamiento físico con lo técnico y con la producción de sentido?

-La obra es verdaderamente un Frankestein de elementos que aún no se terminó de montar y nunca lo hará ya que para nosotros tiene el carácter permanente de un *work in progress*. En el montaje trabajamos con elementos muy disímiles, en donde el principal problema consistió en superar lo meramente físico, por ejemplo, transformar las acrobacias en acciones dramáticas o por lo menos metafóricas o simbólicas. Entrenamos y ensayamos mucho. Los cuerpos de los actores-acróbatas-bailarines fueron exigidos y transformados por la ejercitación física y por el difícil uso de los objetos. El "riesgo" es una variable importante, está presente en el entrenamiento, en el trazo coreográfico, en la exploración del espacio aéreo, en el manejo de las estructuras metálicas y, en suma, en la relación intérprete-espectador. Sin dudas, es el espectáculo más complicado que hemos realizado; es una "vorágine" –hace honor al nombre de nuestro grupo– de procedimientos y recursos; por ejemplo, son tantas las escenas y de tal complejidad cada una, que la acción o secuencia más breve implica horas de ensayo. Además, hasta la fecha, solo hicimos cuatro funciones, entonces, hay mucho por experimentar aún.

-Considerando la fusión de lenguajes y recursos utilizados, ¿cómo fue el proceso de tejido o entramado de elementos tan distintos? ¿Qué importancia tiene en la construcción del relato escénico la trama o fábula?

-Hay narración, hay composición en la totalidad de la puesta en escena, es decir, la música, las luces, las coreografías, el *tempo* que implica estar suspendido en el aire, entre otras materialidades se tejen entre sí y también con una fábula básica: un grupo de astronautas que han encallado su nave en un planeta abandonado y que han quedado incomunicados, no tienen misión, ni tiene sentido su existencia. Esta fábula solo sirve para reubicar a los actores –y quizás a los espectadores–, es un simple anclaje ya que tiene correlato mínimo con los múltiples niveles de la acción, es decir, la experiencia estética de la obra no se agota en este argumento primario, pero sí queríamos que los actores la vivencien a fin de recuperar el sentido de incertidumbre, soledad y aislamiento frente a la "máquina" inabordable de la existencia.

-La obra sostiene un ideologema que es "preguntar" sobre aquello indecible: la muerte, la existencia, el lugar del sujeto en el universo… ¿Cómo se desarrolló esta línea temática?

-La temática de la obra toca diferentes aristas de las problemáticas del ser humano frente a la vida, la existencia y el universo; frente a aquello inconmensurable que nos rodea. Lo abordamos desde el asombro y el misterio, por esto, la palabra clave del espectáculo es: "preguntas". Durante la obra, los personajes interrogan al "universo" sin que este, por supuesto, responda. De este modo, el universo adquiere personalidad inasible, pero personalidad al fin. A pesar de todo esto, no es una obra meramente existencial, es decir, lo es, pero el juego está en que a través de esas preguntas o mensajes –algunos filosóficos, otras íntimos o científicos– cada cual, el espectador y nosotros mismos, empecemos a formular nuestras propias preguntas esenciales, pequeñas preguntas relacionadas con nuestro mundo cotidiano, con el orden social, etc. En este caso lo importante es llegar desde lo más inmenso e infinito a lo fugaz y personal, o al revés. Es plantear el hecho de que no podemos responder a los grandes interrogantes que nos devoran la vida, y desde allí, desde ese sinsentido, absurdo, casi azaroso y arbitrario, lo único que nos queda por hacer es crear sentidos; darle sentido a esto que somos y a lo que nos rodea: a lo material, cultural, imaginario, psicológico.

-Considerando los últimos trabajos de La vorágine y su tendencia a la búsqueda de nuevas técnicas: danza aérea, video-instalaciones, ¿hubo un descentramiento del teatro con tintes realistas hacia otro menos hermético? Si fue así, ¿modificó la visión político-ideológica del grupo?

-Creemos que nuestras obras nunca fueron realistas desde el tratamiento escénico. Sí, trabajamos algunos textos de la dramaturgia clásica, pero su realización y abordaje, tanto desde la puesta en escena como desde la actuación, nunca fueron realistas.

Respecto de las temáticas políticas, diría que no es que dejamos una cosa por otra, al revés, sumamos. En esta obra abordamos una temática existencialista, algo que ya hicimos en obras anteriores, por ejemplo en **Vorágine destino vorágine**, pero estoy seguro de que sirve también para reflexionar sobre lo social y lo personal. No nos cabe duda de que hay otras temáticas carnales más urgentes, como la injusticia social, que nunca deja de estar presente en nuestras producciones. Nuestra postura al respecto no surge de nuestra buena voluntad, una buena voluntad políticamente correcta o fotocopiada, sino que cada vez que caminamos por los barrios de nuestra ciudad nos damos cuenta de que urge comprometerse con las temáticas sociales. El hambre y la infelicidad de miles de personas no son cosas que se puedan dejar para mañana, por más que la belleza de una imagen o de un texto nos produzcan orgasmos estéticos o intelectuales; o por más que uno crea que no podemos hacer nada para solucionarlo. Estamos comprometidos tanto humana, política como artísticamente con las problemáticas sociales, pero no desde una visión declamatoria, o desde cierto partidismo o posicionamiento moral acartonado y aparatoso, sino porque sentimos una arcada visceral con la injusticia económica, no podemos respirar con tanta violencia, nada más. Y nos conmueve la agónica pero hermosa lucha del hombre por lograr que su dignidad sobreviva.

En consecuencia, en relación a lo ideológico, te diría que venimos de hogares de trabajadores, nacimos en barrios suburbanos, conocemos la lucha febril contra la pobreza y por la dignidad, por querer superarse tanto social como económicamente. Aunque nunca pasamos hambre ni vivimos en la calle, sabemos lo que es la pobreza, convivimos con ella y odiamos la desesperanza que genera. Entonces, si algún contenido político hay en nuestra obra, es porque lo político nos rodea indefectiblemente, el que no enfrenta eso, por una posición dogmática esteticista con su obra o dramaturgia, es porque está alienado o está escapando o quiere escapar de su hábitat, y si hay algo que nosotros no somos, es cobardes. Todo está empapado de política, hasta la obra que más se precie de descomprometida, algo está diciendo con su mera realización y existencia. O sea, que el buen observador, el semiólogo amateur que es el espectador, debe aprender a ver lo ausente de lo que se presenta y lo callado de lo que se dice. Pero con esto no predicamos nada, si algo odiamos son los predicadores y los sacerdotes. No decimos que el arte debe tener contenidos sociales ni compromiso político, pero tampoco avalamos que se huya voluntariamente de las situaciones que nos matan, ni que ante las urgentes circunstancias mundiales andemos boludeando. Antes que artistas o teatristas somos seres humanos, que por cierto no alcanzamos aún el parámetro de revolucionarios, pero quisiéramos serlo. Sin embargo, creemos que nuestros trabajos superan la mera propuesta política, ya que nuestras poéticas abordan la incansable búsqueda de extrañas bellezas.

Escenas de "Periplo, cartas al infinito"

BEATRIZ CATANI

“El **intérprete** debe cumplir con lo suyo, **actuar**”

JUAN CARLOS FONTANA / desde Buenos Aires

Desde su espacio en la ciudad de La Plata, La hermandad del Princesa, la autora, actriz y directora Beatriz Catani ha realizado una fuerte proyección. Sus espectáculos no solo ocupan la cartelera teatral de Buenos Aires sino que, además, suele presentarlos en escenarios europeos. Una profunda investigadora de la actuación que, en esta entrevista, aporta buenas pistas para comprender su trabajo.

Dialogar vía *mail* con Beatriz Catani, si puede llamarse así, tuvo sus aciertos porque la actriz, directora y dramaturga expuso el pensamiento vivo de una artista que, en cada trabajo, crea un compromiso único, entre ella, los actores y el público. El resultado es algo que parece irrepetible, sucede en el mismo instante de la función. La del día siguiente será igual, pero siempre distinta.

No es casual que Beatriz Catani afirme: “Uno de los planos en los que más me interesa indagar es el campo de la actuación. Cada vez que inicio un trabajo, me dispongo a buscar una forma específica de actuación. No tengo una fórmula para todo trabajo, eso me resultaría muy aburrido. Es la variación según los materiales, según la propuesta, la búsqueda particular del lenguaje con los actores lo que, básicamente, me *entretiene* y me *divierte* a la hora de generar un trabajo”.

Acá van las respuestas a un cuestionario que se hizo extenso, quizás, pero que vale la experiencia de leerlo, porque es como si Beatriz Catani, que vive en La Plata y salta de su sala La hermandad del Princesa a Europa o a Buenos Aires, una vez por semana para coordinar sus obras, nos hubiera regalado el pensamiento vivo de una artista, cuya búsqueda, para cada obra, siempre es un nuevo recomenzar. Abolir las fórmulas, parece ser su objetivo y bienvenido sea ese principio.

-¿Cómo vas guiando el proceso de la actuación, el trabajo del intérprete en el escenario?, ¿cuál es la búsqueda o la exploración durante el entrenamiento?

-En primer lugar sigo sosteniendo que la gran cuestión del teatro son los actores. El actor en vivo, presente. Para mí la manifestación de las ideas, los planos de abstracción o poéticos, en el caso del teatro, se dan a través de formas concretas y materiales: los cuerpos de los actores.

Coordinar talleres de actuación me permite una práctica constante y una posibilidad de trabajar, año tras año, con diferentes propuestas. Incluso en los últimos tiempos han venido alumnos de Buenos Aires a mis talleres de La Plata y pienso que tiene relación con el nivel de trabajo y de producción que venimos sosteniendo.

Mi modo de trabajo con los actores es desde sus personas. Desde sus propias estructuras. Tal vez no lo que están acostumbrados actuar. O lo que surge en primera instancia como algo *cómodo*… En el trabajo con textos, al principio, lo que hago es llevar todo a terrenos de mayor intensidad, de mayor trabajo con las energías; ahondar, crear relaciones más profundas con el texto (y no solo de sentido). Quiero que los actores confíen y profundicen. Cuando un actor no confía, no termina de “habitar” esos textos. Es un trabajo lento de apropiación.

Mientras tanto, voy viendo en esos cuerpos y en esas expresiones rasgos que desconocía de esa persona, atributos que estaban a medio mostrarse, algo ocultos. Y los trabajo, los llevo a primer lugar. Muchas veces directamente les pido características que no parecen estar en ellos, que no son las que usan a diario. Y las exploramos, las buscamos, hasta que afloran.

A veces este trabajo tiene sus límites. No todos los cuerpos pueden dar todo. Pero tampoco deben dar solo lo que siempre muestran. Hay más. Y me gusta indagar en esos secretos.

La actuación no es decir textos. Ni siquiera decirlos bien. Sino que esos textos ocurran, que haya un acontecimiento teatral. Dejar, entonces, que las cosas sucedan.

FORMA, VERDAD, TIEMPO

-En la información de prensa de tu último espectáculo *Llanos de desgracia* te referís a un trabajo de investigación sobre los lenguajes de la actuación y hacés hincapié en la forma, verdad y tiempo. ¿Cómo fuiste desarrollando esto, de qué modo y cuáles fueron los logros alcanzados? ¿De qué manera eso se fusiona o contrasta con el espacio?

Porque sumás el concepto de actuación visible, o invisible. ¿Qué entendés por una u otra? ¿Esto estaría ligado a ese nuevo paradigma de que los directores, más los de cine que los de teatro, prefieren elegir gente sin escuela de actuación, ni técnica, porque dicen encontrar otra verdad en ellos? ¿A veces el actor, un poco enviciado con su trabajo, no logra la verosimilitud que se busca?

-Con respecto a lo que decís de la elección de actores, mi trabajo en principio, ha sido condicionado más que por una decisión estética, por una situación práctica, la de trabajar en La Plata (a 60 km de Buenos Aires). Esto generó que en la mayoría de los casos trabaje con actores de mis talleres. Ahora bien, esto que se dio tal vez, como decía, más determinado por situaciones geográficas que estéticas, creo que hoy le da una singularidad a mi labor. Claro, no son actores formados en escuelas con los vicios o costumbres o técnicas de trabajo impuestas por ciertos dogmas de lo que se ha entendido por actuación, y tampoco son los mismos actores (muchos realmente espléndidos) que van de obra en obra en Buenos Aires. Siempre me ha parecido un poco promiscuo ese paso de los actores, a veces en una misma noche, por diferentes obras.

O sea que, se ha ido construyendo desde la realidad de mis condiciones en La Plata, una posibilidad de darle a mi trabajo el tiempo que necesito y de abordarlo con personas de mis talleres en gran parte de los casos (por ejemplo, las dos obras que están ahora en Buenos Aires, **Llanos de desgracia** y **Finales** y la que estoy ensayando, **Patos-Hembras**).

Cuando decía "volver visibles las actuaciones", me refería al especial modo de trabajo que hicimos con **Llanos…**. Tal vez algo harta de ver y trabajar yo misma en el plano de borrar toda idea de actuación, hasta volverla totalmente invisible, me planteé distanciarme de los códigos de actuación que, con mayor o menor eficacia, han logrado disolver los límites entre intérpretes y personajes. Esta fue una experiencia con gente de un taller de actuación en la búsqueda de una expresión intensa y contenida… y a veces hasta hierática de los intérpretes. Una construcción donde lo evidente sea el artificio, el estiramiento del tiempo, los silencios y las expresiones mínimas, contenidas. Un lenguaje de actuación en relación a "forma" (construcción artificial), "tiempo" (extendida y sostenida en el tiempo) y "verdad". El trabajo fue centrándose en encontrar la energía interna necesaria y la resonancia para que esta actuación se sostenga.

No dejaba que los actores trabajaran con "comodidad", quería que hicieran una construcción muy artificial: formas casi inexpresivas, manifiestos estiramientos del decir, sostenidos con una enorme verdad. No real, y sin embargo verdadera. No real porque nunca podría serlo y, entonces, me gusta que eso se note, y verdadera porque lo que sucede entre ellos, en ese momento, solo puede ser cierto. El cruce de energías y emociones sucede, no hay allí ninguna simulación.

Escena de "Llanos "

Escena de "Gli Amori d¨Apollo e di Dafne "

La falta de expresividad propuesta nos llevó a ver que era muy importante sostenerlo con valores altos de energía. Una energía interna, concentrada, que no disparara o dispersara en lo gestual expresivo. Encontrar la energía interna necesaria y la resonancia para que esta actuación se sostenga. Primero a través del entrenamiento y después en una combinación de entrenamiento y ensayos.

Así fue surgiendo una verdad interna en los intérpretes que soporta los estiramientos en el tiempo y le da vitalidad, aún desde un código de expresión sombrío y velado.

ESCENAS EN LA CALLE

-Recuerdo aquella *performance* tuya que vimos en La Plata –*Félix María de 2 a 4*– en la que íbamos siguiendo a los actores por calles y bares, en autos. ¿Cuál fue la búsqueda ahí en el plano actoral? ¿De qué manera en tus exploraciones sobre la actuación tomás en cuenta lo que el espectador va a ver o recibir?

-En el plano actoral, en este caso, la búsqueda se centró en dos aspectos:

a) Cómo apropiarse de lo accidental. Uno de los aspectos que nos interesaba en este caso, era la aparición de lo accidental, lo espontáneo que pudiera producirse en la calle y darle, desde la ficción, un marco para hacerlo visible, encuadrarlo para que, por un momento, esa realidad se hiciera perceptible (es decir lo "real" en sí mismo no lo percibimos muchas veces por su carácter caótico, la idea era entonces darle a lo "real" un marco que permitiera esa percepción). Para ello los actores tenían que trabajar en una gran conexión con los estímulos que recibieran y dar respuestas inmediatas a ello.

b) Cómo darle momentos de forma a una actuación que tendría que mimetizarse con la escena de la calle. Es decir, un alto grado de cotidianidad que nos colocaba en un realismo puro. ¿Cómo no quedar expuestos a una verosimilitud solo realista? (con el peligro de trabajar sobre códigos televisivos) y entonces elaboramos momentos de mucha forma, recortados de la totalidad. Y en relación con la "actuación real" propuesta por Agnes Varda en **Cleo de 5 a 7** (de cuya película se veía, como cierre del trabajo, su última escena).

-¿De qué modo en tu trabajo confrontás, o te interesa hacerlo, belleza versus fealdad? o ¿cómo vas a la búsqueda de lo monstruoso del ser humano? Esto quizás pueda estar referido a esos dos trabajos sobre el tema de la muerte, *Los muertos* precisamente y *Finales*. En el primero creo se producía un distanciamiento entre la emoción y lo que relataban los personajes. Con respecto a *Finales* me gustaría que contaras cómo vivieron los actores el proceso de búsqueda con un insecto tan repugnante como una cucaracha y además ser testigos de su muerte.

¿Creés que en tu trabajo hay algo del "accionismo vienés", en el que los cuerpos ¨mutilados¨, empujados a su máxima posibilidad de expresión o de dolor, pueden llegar a conformar un hecho estético-artístico?

-En el caso de **Finales**, creo que es la obra mía más radical en este concepto del que te hablaba sobre los actores como centro. De hecho la propuesta se podría sintetizar, ni más ni menos, en: cómo construir "teatro" momento a momento.

Finales es en esencia, lo que les sucede a los actores –textual, física, emocionalmente– en un espacio y en un tiempo… una construcción primaria de lo teatral… Y con esa combinación, cuerpos, espacio y tiempo (y ningún otro recurso), con la investigación sobre esas coordenadas quise organizar este trabajo.

Una propuesta despojada de todo artificio teatral.

Hay un marco de ficción, pero no se cuenta una historia. Son tres mujeres y un varón en un lugar de tránsito de un teatro, donde pasa gente; en una larga noche de insomnio en la que se observa la agonía de una cucaracha. Es decir, la temporalidad la da el tiempo que tarda en morir esa cucaracha, desde que la aplastan hasta que definitivamente muere. Mi idea es que la duración tenga que ver con una noche, y el lugar lo interrumpen personas que pasan, que no tienen que ver con esa ficción. Así lo hicimos en la sala del Princesa en La Plata, donde el público de otras obras atravesaba el espacio. Ahora, en el Konex de Buenos Aires, queda el paso de una cantante, interrumpiendo la ficción, con el ensayo de su aria, y también el té con el que se convida al público en el transcurso de la obra.

Finales es para mí una experiencia y no solo una obra. Me interesaba encontrar una particular relación entre público y obra, un "dejarse estar" (no sé si bien o mal), un "estar" casi en un mismo espacio de "escena" y "público", percibiendo realmente el paso del tiempo.

Por eso también la planteamos en una duración por fuera de la "convención" más arraigada en este momento, la de una hora. Incluso en La Plata tenía mayor duración que ahora. Al trabajar en el Konex, un espacio más teatral, le hemos dado también una forma temporal acorde.

También en la experiencia está en juego la cuestión de la supervivencia de un animal, la cucaracha, que es pura materia (materia orgánica), instinto… primario… animal… Está destruida pero, mientras tenga un pequeño órgano que la mantenga, sigue viviendo. Leí que, en realidad, muere de hambre… aunque esté casi aplastada, muere porque no puede comer, nada más… ¡esa lógica es fascinante! La vida en su mayor sencillez. Como dice una de las actrices: "Su único sentimiento es la atención de vivir. La atención puesta solamente en vivir… ¿Se dan cuenta?"…

Es así que, a partir de esta idea (la lenta agonía), empecé a pensar que la obra podría transcurrir durante toda la noche. Tal vez en algún momento la hagamos así… sería ideal para extremar la prueba y volver absolutamente real la actuación.

LA ACTUACIÓN EN *FINALES*

El trabajo en sí con los actores tuvo diferentes momentos y varios cambios de actores antes de estrenarla. Primero trabajamos sobre unos textos muchos de los cuales desechamos. Después hubo un largo tiempo en que no escribí y ensayábamos más que nunca. Era un armado rarísimo. Yo decía, por ejemplo: "Acá los textos de la hoja tres". Y después los cambiaba. Era tanto el caos que no hubiese podido escribir para cada ensayo. Los textos iban y venían. Cambiábamos el orden todo el tiempo. Y también los textos en sí, claro. Ya no sabíamos nada… ni el texto que se tenía que decir… todo era como una especie de rayuela en vivo (tal vez más caótico).

Después de dos o tres meses de trabajar así, reorganicé los textos.

Fue muy fuerte el nivel de trabajo que tuvimos, con mucha interacción y en una situación de gran excitación emocional. A mí me gusta mucho meterme, entonces iba moldeando el trabajo sobre los cuerpos de los actores. Yo veía lo que hacían, y también hacia dónde podría derivarse eso que hacían. Más o menos tenía todos los textos en la cabeza, entonces, imaginaba situaciones con ese hacer de los actores y los textos. Todo en vivo, en interacción, una escritura sobre los cuerpos… y a pura intuición o respiración teatral. Quedábamos agotados.

Y siempre pidiendo un poco más de la actuación.

Este es un gran punto. Yo me meto absolutamente con el actor. Confío en que me puede dar todo y entonces, sencillamente, le pido todo. Es una relación muy cargada de afectividades (a veces positivas y a veces no).

Por eso el trabajo surge de su naturaleza, de su forma de ser. No es que del papel va al cuerpo, sino que parte de los actores. Los actores son el centro desde donde se irradia.

-¿Cómo es tu relación con los actores durante los ensayos y una vez estrenada la obra?

-Hay para mí una gran diferencia entre el tiempo de ensayo y las representaciones de la obra después del estreno.

El ensayo es el período más vital y el trabajo es, a veces, de una enorme tensión, ansiedad, miedos y felicidad. El problema para un director (aunque a mí me pasaba más aún como actriz), es si las funciones se estratifican demasiado.

Lo importante, creo, es que ya que no va a quedar fijado –como una pintura o como un film–, que no tienda a esa fijación.

En lo personal, que los actores se apropien de los textos ha sido siempre una buena experiencia.

Ellos están allí como funciones de una dramaturgia, y más aún como personas que actúan, ellos en sus cuerpos hacen visible no solo lo escrito sino lo que esa noche les suceda, a ellos y entre ellos.

La obra es eso, son los actores trabajando.

Es ese mecanismo que vuelve y vuelve a mostrarse una vez hecho.

Y acá viene la pregunta, si ya está hecho, ¿para qué? No lo sé.

No veo por qué el teatro tiene que repetir, por qué ese circuito infinito de funciones.

Tal vez la única manera sea que siempre el mecanismo ponga a andar algo nuevo. ¿Si no por qué encenderlo?

También allí están los actores…

RECEPCIÓN EN EL EXTERIOR

Escenarios de Bruselas, Alemania y Portugal han recibido en el último tiempo buena parte de la producción de Beatriz Catani. Respecto de la recepción de sus trabajos comenta la directora:

> Las obras que presenté han sido siempre muy bien recibidas fuera del país. Y es casi como que encuentran la distancia justa (los textos proyectados, las diferencias culturales) para ser miradas.

Escena de "Finales"

Tal vez en las primeras obras, sobre todo en **Ojos de ciervo rumano**, hubo una mirada que leía desde un lugar fuertemente político la pieza; es decir, pensando que habla o que da una explicación del país o de la situación del país. Algo que no sucedió con **Finales**. Hicimos ocho funciones en el Kunsten des Arts (Bruselas) y sentimos, todos nosotros, una gran alegría por la recepción. Desde antes de la presentación se generó interés y expectativa que hicieron que trabajáramos siempre con un alto flujo de publico y con localidades agotadas.

Durante las funciones el público comprendió y registró en especial el humor de la obra, y desde allí, estableció una conexión permanente pese a todos los distanciamientos que presupone este acontecimiento (de lenguaje, de vivencias, de contexto, etc.).

Escena de "Finales"

Algo que me llamó la atención fue cuando presenté en 2005/2006, **Gli amori d'Apollo e di Dafne**, una ópera barroca del año 1640 de Cavalli y Busenello (como era una obra con 12 cantantes, 6 actores y 18 músicos, por cuestiones de producción, lamentablemente, no pudo hacerse en Buenos Aires), fue ver al público holandés y belga emocionarse por momentos visiblemente y en otros respondiendo también al humor. Es decir, a veces uno cree que será un público más distante o más frío y, en realidad, se involucran mucho con la obra y lo expresan de manera abierta.

Escenas de "Elsa"

HACIA EL TEATRO DOCUMENTAL

FEDERICO IRAZÁBAL / desde Buenos Aires

Dentro de la amplia gama de estéticas teatrales occidentales contemporáneas, tal vez sea Alemania el país en el que más se trabaja y se reflexiona, académica y escénicamente, sobre lo límites del teatro o, para ser más precisos, sobre la teatralidad. Dentro de esas búsquedas y experimentaciones podría mencionar las propuestas de René Pollesch, quien viene trabajando (tal como quedó plasmado en la edición de **Picadero** nº 17) un enfrentamiento bien frontal con lo que denomina "teatro de la representación". Este teatro, prototípico sistema de representación que ha atravesado nuestra historia con un fortalecimiento rotundo a lo largo del siglo XX, ha desarrollado con éxito formas dramatúrgicas, interpretaciones escénicas y técnicas actorales como para producir el conocido "como si", que consiste, por decirlo de la forma más simple posible, en tratar de producir en el espectador una ilusión de que aquello que está siendo visto es como si fuera real, y lo logra gracias al uso de ciertos principios miméticos de reconstrucción de la realidad (entendido esto en términos plenamente ideológicos).

Pollesch intenta poner en jaque ciertas lógicas de ese teatro y hace que emerja mucho más plenamente una dimensión performática de la escena. De hecho, y por dar un solo ejemplo, el uso que hace del apuntador (en todos sus espectáculos hay una apuntadora que está en el escenario con el libreto en la mano asistiendo a los actores) permite, por un lado, poner el acento en el texto pero por otro lado resalta al texto no como discurso espontáneo de un cuerpo que juega a ser otro, sino más como el elemento repetitivo producido previamente a la representación.

Pero claro que la reflexión sobre esta puesta en crisis de la teatralidad tal como las instituciones la piensa no se acaba en Pollesch. Muy por el contrario deberíamos señalar que gran parte de los creadores y los grupos que vienen abordando esta problemática son, hoy por hoy, quienes más representan a su cultura en el mundo. Pensemos por ejemplo, y para ir acercándonos a la obra **Elsa** de Jürgen Berger, en el grupo Rimini Protokoll. Con ellos, Stefan Kaegi y la argentina Lola Arias entre otros, buscan volver escénica la realidad misma a través de la búsqueda de personas cuyas historias sean representables y poder así mirar al mundo al mismo tiempo que se mira al teatro. Algo muy similar a lo que desarrolla de forma sistemática en nuestro país Vivi Tellas con el proyecto oficial Biodrama o con el independiente Archivos (que tiene un lógico correlato en el pasado con Museos en el Centro Cultural R. Rojas).

Claro que derribar los pilares de un sistema representativo no ha sido fácil. Pero, sin embargo, gracias al empeño de un grupo no tan amplio de creadores y a la capacidad del público de ir aceptando ese tipo de propuestas (que a su vez tienen versiones tanto en la televisión como en el cine y también, por qué no, en la literatura) se ha ido lentamente convirtiendo en un sistema ampliamente aceptado y reconocido. Es más, diríamos que hoy la revolución formal pasa más por el regreso a un tipo de teatro decimonónico que por la continuación de este desarrollo. Pero pese a ello veamos, muy rápidamente, cuáles han sido, según este punto de vista, algunos de los mojones por los que el teatro pasó para volver posible esta otra lógica.

Uno de los principales pasos se dio en este sentido cuando comenzó a desarrollarse un teatro con "no actores" –sistema del que también forma parte el denominado Nuevo Cine Argentino–, a través del que se utiliza a personas para que *representen* problemas y situaciones cercanos a los que ellos, en tanto personas, viven. Como respuesta institucional a este desarrollo (el caso de Federico León y el Museo de Aeronáutica en el Rojas es el modelo prototípico), el teatro se protege desarrollando una estética de lo que se denominó neonaturalismo, que consiste –en materia interpretativa– en que mejor se actúa cuanto menos se evidencie la actuación en sí (uso naturalista del cuerpo, tono de voz cotidiano y coloquial, pérdida de dicción perfecta y en la puesta en jaque de la voz impostada, etc.).

Ahora, como consecuencia lógica, aparecen propuestas en las que la no actuación (la persona real en escena) y la técnica neonaturalista (aparición del tono confesional) se unen en la figura de un actor. Ejemplo de esto es **Crudo**, de José María Muscari y **Elsa** de Jürgen Berger.

En este último caso, el crítico alemán ahora devenido en dramaturgo, ofrece un texto que surge como resultante de sus encuentros –periodísticos– con la actriz Ellen Wolf, que descolló en la escena argentina con su personaje de la abuela en **La omisión de la familia Coleman** de Claudio Tolcachir. **Picadero** conversó con Berger, quien estuvo en la Argentina para el estreno de su texto que, con dirección de Carolina Adamovsky, se ofreció en el Espacio Callejón.

-¿Cómo surgió la idea de trabajar con Ellen Wolf?

- La primera vez que la vi fue sobre el escenario con **La omisión de la familia Coleman**. Yo había venido a la Argentina para ver la puesta en español de una obra de Armin Petras. Y me sorprendió su presencia escénica, a tal punto que quise conocerla a toda costa y la llamé por teléfono. Así fue como nos conocimos y tuvimos la primera de varias charlas.

-¿Pero previamente a ese primer encuentro no sabías nada acerca de su historia?

-No tenía absolutamente ninguna idea de nada. Tuvimos dos encuentros muy largos en Buenos Aires que me produjeron la fortísima necesidad de hablar con su hija Teresa y su

nieto Horacio y me encontré con ellos en Europa. En paralelo, con Armin Petras sentimos que algo teníamos que hacer con todo esto, puesto que era una historia realmente conmovedora, atravesada por historias trágicas pero también con algunos puntos que podría definir, al menos, como risibles por extremos.

-**¿Y en las charlas con Petras la idea era que vos escribieras o iba a hacerlo él?**

- La idea originaria era que yo hiciera la investigación y Petras escribiera luego la pieza. Pero cuando tuve todo el material, que eran unas ciento veinte páginas, se lo llevé a Petras y él me dijo que era un material fantástico y que no sería justo que ahora él se introdujera en él y me sugirió que lo hiciera yo. Y a mí me resultó una muy buena idea.

-**¿No te genera algún tipo de cortocircuito por el hecho de ser crítico teatral?**

-No es algo fácil y de hecho no es la primera vez que me enfrento a esta situación. Yo tenía escritas tres obras de teatro pero estaban muy bien guardadas en un cajón. No las sacaba a la luz porque como crítico de teatro tengo tantas exigencias para con el teatro que consideraba que esas obras no satisfacían esas exigencias mías. Pero en el caso de la historia familiar de Ellen fue distinto, porque el material era tan increíble que no todos los días uno se cruza con historias de tanto valor. Esto hizo que pudiera olvidarme de mis exigencias puesto que en definitiva acá lo más importante era que el espectador de teatro que ya la había visto actuando y no conocía su historia pudiera enfrentarse a alguien que atravesó las peores cosas del siglo XX y que, pese a eso, las sobrevivió con muchísima dignidad.

-**¿Si tuvieses que inscribir este texto dentro de la historia dramatúrgica alemana, encontras alguna línea o lugar donde ubicarlo?**

- Sí. De hecho desde hace unos dos a cuatro años hay una fuerte tendencia hacia el teatro documental. Tal es el caso de **Der Kick** de Andres Weill y un autor turco alemán que escribe narrativa pero que escribió una obra llamada **Vírgenes negras**, en la que realiza entrevistas a mujeres musulmanas, con velo, hablando sobre su vida sexual. Y ubico a esta obra en este sentido por la forma en la que surge –entrevistas– y que luego se convierten en una obra de teatro.

-**Hay un trabajo, tanto en el texto como en la puesta, sobre la tensión del concepto de ficción. ¿Es esto intencional o simplemente ocurrió? ¿Trabajaron sobre la noción de verdad y verosímil?**

-Estas preguntas me las hice y fue algo crucial en el momento de creación de la obra, e incluso fueron temas que discutí con Petras. La decisión que tomé finalmente fue que en lo que hace a la historia de la familia no me iba a apartar para nada de la verdad, pero sí en lo que hace a elementos más formales, como es por ejemplo la interacción de los personajes entre sí. Ahí decidí jugar con la ficcionalización porque sentí que de esa forma lograba presentar el material de un modo más interesante. Antes de empezar la entrevista hablábamos sobre el concepto de Pollesch del teatro de la representación. Y la verdad es que mientras estaba produciendo el texto no me hice esa pregunta. Pero creo que tiene que ver con el hecho de que en Alemania hay muchísimas formas escénicas de tensionar la idea de teatralidad. Y en ese sentido me parece muy interesante lo que está haciendo el denominado teatro documental.

-**Ellen tiene una historia dividida entre Alemania y la Argentina. ¿Cómo fue el trabajo que hiciste para informarte sobre lo ocurrido durante la dictadura, ya que obviamente el momento del nazismo lo conocías?**

-Leí mucho sobre el contexto histórico como trasfondo. Pero solo para eso: trasfondo. Porque lo que me ocurrió es que en algún momento me di cuenta de que más que el nazismo, más que la dictadura, lo que verdaderamente era significativo, no solamente para Ellen sino también para toda su familia, era el agujero negro que había dejado la desaparición de la hija mayor. Encontré que este era verdaderamente el punto en común para todos los integrantes de la familia. De esa manera entendí que el tema histórico en esta familia aparecía en relación con el concepto de recuerdo. Y por eso la obra se pregunta si el recuerdo puede sanar o apaciguar el dolor.

-¿La excusa de la cápsula del tiempo cuándo surge?

-Esta es una decisión de la directora Carolina Adamovsky. Yo entregué, y muy conscientemente, el texto puro, sin una sola indicación de dirección. De hecho me reuní con directores en Alemania y me dijeron que era lo indicado. Esto es difícil para el director pero al mismo tiempo es un gran desafío porque tiene que resolver los dilemas que le propone el texto. Esta unión de los roles de autor y director que es tan habitual en este país, no lo es en Alemania. Allá está muy separado el rol del autor y el del director.

-¿Y estuviste de acuerdo desde el principio con esta idea de ubicación de la escena?

-Estuvimos en permanente contacto y comunicación. De hecho Carolina sugirió cambiar de lugar algunas partes del texto y supe de manera muy temprana sobre la idea de la cápsula. Y estaba ansioso por ver cómo, a través de ese tema, se reelaboraba el tema del trabajo del recuerdo de los personajes. Me preguntaba si eso iba a funcionar. Y cuando lo vi me di cuenta inmediatamente que fue una muy buena decisión por parte de Carolina, porque realmente le da a la obra una dimensión y una factura escénica muy interesante.

Escenas de "Elsa"

Mujeres de palabra

*Bajo el título **Dos escritoras y un mandato**, Inteatro Editorial lanzó un volumen que reúne obras de Susana Tampieri de Estrella y Elvira Maure de Segovia. Dos personalidades gravitantes en la historia dramatúrgica de Mendoza.*

FAUSTO J. ALFONSO / desde Mendoza

En esta provincia, no abundan las mujeres puestas a escribir teatro. Y, las que sí lo hacen, deben penar a la par de sus colegas varones para lograr un registro editorial de esos escritos. Por eso no deja de ser auspiciosa la aparición de este volumen, incluido en la colección El País Teatral, que suma parte de la producción de las dos dramaturgas con más permanencia y producción que hasta aquí deparó esta tierra: Susana Tampieri de Estrella y Elvira Maure de Segovia.

El trabajo incluye los textos **Ab-zurdo**, **Persona ¡je!**, **Nos: los artistas** y **Matar callando**, de Tampieri; y **El teorema**, **Alfonsina** y **Adiós, Olimpia**, de Maure. El prólogo corrió por cuenta de la investigadora local Beatriz Salas, quien previo a su análisis advierte que estas autoras "...son las primeras que hacen sentir su voz en el campo de la escritura dramática entre el 60 y el 70; lo hicieron significativamente con una labor consecuente, valiosa y sostenida".

La mendocina por adopción Susana Tampieri –nació en Vicente López, Buenos Aires– ha incursionado en todos los géneros (cuento, poesía, ensayo, novela, teatro), aunque ha dedicado especial atención a la dramaturgia. Varias de sus obras han trascendido las fronteras de la provincia e incluso del país (con puestas en Israel e Inglaterra, por ejemplo). Casi toda su producción ha sido llevada a escena y habitualmente la cartelera local ofrece alguno de sus títulos (actualmente **Gineceo**, por el grupo Reciclaje). "Mi mayor ambición es que las obras que dejo, tengan el poder de retroalimentación, en tiempos tan insólitos y cambiantes, como los que se avecinan", ha escrito. [1]

Tampieri se ha movido tanto en el terreno del realismo crítico como en el del absurdo satírico y sus obras han concitado el interés de varios estudiosos, como la mencionada Salas, Catalina Julia Artesi, José Navarrete y Graciela González de Díaz Araujo, quienes han profundizado, por ejemplo, en **Ab-zurdo** (Primer Premio Teatro en el Certamen Literario Vendimia 1990), a raíz de sus múltiples alusiones a temas como el sometimiento, la masificación y los excesos del poder.

"Susana Tampieri acude al homo ridens que anida en cada una de nuestras conciencias porque el humor es parte de la vida misma; no se trata de la percepción festiva y alegre del mundo, sino del conflictivo enfrentamiento entre las fuerzas de la autoridad convencional y las fuerzas de la rebelión. Por eso recurre a la farsa, en su variante contemporánea, plagada de cinismo, denominada farsa negra, donde sus personajes son conscientes de sus errores, y se transforman en patéticos". [2]

En **Persona ¡je!** y la brevísima **Nos: los artistas**, la autora corre su interés hacia la reflexión sobre las disciplinas artísticas, los alcances de la creación y el concepto de moralidad que esta encierra. En la primera hace foco en una dramaturga que se enfrenta a las criaturas que creó en un atractivo juego del que participan también los actores que las encarnarán. En la segunda, se centra en un pintor, su modelo masculino y la figura de un comprador. De la relación con este último se desprenden temas de relevancia: la obra en su valoración y su adecuación a determinados contextos.

Matar callando se sumó en el 2000 a la producción de Tampieri, que ya alcanza la treintena de dramas. Aquí, según Salas, "la autora apuesta por el monólogo y supera las limitaciones que el género puede conllevar. Vence el estatismo por medio del suspenso y una trama casi policial, de comedia negra. El público es el locutor discursivo de esta protagonista que lo hace cómplice o *voyeur*, a media distancia entre la identificación y lo infranqueable". [3]

Por su parte, María Elvira Maure de Segovia (1929) ha incursionado en el teatro desde distintos roles (directora de la Escuela de Teatro de la FA-UNCuyo, entre los más destacados), aunque habitualmente se la relacione solo con lo dramatúrgico. También su presencia se ha sentido en esa expresión propia de la provincia que es la Vendimia, a partir de la escritura o coescritura de numerosos guiones para la fiesta en cuestión.

En lo estrictamente autoral, su trabajo ha navegado entre el absurdo (**Tal como soy o un amor esdrújulo**, 1983) y el realismo expresionista. **El teorema**, obra escrita en 1978 (Premio Argentores) remite desde distintos aspectos (escenografía, utilería menor, luz, apuntes coreográficos y el tratamiento mismo del tema) a la segunda de esas estéticas. Su trama alude al homicidio de un hombre engañado por su mujer y adquiere desde la reflexión monológica un énfasis que le da fuerte personalidad.

En **Alfonsina** (1987), la figura de la poetisa también se contextualiza entre trazos expresionistas y su historia "se resuelve por *raccontos*, a los que se yuxtapone, intercalada, la voz de la recitadora que interpreta poesías de Alfonsina Storni. En esos momentos, se recurre a efectos expresionistas para afirmar la voz de la protagonista. En este apartarse del realismo, se reconoce una decisión manifiesta de establecer distancia frente a la temática para evitar una identificación que se agote en lo emotivo, aunque esto siga siendo un conductor relevante". [4]

Adiós Olimpia (2000) recibió el Premio A las Tablas, del gobierno provincial. Como en el caso de **Teorema**, en esta obra sobrevuela la cuestión autobiográfica, aunque se eluden referencias directas. Es un homenaje a la personalidad y a la titánica tarea de quien fuera una figura emblemática de una Mendoza ya ida: la Maga Correas. Maure de Segovia recurre esta vez a los artificios del grotesco. Y, con sensibilidad y también desmesura, reflexiona sobre los valores que una sociedad desmemoriada, desagradecida, ha terminado por sepultar.

EL MUNDO FEMENINO

A modo ilustrativo, habría que mencionar, en lo que hace a dramaturgia femenina mendocina, a la también prolífica y muy interesante Sonnia De Monte (**Valde Bona**, **Melescas**, **Fugitivos**, **Mares de luna**), Ángela Ternavasio (**Las fosas natales**, **Las fosas sociales**, **La nona se queda**), Mary Sclar (**Lola Mora**), Patricia de la Torre (**Penelopeas**), Silvina Livellara (**La voracidad**), Gladys Guerrero de Rocamora (**La fuga indispensable**), Nilda González (**Nieblas del riachuelo**), Patricia Slukich (con una obra dispersa que incluye **Touché** y **El innombrable**), entre otras. Independientemente de actrices que generan sus propios textos: Mariú Carrera (**Adiós a las puntillas**), Nora Fernández (**Sur-realismo**).

NOTAS

(1) En "Autobiografía en estilo sarmientito", solapa de la edición de su obra *Cóndor*. Ediciones Culturales de Mendoza, 1998**.**

(2) ARTESI, Catalina Julia, "Los dramaturgos/as del interior del país", actas de las Terceras Jornadas. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1998.

(3) SALAS, Beatriz, en prólogo a *Dos escritoras y un mandato*. Inteatro Editorial, Buenos Aires, 2008, pág. 7.

(4) Ibid., pág. 10.

40 AÑOS DE TEATRO SALTEÑO (1936-1976)

“Ese país interno, profundo, del cual poco se sabía…”

ROMINA CHÁVEZ DÍAZ / desde Salta

El entusiasmo puesto en la investigación, recopilación, escritura y edición por parte de sus realizadoras, es un motivo de orgullo para el teatro local a partir de una fuerte inspiración en un diálogo revelador entre el compromiso social y el arte. Renovamos el pacto entre actor y público desde el pasado para instalarnos en un presente que tiene raíz histórica en la búsqueda de nuestra identidad, de nuestra matriz cultural de raigambre diversa. La confluencia de miradas también se acerca al resto del país con una prueba más de un intento de reivindicación de la dramaturgia propia.

LA CULTURA DEL NOROESTE

***- Pacha- Mama*, la obra de teatro de Amadeo Sirolli, responde al emblema del teatro nativista. ¿Qué significa ideológicamente?**

Graciela Balestrino: El texto de Rodolfo Amadeo Sirolli es del año 1932, se estrenó en Buenos Aires, por la compañía de Camila Quiroga y realmente tuvo muy buena recepción tal como lo testimonian las críticas de los diarios más importantes de la época. Pero en Salta pasó totalmente desapercibido. Tuvieron que pasar muchos años hasta que el yerno de Sirolli, Wayar Tedín, la reestrena en el año 1950 para participar en una preselección para el concurso de teatro que organizaba el gobierno del Gral. Perón, el Certamen Nacional para Teatro Vocacional. En ese caso el elenco fue un elenco local y la obra fue premiada; creo que de alguna manera se convierte en el texto fundacional del nativismo salteño de los años 50. En primer lugar porque él retoma el mito como el de la Madre Tierra y un mito que tiene que ver con una cosmovisión andina del tiempo lento, del estar, y que implica la dicotomía Interior/Buenos Aires. Es decir que en muchos sentidos **Pacha-Mama** no se diferencia del esquema antinómico del teatro bipolar nativista de Buenos Aires. En otro sentido sí porque en este caso el elemento disociador, el que crea el conflicto, es el descendiente de esos incas que él presenta como la cultura andina por excelencia. Entonces este es un elemento que diferencia la visión de ese teatro nativista. No solo es el foráneo, el porteño que enamora a la muchacha ciega, Amancay, sino también ese triángulo amoroso que se instaura y ese conflicto entre lo urbano, lo porteño y lo que representa como el núcleo identitario de la cultura del Noroeste.

-Cuando se refieren a lectura en red y filiaciones que se pueden establecer entre *Pacha-Mama*, *El mal de Dios* y *Tan sólo el monte lo sabe*, ¿cuáles serían esas claves de lectura?

Marcela Sosa: Si reflexionamos sobre la acción dramática de los tres textos mencionados, veremos que hay ciertas semejanzas, ciertas isotopías. Por ejemplo, la relación entre la Metrópolis y el Interior, muchas veces vista como algo conflictivo, como algo no resuelto, inclusive como un desconocimiento de la gran ciudad o de la cultura urbana, respecto del campo y de los hábitos y de su gente. Entonces hay textos que son realmente increíbles donde se ve el triángulo amoroso en los que se plasma esa relación de desconocimiento campo/ciudad. Y también el desenlace, otro elemento de comparación interesante. En todas estas obras hay generalmente imágenes de caída donde se ve a los protagonistas del campo perderse en medio de la naturaleza, perderse en medio de la tierra o en la montaña para quizás vivir su verdadera identidad o para resguardarla.

-¿Cuál sería la hipótesis de ustedes, como investigadoras, acerca del uso de regionalismos en las obras salteñas de la antología?

G.B.: Es evidente que en casi todos los textos hay un uso deliberado y consciente de regionalismos. En primer lugar por la temática misma de las obras en el caso de Carlos Matorras, por ejemplo, el teatro histórico que se sitúa en el siglo XVIII. Es decir que hay tantos términos propios castizos que corresponden al núcleo, a la expedición del gobernador Matorras que se interna en el Chaco Gualamba como también los términos que tienen que ver con la geografía, con la fauna, la flora, y el elemento geohumano en general del chaco salteño. Es importante haber hecho una serie de notas y de explicaciones a pie de página de términos que pueden ser familiares para un lector de Salta o del Noroeste pero aspiramos a que esta antología tenga una difusión mucho más amplia. Así que por eso trabajamos con diccionarios de regionalismos y pensamos que era interesante aclarar el sentido de algunos términos.

-La división por usted planteada en *El mal de Dios* entre puna/pampa y norte/sur, ¿es posible de interpretarse hoy o ya había por ese entonces un grito social?

M.S.: Sí, creo que realmente lo había, no olvidemos que **El mal de dios** fue estrenada por Leónidas Barletta en Buenos Aires, quien le escribió una carta muy elogiosa a su autor diciéndole que era la esperanza de la dramaturgia nacional y que se podían esperar grandes cosas de él. Es decir, que además, veía que había un sentido social muy profundo en Barbarán Alvarado a pesar de ser un hombre de la política, encumbrado, relacionado con las familias de Salta pero que tenía una mirada muy aguda, muy atenta y había calado profundo en ese país interno, sumergido, del cual poco se sabía y creo que aún se sigue sabiendo poco.

LA ESCRITURA DEL SILENCIO

-En este “teatro perdido”, como llamaron a parte de la dramaturgia local, ¿cómo es la construcción identitaria del aborigen, del coya y del colonizador?

G.B.: En primer lugar, quiero aclarar que al sintagma “teatro perdido” lo tomamos de Jorge Dubatti que, a su vez, lo retoma de la literatura medieval porque así como gran parte de la literatura medieval por su carácter oral y anónimo se perdió al no ser conservada mediante la escritura, en este caso –en el caso del teatro salteño– hemos podido comprobar cuando hemos estudiado su devenir histórico que, en general, la mayor parte de la dramaturgia se perdió, es decir, no fue conservada. Entonces esta antología tiene un valor enorme, además del valor intrínseco de cada texto es un rescate en realidad y es una apelación a la memoria cultural de los salteños y en particular del teatro salteño. En cuanto a lo que representa la identidad del coya, del indio y del colonizador, en los distintos textos de alguna manera haciendo una lectura integral de la antología, se puede construir un sujeto cultural. El sujeto cultural coya, el sujeto cultural indio y el sujeto del colonizador que tiene que ver con una cuestión identitaria que creo que rebasa ampliamente el género teatral –el género dramático– y que está digamos como algo permanente, como una construcción sólida y que atraviesa todos los tiempos de la literatura salteña.

-¿Cómo se vincula la escritura y la vida de Carlos Xamena Lomba?

M.S.: Es muy interesante tu pregunta porque aquí en Salta es conocido como quien fue el vicegobernador y gobernador de Salta en 1950 y 1951 respectivamente. Lo que pocos saben es que desde el año 40 él era un actor, un aficionado, un director de teatro; no solo presentaba obras en una parroquia de la ciudad sino que escribía obras especialmente para esas puestas en escena. Es decir que **Ña Eloisa, la curandera** es un texto que es el único que tienen sus descendientes de toda una producción que desapareció porque tenía un origen escénico, lo cual forma parte de ese teatro perdido del que ya habló Graciela. Y lo interesante es cómo se marca la relación que hay entre dramaturgo y público en este texto porque hay una serie de guiños, de claves de complicidad entre el público y estos actores que se reían y festejaban; y bajo el formato de la comedia asainetada como es el caso de **Ña Eloisa, la curandera**, recibía también una imagen, una mirada sobre la propia cultura. Se reían y a la vez reflexionaban sobre su propio ser, sobre su propia identidad.

-**¿Por qué causó impacto la dramaturgia de Carlos Matorras?**

G.B.: Lo del impacto se refiere a la primera y única publicación en vida que se realizó de Matorras alrededor de los 50 cuando el Grupo Editorial La Carpa –sale con ese sello– publica dos de sus piezas teatrales: **El escaparate** y **Cuando Zeus está ausente**. Causa impacto porque ni siquiera el grupo de intelectuales, artistas y escritores a los que frecuentaba, sabía que él escribía. Hubo una actitud de pudor, de ocultamiento si se quiere, fue una escritura en silencio, en soledad. Esta publicación se hizo a instancias de su mentora, Elsa Patrón Costas. En su casa se

La iniciativa de enriquecer la memoria cultural y rescatar del olvido las dramaturgias locales, en este caso la salteña, surge del Instituto Nacional de Teatro y lo hace a través de la publicación de ***40 años de teatro salteño (1936-1976),*** *obra que cuenta con selección y estudio crítico de Graciela Balestrino y Marcela Sosa.*

realizaban tertulias literarias a las cuales asistía Matorras, quien siguió escribiendo de esa manera, a tal punto que **El campamento de los cobardes** es la primera vez que se edita con esta antología. En ese sentido causó estupor, causó impacto enterarse de que este hombre dedicado a las leyes, que tenía cargos públicos importantes, escribiera… y escribiera teatro. Por otro lado, no intentó seguir publicando sus obras ni acercarse a grupos teatrales para que se las representasen.

LA VISIÓN CRÍTICA CONTRA LA DEBACLE

-¿Por qué *Esteco* es una metonimia de la Argentina de 1976?

M.S.: El texto de Francisco Mateo se escribió justamente en el año 1976. Es muy significativo –así lo señalo en el prólogo a la edición del texto– que se haya vuelto a una leyenda que circula aún en el Noroeste y que tiene una marcada semejanza con el relato bíblico de la mujer de Lot y con la destrucción de Sodoma y Gomorra. Y fijate vos que Mateo retoma, discursiviza esta leyenda, la dramatiza en un momento en que en nuestro país no queda piedra sobre piedra con toda la debacle de la dictadura, con la instauración del Proceso y la violencia reinante. Entonces creo que se puede hablar de la metonimia en un sentido muy ajustado del término.

-Señaló que Carlos Matorras Cornejo tuvo una mirada contrahegemónica de la conquista: ¿cómo se construye esa visión crítica en su escritura?

G.B.: En particular me refería al caso de **El campamento de los cobardes**. Es un texto que está basado en un diario de la expedición que realizó su tatarabuelo, que fue el gobernador del Tucumán, unos años antes de que se constituyera el Virreinato del Río de la Plata. Como gobernador, Matorras necesitaba por cuestiones económicas –porque había que abrir una ruta hacia el Paraguay– hacer una expedición para pactar un Tratado de Paz con los mocovíes, una de las tribus más belicosas que realmente impedía que se lograra este objetivo. Entonces esta expedición militar contó con sacerdotes porque tenía que ver con la fundación de Misiones y con la conversión de los indígenas: la evangelización. Ese es el eje sobre el cual Matorras Cornejo monta esta ficción que por supuesto tiene una base histórica pero es en última instancia una ficción. En ese cruce entre ficción y realidad, si bien podría pensarse que lo que hace el autor es una especie de autoelogio de su estirpe o de su genealogía, en realidad no es así porque el gobernador tiene una aparición fugaz en el primer acto. Lo que sí interesa es la cuestión de la identidad: quiénes son esos santiagueños, salteños, y otros provincianos que están luchando por el rey pero en realidad se sienten de *aquí*. Esa dicotomía, el que soy del aquí y el allá, y el sentirse ya parte de una identidad totalmente diferente, están bien marcadas en el texto. También aparece cómo trata Matorras la cuestión del indígena. El haber insertado un texto cultural como es el pim-pim, la celebración del pim pim, que –es bueno decirlo– en el diario de Joaquín Brizuela, maestre de campo de Matorras, lo pone separado del texto, lo pone como una cuestión casi pintoresca para mostrar algo que parecía exótico a los ojos de una mirada europea. Matorras, en cambio, hace coincidir la expedición con la celebración del pim-pim, que tiene como sabemos, un significado antropológico y cultural muy fuerte que ha persistido y persiste hasta la actualidad. Creo que este hecho, la reivindicación de la identidad indígena y la crítica a la figura del evangelizador, del cura doctrinero que acompaña la expedición, es muy evidente. Por eso podemos pensar en una visión contrahegemónica de la conquista. Está cuestionado este "tratado de paz" que en realidad no es tal sino que marca el sojuzgamiento y la domesticación de este grupo de mocovíes. Hay que mencionar que seguramente tuvo que tener en cuenta el cuadro de Tomás Cabrera, que hasta hace poco estaba en el Museo Histórico Nacional y parece que se ha extraviado. Este cuadro marca el momento de la claudicación de Paiquín, el gran caporal de los indios. Este momento de la claudicación ni siquiera aparece en el texto, por eso es una mirada totalmente distinta a la del cuadro y a la del diario, hay una construcción muy personal y una visión bastante crítica precisamente de la conquista. No hay que olvidar que Matorras conocía toda la región donde transcurre la acción dramática porque pertenecía a los solares, a las tierras de sus antepasados.

-¿Considera que en el teatro contemporáneo se conserva algún rasgo de la dramaturgia localizada en su libro?

G.B.: Creo que sí. Pensamos que hay una serie de directrices o de ejes semánticos que recorren el teatro salteño y precisamente uno de ellos es la cuestión de la identidad: identidad cultural, identidad racial… Pienso en algún texto de Jorge Renoldi, en **Pueblo negro** –es un collage sobre diversos cuentos de García Márquez– y particularmente en otro texto mucho más actual de Carlos Muller que se llama **Queso de cabra**. Uno de los protagonistas dice: "Este es un policial negro, negro y andino". Es decir que esa conjunción de matriz policial y de lo andino, lo localizado y que tenga un valor teatral porque es un grupo de teatro que ensaya esa obra, creemos que es un texto nativista más. Nos damos cuenta de que la preocupación por tratar de entender y descifrar quiénes somos los salteños y cuál es la matriz cultural que caracterizaría estas producciones localizadas, subsiste y es una marca del teatro salteño.

EL MAPA SALTEÑO DE 1936 A 1976

-¿Cuál sería resumidamente el mapa teatral de 1936 a 1976?

M.S.: Por un lado podemos marcar algunas líneas que están representadas por los textos de la antología como el teatro nativista en el cual se ve esa defensa de lo natural, de la tierra, de las costumbres, de los hábitos, inclusive la defensa de una cultura. El nativismo tiene además etapas y los textos que hemos incluido en la antología pertenecen a la segunda etapa del nativismo. Textos del teatro histórico como **El campamento de los cobardes** y en esta línea también **Esteco**.

G.B.: Creo que es interesante pensar en la formalización, en una escritura que en casi todos los casos revela un conocimiento acabado. Matorras no era un hombre de teatro –en el caso particular de él– pero en sus manuscritos figura hasta el tiempo que él estimaba en la representación de cada acto. Era una persona de una gran cultura y que asistía –evidentemente– y había asistido en Europa, al teatro. Noto que hay una depuración en cuanto a la escritura, son textos muy bien escritos, muy bien trabajados, con buen manejo del diálogo y yo creo que eso habla también de un carácter y de un rasgo que marca –de lo que hemos visto desde Dávalos hasta la actualidad– una dramaturgia que se revela como cuidada en donde hay un trabajo de escritura importante.

El Programa IBERESCENA en marcha

Apuntando al desarrollo de una política internacional, el Instituto Nacional del Teatro participa del programa Iberescena, buscando consolidar la creación de los artistas locales.

CINTIA CONTINELLI/ desde Buenos Aires

El Fondo Iberoamericano de ayuda Iberescena fue creado en noviembre de 2006 sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, relativas a la ejecución de un programa de fomento, intercambio e integración de la actividad en las artes escénicas iberoamericanas. Iberescena, a través de estas convocatorias, pretende promover en los Estados miembro y por medio de ayudas financieras, la creación de un espacio de integración de las Artes Escénicas.

Entre sus objetivos figuran:

-Favorecer la formación continua para los profesionales del sector del teatro y la danza, fundamentalmente en el campo de la producción y la gestión.

-Fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos iberoamericanos.

-Incentivar las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos y/o privados de la escena iberoamericana y promover su presencia en el espacio escénico internacional.

-Promover la difusión de la obra de autores/as iberoamericanos/as.

-Apoyar a los espacios escénicos y a los festivales de Iberoamérica para que prioricen en sus programaciones las producciones de la región.

El Fondo Iberescena está actualmente constituido por siete países que financian el programa: **Argentina**, **Colombia**, **Chile**, **España**, **México**, **Perú** y **Venezuela**. Iberescena está dirigido por el Consejo Intergubernamental Iberescena (CII), en cuyo seno cada Estado miembro designa una autoridad de las Artes Escénicas como su representante. Este Consejo define la política, las modalidades de obtención de la ayuda y toma las decisiones en conformidad con las reglas enunciadas en el reglamento de Funcionamiento del Programa. El Consejo Intergubernamental se reúne de forma ordinaria dos veces al año para decidir los proyectos a los que se apoya. Dentro de esta estructura, la Unidad Técnica de Iberescena (UTI) asume la responsabilidad de la ejecución y el funcionamiento del programa.

Los recursos económicos del Fondo provienen de las contribuciones de los Estados miembro y de otros posibles recursos negociados por la Unidad Técnica Iberescena.

El Consejo Intergubernamental, teniendo en cuenta los medios financieros puestos a su disposición, ha decidido concentrar su actuación sobre los siguientes programas de ayuda:

-Circulación a través de Redes, Festivales y Espacios Escénicos.

-Coproducción de espectáculos entre empresas, grupos y compañías tanto públicos como privados de los países firmantes del Fondo Iberescena.

-Apoyo a la autoría escénica iberoamericana.

-Formación, con especial énfasis en la producción y gestión de las Artes Escénicas.

-Difusión a través del portal Iberescena.

El Consejo Intergubernamental elabora un Plan trianual donde establece el tipo de programas a los que se les brindará las ayudas, los objetivos políticos a lograr, las reglamentaciones específicas a implementar, etc. Como este Programa comenzó su funcionamiento en el año 2006, está previsto que el año próximo se trabaje en la producción del próximo Plan.

Nuestro país está representado por el Instituto Nacional del Teatro.

Escena de "Tras nosotras, la lluvia" (Ciclo Décalogo)

AYUDAS CONCEDIDAS EN ARGENTINA

Durante el año 2008, el fondo Iberoamericano aportó U$S 165.000.-, en las siguientes ayudas:

Para la Coproducción de espectáculos de teatro y danza iberoamericanos: **Will & Sue** del grupo Libertablas-Haydée Boetto (Argentina-México); **Decálogo 10** del Centro Cultural Ricardo Rojas (Universidad de Buenos Aires) Centro Cultural Helénico– Centro Cultural España (Argentina-México-España-Bolivia); **Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo** de Piedra Mala Producciones S.L. – Producciones ABU S.L. (Argentina-España).

En el proyecto de Circulación de espectáculos a través de redes, festivales y espacios escénicos: **10° Festival Latinoamericano de Títeres "Tatá Pirirí"** (Misiones), **Proyecto Multidisciplinario para la Difusión de la Danza - Cocoa 2008** (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y **Tecno Escena 08** (Ciudad de Buenos Aires).

Por último, para la Creación dramatúrgica y coreográfica: Guillermo Cacace (**Sangra Nuevas Babilonias**), Cristian Palacios (**Transformaciones en las raíces míticas de América Latina**), Beatriz Catani (**Dos**) y Jorge Onofri (**No quiero morir desnudo**).

Escena de "Will y Sue, suite shakespeariana..."

Escena de "Santificarás"

ALCANCES SURGIDOS DE LOS INTERCAMBIOS IBEROAMERICANOS

Lo más destacado de este Proyecto es el encuentro que se produce entre los países iberoamericanos. En el caso de los festivales, la presencia de espectáculos, docentes y artistas de diferentes países, permite conocer parte de la realidad artística fuera de Argentina. Acercar al público a espectáculos internacionales, realizar talleres de perfeccionamiento y generar espacios de reflexión, son algunos de los resultados que se originan en los eventos.

Por otro lado, en las Coproducciones, el cruce de ideas en el proceso de creación de las obras provoca un valioso terreno de construcción, donde el aporte de los diferentes puntos de vista, de estéticas y de formas de abordaje al trabajo, dejan ver, como resultado, una producción en la que se plasma un panorama artístico iberoamericano.

En las Creaciones, la ayuda de Iberescena facilita, principalmente, que el artista pueda disponer del tiempo necesario para escribir la obra o coreografía, además de poder realizar las investigaciones y/o supervisiones que le sean oportunas.

El Programa decidió otorgar ayuda financiera a creaciones de diversas disciplinas: teatro, títeres y danza, todas ellas de alto impacto, calidad y eficacia en nuestro país.

LA VOZ DE LOS ARTISTAS: EXPERIENCIAS

La coproducción del espectáculo **Will y Sue, suite Shakespeariana para actores, objetos y ensamble musical**, de Luis Rivera López (con inclusión de textos de William Shakespeare), fue argentino-mexicana y, además, estuvo auspiciada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (México) y el Teatro Nacional Cervantes (Argentina) donde fue estrenada.

Este cruce de países, produjo un interesante encuentro interdisciplinario de voces, objetos, actores y músicos. Además, también como parte del Proyecto, la obra estuvo de gira por México.

Por otro lado, en el Ciclo **Decálogo, Indagaciones sobre los 10 mandamientos** los espectáculos nacieron del cruce entre un director y un dramaturgo, queriendo generar un choque entre artistas argentinos, mexicanos y españoles. Los resultados fueron muy efectivos ya que enriquecieron la propuesta de cada espectáculo, originando diferentes estéticas.

Este proyecto estuvo coproducido además, por el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA), el Centro Cultural Helénico y el Centro Cultural de España en Buenos Aires.

El decálogo son aquellos 10 mandamientos de la ley de Dios que llegaron a las manos de Moisés en el Monte Sinaí y que fueron dados al hombre como principios o normas básicas para el ejercicio de cualquier actividad. Entonces diez directores y diez dramaturgos indagaron sobre este universo de la teología moral, dando como resultado diez espectáculos teatrales que, en cada caso, llevaron el nombre original de cada mandamiento. En esta primera etapa participaron entre directores, dramaturgos, actores, escenógrafos y demás colaboradores, cerca de setenta artistas.

Se estrenaron **Indagaciones sobre los diez mandamientos. La Gracia**, de Lautaro Vilo y dirigida por Rubén Szuchmacher; **El amor perfecto de dos paraguas disfuncionales. Santificarás las fiestas,** basado en un texto de Concepción León Mora y bajo la dirección de Andrea Garrote; **Todos los miedos. No tomarás el nombre de dios en vano**, con texto de Mariana Chaud y dirección de Romina Paula; **No cometerás actos impuros. Cuentos putos** de Alejandro López y con dirección de Inés Saavedra; **No matarás. Este amor es una fiesta** de Agustina Muñoz con la dirección de Mariela Asensio; **Honrarás a tu padre y a tu madre. Tras nosotras, la lluvia** de Jerónimo Cornelles con la dirección de Andrés Binetti.

Todos los creadores han coincidido que el aporte de Iberescena les permitió trabajar con una mejor organización para llevar adelante la realización de los espectáculos.

En el **Proyecto Multidisciplinario para la Difusión de la Danza**, COCOA en sus 10 años, organizó un Festival de danza independiente, con un amplio programa de alcance metropolitano, nacional e internacional, que incluyó sesenta y cuatro obras de coreógrafos locales e internacionales, veinte seminarios, conferencias, encuentros de gestores y muestras de videodanza. Las metas esenciales del encuentro fueron las de difundir la actividad de los profesionales de la danza independiente y, simultáneamente, afianzar una red de trabajo y gestión colectiva junto a otros artistas, gestores y asociaciones independientes que dirigen sus esfuerzos para lograr un mejor desarrollo de la danza contemporánea en nuestro país. La solidez y la trayectoria de la COCOA en la ciudad de Buenos Aires permitieron incrementar la capacidad de gestión, estrechando nuevos lazos con asociaciones y compañías de otras regiones. Este evento contó además con el subsidio del Instituto Prodanza.

La programación abarcó elencos de Perú, Uruguay, Chile, España, México, Francia, Brasil y Holanda.

Se realizó el taller internacional **Cuerpo presente. Fundamentos epistemológicos del arte coreográfico actual**, dictado por Gustavo Emilio Rosales y Analía Melgar,

Escena de "Tras nosotras, la lluvia" (Ciclo Décalogo)

y un **Laboratorio, Esferas de Experimentación en Danza** proyecto realizado en red que propuso generar una instancia intermedia entre la etapa de formación y el medio profesional de la danza contemporánea. Tuvo como principal objetivo propiciar la acción, la reflexión y el intercambio sobre procesos creativos en danza entre jóvenes artistas latinoamericanos.

El aporte permitió desarrollar con seriedad, sostenimiento en el tiempo y calidad de trabajo en lo inherente a la producción de la programación local. Asimismo, establecer una red de circulación de espectáculos en Córdoba, La Plata, Mendoza y Neuquén, lo que viabilizó la difusión de espectáculos y compañías locales e internacionales, además de constituir y reforzar lazos entre gestores y artistas. De este modo, aseguró la presencia de los espectáculos internacionales.

El **X Festival Latinoamericano de títeres Tatá Pirirí** realizado en Eldorado, provincia de Misiones (del 10 al 15 de junio de 2008) contó con la presencia de elencos de Colombia, Chile, Brasil, Perú, España y México. También participaron espectáculos de Eldorado, Granadero Baigorria, Buenos Aires y Caleta Olivia.

Además de las funciones en Eldorado, el festival tuvo subsedes en las localidades de Puerto Esperanza, San Vicente, Aristóbulo del Valle, Montecarlo y El Alcázar. Toda la programación estuvo destinada a posibilitar la integración entre los niños y maestros de las escuelas concurrentes para que vivenciaran los espectáculos de manera conjunta.

El Tatá Pirirí ha sido, desde su nacimiento en 1997, un festival independiente, organizado por el grupo de títeres Layla y Lailalá y Sudakos.

La ayuda hizo posible la concreción de actividades previas al festival en forma ordenada, ya que se contaba de antemano con los recursos económicos. Hecho relevante que ayudó a la mejor planificación en barrios, colonias, comunidades lejanas, manteniendo el carácter social del festival. Asimismo, se pudo retribuir económicamente a quienes trabajaron en la organización y logística del festival.

Para ampliar información se puede consultar en **www.iberescena.org**

NUEVAS AYUDAS

En la Segunda Convocatoria de Ayudas del Fondo Iberescena - 2008 fueron seleccionados, por Argentina, los siguientes proyectos:

PROYECTOS DE CIRCULACIÓN

- Festival Internacional de títeres al Sur 19.230 Euros
- 11 Festival Internacional de Videodanza 9.230 Euros
- Quinceavo Festival de Títeres de Mar del Plata 9.230 Euros
- Festival Iberoamericano de Mar del Plata 7.692 Euros

PROYECTOS DE COPRODUCCIÓN

- **El viento en un violín** (España/ Uruguay/ Argentina) 19.230 Euros
- **Tupac, Cenizas y Memorias de América** (Argentina/ España/ Venezuela) 11.538 Euros
- **El mal de Holanda** (España/Argentina) 5.384 Euros

PROYECTOS SELECCIONADOS EN FORMACIÓN

-Matías Umpiérrez (Formación en Festival Latino de Nueva York) 5.400 Euros

PROYECTOS DE CREACIÓN

- Andrés Binetti, Dramaturgia, **Trilogía del descenso** 4.700 Euros
- Luciana Acuña, Coreografía, **El abismo que sube y se desborda** 4.700 Euros
- Gerardo Litvak, Coreografía, **Criollo** 4.700 Euros
- Ariel Dávila, Dramaturgia, **Proyecto Landia**
- Miguel Robles, Coreografía, **Archivos Akásicos** 4.700 Euros
- Cristian Palacios, Dramaturgia, **Mapa del tiempo** 4.700 Euros

Pilar Gamboa, Julia Martinez Rubio, Laura Paredes, intérpretes de "Todos los miedos" (Ciclo Décalogo)

TALLERES DE TEATRO EN LAS UNIDADES PENITENCIARIAS

Desde Jujuy a Chubut, desde Mendoza a Chaco, los talleres de teatro se multiplicaron en los últimos años en las unidades penitenciarias de todo el país. El proyecto se formalizó a través de un convenio firmado por el INT y el Ministerio de Justicia de la Nación.

MANUEL BARRIENTOS / desde Buenos Aires

La experiencia contribuye a mejorar la convivencia entre las personas privadas de la libertad a través de la reconstrucción de sus subjetividades y facilita su reinserción social. "En un contexto muy complejo, el teatro actúa como un medio de comunicación. Los chicos se sienten libres cuando participan de las actividades teatrales, porque les permite comunicar sus emociones y sus ideas", señala Pablo Flores, que hace doce años creó de forma independiente el elenco Los inocentes, con un grupo de jóvenes alojados en un penal mendocino.

"Cuando una persona es penada con la pérdida de su derecho a la libre circulación, no está privada de otros derechos y por eso el Estado debe hacerse cargo de crear espacios donde puedan tener acceso a la educación y la cultura", explica Diego Uribarri, coordinador de Políticas Culturales de la Dirección de Readaptación Social del Ministerio de Justicia de la Nación. Esa cartera y el Instituto Nacional del Teatro (INT) firmaron en 2007 un convenio para impulsar el desarrollo de talleres y actividades en las penitenciarías de todo el país.

Las políticas culturales, señala Urribarri, actúan como "una herramienta para la construcción de un nuevo tipo de vinculación de las personas en los establecimientos penitenciarios. La particularidad de los talleres teatrales es que permiten trabajar sobre las relaciones grupales que se dan dentro de las cárceles". La encarcelación produce una represión muy fuerte sobre los cuerpos y las voces de las personas detenidas y la acción teatral opera para despertar esas sensibilidades retraídas ante un dispositivo cultural que históricamente vincula la privación de la libertad con la pérdida de todo tipo de derechos. "En definitiva, se trata de acciones que apuntan a la generación y el desarrollo de ciudadanía en las unidades penitenciarias", explica el funcionario nacional.

VEINTISIETE AÑOS DESPUÉS

Néstor Rolando Maidana, en la década del 70, fue el primer maestro de grado que tuvo la Unidad Penitenciaria 1 de Jujuy. Ya en ese momento comenzó a pensar en una iniciativa que acercara la acción teatral a las personas privadas de la libertad. En esos años, junto con otros maestros que luego se sumaron a la tarea, realizaron un par de interpretaciones. Poco tiempo después, Maidana se retiró del Servicio Penitenciario.

Veintisiete años más tarde, en 2005, se reencontró con uno de sus compañeros maestros, Américo Bermúdez, que había sido nombrado como coordinador provincial del área de Educación No Formal en Contexto de Encierro. En la charla, recordaron aquellas pequeñas piezas y Bermúdez le propuso a Maidana que se sumara a su área. En septiembre de ese año, este volvió al establecimiento penitenciario para iniciar la acción teatral.

"Todo comenzó como un taller para ver qué pasaba, desde septiembre hasta fin de año. Pero como me gustaba el desafío de buscar algo más, que saliera del mero entretenimiento de los internos, ya en octubre hicimos un par de escenas cortas de una adaptación de Dalmiro Sáenz. Como tuvo efecto, hicimos la segunda parte de **Bonome, farsa del hombre y el queso**, de Aurelio Ferretti. Fue un empuje muy grande para que las actividades se multiplicaran", explica Maidana, quien por su trabajo en la Unidad Provincial 1 fue también convocado este año por la Unidad 8 del Instituto Penitenciario Federal, que también aloja varones mayores.

El taller comenzó con ocho personas y en estos tres años de trabajo ya logró realizar 35 presentaciones dentro del sistema penitenciario. El grupo, sin embargo, pronto logró presentarse fuera del ámbito carcelario. En junio de 2006 realizaron la primera puesta en el teatro Mitre, que está considerada como una de las salas más importantes del Noroeste argentino. Se llenaron las 550 localidades. El éxito permitió que la experiencia se repitiera en varias ocasiones.

Todos los talleres que tiene la Unidad participan en el montaje de las obras: la sastrería, la zapatería, la peluquería, la carpintería. "La idea es que el taller crezca no solo como hecho teatral; sino que contribuya a mejorar la calidad de vida de los internos. Lo primordial es que provoque un cambio dentro del propio sistema carcelario, que se logre un trato de persona a persona y no de carcelero a preso", explica Maidana.

Este año se realizó el primer encuentro teatral entre dos instituciones carcelarias. El taller de la Unidad Federal 8 realizó una presentación en las Unidades 2 y 3 de Mujeres de la provincia y también en la Unidad Provincial 1. El grupo de la Unidad 1, a su vez, actuó para los internos de la Unidad 8 y de la Unidad Federal 22, que aloja a internas mujeres. "Los encuentros fueron muy interesantes porque después de las presentaciones, se permitió que los internos dialogaran entre sí sobre la actividad teatral que realizan", dice. Con todo, la principal gratificación que encuentra Maidana en su trabajo es que tres personas que habían participado en los grupos teatrales de la Unidad 1 y salieron en libertad luego se sumaron a los talleres que brinda en la sala Mitre.

LA CONVIVENCIA

Era la cuarta clase del taller y ya se veían avances significativos en la conformación del grupo. Los miedos empezaban a desvanecerse y se animaban a encontrar una mano extendida o abrazarse. Al finalizar la clase, uno de los internos se confidenció ante todos. "Desde que vengo a teatro, cambié mi actitud con los otros internos; ahora tenemos un clima de convivencia distinta. Era yo, nomás, el que necesitaba cambiar", dijo.

La anécdota sucedió en el taller de teatro que el profesor y director Carlos Monteros comenzó a desarrollar en octubre de 2007 en la Unidad 7 de la Penitenciaría Federal de la ciudad de Resistencia, a través del convenio entre el INT y el Ministerio de Justicia de la Nación.

Si bien contemplaba inicialmente el trabajo sobre la actuación, la dirección y la dramaturgia, por las modalidades del movimiento de los internos, el taller se centró solo en la actuación. Uno de los primeros pasos fue una presentación en la unidad del grupo de teatro que Monteros integra, como una acción didáctica en el marco del taller. Los internos participaron en el montaje de la obra.

Los talleres tienen dos ámbitos de trabajo diferente. Por un lado, en los pabellones tradicionales. Por otro, en el Centro de Recuperación de Drogadependientes ubicado en el penal. "En el Centro establecimos puentes comunicacionales rápidamente; los jóvenes y el teatro como manifestación del arte son ingredientes que difícilmente se resistan a conocerse y convivir", dice Monteros.

Para el profesor, en los internos alojados en los pabellones "hay elementos que han sentido en carne propia el dictado de este taller. La modificación de conductas, la resocialización, el reencuentro con valores que llevan al entendimiento de los hombres, no son inalcanzables. Nuestra experiencia así lo demuestra y sobre ella sería muy importante avanzar".

Una de las primeras muestras fue el 30 de noviembre de 2007, dos meses después de comenzar con las clases. Luego empezaron a ensayar unipersonales como una alternativa más firme para avanzar en la intención de que los internos se animaran a las tablas. Uno de esos espectáculos fue presentado el 5 de junio de 2008. Antes, el 14 de marzo, también se había estrenado la pieza **Lombrices**, de Pablo Albarello, en la celebración del primer año del Centro de Rehabilitación.

El principal aporte de los talleres, para Monteros, radica en que los internos "a partir de reconocerse, de convencerse de que son únicos, van descubriendo que los cambios les vienen de adentro. De esta forma cambia el eje de su mirada sobre el mundo, diría que descubren que es posible contar con una nueva oportunidad".

EL TEATRO LIBERA

Hernán Verteramo, codirector del grupo teatral Del Borde de la ciudad de Las Flores, también comenzó a coordinar talleres en unidades penitenciarias a partir de la convocatoria del INT. Tenía experiencia de trabajo con grupos en muy distintos ámbitos, pero no en situación de encierro. Así que la propuesta le interesó y en octubre de 2007 inició su trabajo en el módulo de varones del Complejo Penitenciario Federal I de Ezeiza. En los primeros meses, el grupo se había conformado con internos de distintos pabellones. Es decir, tanto personas que no tuvieran delitos anteriores como reincidentes. Pero luego se tomó la decisión de que solo trabajara en un pabellón de internos primarios.

"Comenzamos con ejercicios, juegos, cuentos, charlas. Así el grupo pudo conocerse y compartir algunas experiencias teatrales", señala sobre la metodología de trabajo. En esos encuentros surgió la idea de leer obras y en la recorrida por diferentes textos llegaron a **La razón blindada,** de Arístides Vargas. "La fuerza del texto motivó a los muchachos y trabajamos escenas, de distinta manera, cambiando las propuestas estéticas, pensando cómo podían leerse, vivirse y sentirse esos textos, en este contexto", dice Verteramo.

Primera clase entrando en contacto

El 2007 terminó con una muestra en donde se presentó un semimontado para los internos de los módulos que no asistieron al taller. Los comentarios positivos que cosechó la muestra motivaron a más interesados a sumarse a los encuentros. El grupo dio un salto de calidad y comenzó a trabajar con improvisaciones y textos que acercaron los internos (poemas, cuentos, relatos), que se traducían en escenas y situaciones teatrales.

-¿Cómo analiza la experiencia de trabajo con las personas privadas de libertad?

-Para mí, una de las cosas importantes que generó el taller fue el espacio que creó el teatro en la relación entre los internos. A través de los encuentros, aparecían palabras, hechos, personajes, que los vinculaban mejor en sus vidas. Algunos más retraídos, participaban leyendo en las obras algunos personajes. Este hecho también los ayudaba a practicar lectura, hablar en voz alta, mirar de distinta manera, jugar con el cuerpo. Siempre respetando sus propuestas, sus límites, sus códigos.

-¿Cómo se avanzó en ese ejercicio de voces habitualmente silenciadas?

-Fue muy interesante discutir sobre las obras, los hechos, los personajes, sobre cuál era la mejor forma de contar una situación determinada. Por ejemplo, se llevaron a cabo discusiones enérgicas a partir del análisis de **El soplón** de Bertolt Brecht o **El señor Galíndez** de Eduardo Pavlovsky. A partir del taller, se aglutinaron propuestas de música, de cine, de arte en general. Y se abrió un espacio de arte dentro del módulo.

-¿Qué huellas deja en los internos la participación en el taller?

-Me parece significativo cómo cambia la postura y tensión del cuerpo al asistir al taller. Cómo con el trabajo y el tiempo, las palabras empiezan a fluir mejor; las historias se cuentan, se llevan al cuerpo, y luego se pueden plasmar en un escrito. Eso se comparte, se muestra, y pasa a ser parte de nuestra cotidianidad. Nos damos cuenta de que lo producimos nosotros mismos, que es nuestro. Logramos hacer teatro, disfrutamos teatro. Y abrimos un espacio de libertad, más allá del encierro de cada uno.

EL TRABAJO CON JÓVENES

La cantidad de jóvenes de entre 18 y 21 años que se encuentran privados de su libertad en el complejo San Felipe de la Penitenciaria Provincial de Mendoza aumentó un 26% en los primeros diez meses de 2008, de acuerdo a las cifras del Ministerio de Gobierno provincial. El ascenso también se registra en la totalidad de internos alojados en los centros Almafuerte y Boulogne Sur Mer, donde el número de presos creció 5,5% en el mismo período.

"La situación carcelaria en la provincia está en un momento difícil, porque se ha endurecido el código de excarcelaciones y de esa manera se produjo en los últimos meses un incremento de la población joven en las cárceles", explica Pablo Flores, quien dirige talleres de teatro en pabellones de jóvenes adultos de la unidad Boulogne Sur Mer. El docente también cuestiona que, ante la ausencia de actividades de estimulación y la reducción de los espacios de visita, "casi la mitad de los chicos piden aislamiento voluntario en su celda, porque no tienen nada para hacer en los institutos". Y señala que "si pasan las horas encerrados no van a mejorar nunca y los castigados no pueden ir a los talleres ni a la escuela".

Flores organizó Los inocentes en 1996, el primer elenco de teatro creado en el penal provincial. En septiembre de ese año ya había estrenado la obra **El gaucho Reyes y El chancho azul, súper héroes si los hay.** En los talleres participan 20 jóvenes; varones y mujeres, procesados y condenados. Hasta el momento estrenó más de 35 obras y la fecha del próximo estreno está fijada para diciembre de este año. La mayoría de las puestas son creaciones colectivas, aunque también representaron clásicos del teatro nacional como **La nona** o **Juan Moreira.**

Las principales gratificaciones del trabajo, para el director, están en ver las caras de los familiares y del

Caminata simple de Tai Chi Chuan

MATAR EL TIEMPO

Nacido en Río Cuarto, Córdoba, el dramaturgo, actor y director Renzo Fabiani viene desarrollando desde hace más de dos décadas una vasta experiencia en el campo teatral, que lo ha llevado a participar en numerosos festivales nacionales e internacionales, y a obtener importantes reconocimientos por su labor. También docente, Fabiani viene trabajando en la provincia en diversos institutos educativos con personas marginales, en situación de exclusión y vulnerabilidad. Hace ocho años que se desempeña como docente en la cárcel de Bouwer, muy cercana a la capital Cordobesa. De su larga experiencia con los internos del penal, derivó la puesta en marcha de la escritura de un libro que se vio concretado, finalmente, gracias al trabajo y la insistencia de la editorial cordobesa Comunicarte. **Teatro en la cárcel** es el nombre del libro, y refleja la tarea pedagógica de una profesión puesta en una situación límite. Un libro que evidencia, además, todo lo acontecido en la cárcel desde que Fabiani tomó contacto por primera vez con los detenidos. Y es, a su vez, un contundente registro plagado de anécdotas y reflexiones con el pretexto de poner en palabras y dejar impresa la experiencia llevada adelante con sus alumnos del penal. En definitiva, la propuesta central de **Teatro en la cárcel** es el intento por convertir el tiempo muerto de la cárcel en un tiempo constructivo.

público en general cuando presencian la actuación de los chicos. "Es notorio cómo, a partir de los talleres, los chicos cambian actitudes. Muchos tienen dificultades para leer y escribir, y ver cómo se acercan a clásicos del teatro argentino, como **Juan Moreira** o las piezas de Osvaldo Dragún, nos llena de satisfacción", señala. A partir de esta experiencia teatral, se logró abrir otros talleres en 2005, que van desde comunicación y artes plásticas hasta cine-debate y música. El trabajo del elenco además fue llevado al cine en el documental **Los inocentes**, dirigido por Ulises Naranjo y Carlos Canale en 2006.

"Una de las claves está en la articulación con la sociedad civil", indica Flores. En estos doce años, se han coordinado actividades con diferentes organismos, como la Penitenciaria Provincial de Mendoza, escuelas, la capellanía penitenciaria, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de Cuyo, los organismos de derechos humanos provinciales y la Representación Regional Nuevo Cuyo del Instituto Nacional del Teatro.

AL SUR DEL SUR

"Arranqué con las clases de teatro en marzo de este 2008 y esta es la primera vez que trabajo en penitenciarías", cuenta el docente Mariano Dolhagaray, que dicta sus talleres en la Unidad 6 del Servicio Penitenciario Federal, ubicada en Rawson (Chubut). Agobiado por la vida en el gran Buenos Aires y de su "sobresaturación artística", llegó a la Patagonia con la expectativa de implementar las técnicas teatrales del *clown* y el teatro momentáneo sobre las que venía trabajando desde hacía varios años. Así, dio clases durante todo 2007 para chicos y adultos en Rawson y Trelew, hasta que un amigo le contó que había una propuesta del INT para desarrollar talleres de teatro con personas privadas de su libertad.

Las clases de Dolhagaray, reconoce, tienen gran influencia del *clown* y la comedia del arte. Aunque aclara que si bien al principio había diseñado un programa de clases muy meticuloso, que priorizara las temáticas que dieran buenos resultados a corto plazo, hubo cambios sobre la marcha. "Esto tiene que suceder y sucede. Ellos van a construir el teatro en cada encuentro, descubrirlo y dejarlo ser", señala.

-¿Cuál es el rol del docente en ese proceso?

-Solo el docente que los lleva puede leer estas etapas y planificar los futuros módulos de ejercicios. También hay que tener en cuenta que esta actividad para ellos es una forma de recrearse, más que pensar en que podrían convertirse en actores profesionales. Aunque uno nunca sabe dónde puede haber un talento artístico.

-¿Cómo considera que actúa el teatro en el marco de la reinserción social de las personas privadas de su libertad?

-Desde mi corta experiencia me da la sensación que el teatro puede aportar arte y cultura a individuos en condición de marginalidad y elevar el conocimiento personal. Y eso no está nada mal. Otro aspecto puede llegar a ser el social; muchos buscan con quien compartir algo, desenchufarse de sus problemas personales. Me pasó darme cuenta que el desarrollo del *clown* en algunos internos los vincula con el hecho de sentirse útiles al poder brindar un pequeño *show* de animación familiar, los pone en un rol aceptado y apreciado por todos. ¿Quién podría decir algo malo de un payaso?, sobre todo si ha logrado alegrar y entretener.

-¿Recuerda algún hecho o comentario que lo haya sorprendido de los internos en los talleres teatrales?

-He notado que hacen un paréntesis de la penosa vida que viven ahí para adentrarse en un mundo de irrealidad-realidad y tratar de entender lo desconocido de un teatro que no existe hasta que ellos lo descubren. Esperan ansiosos el día del taller para saber y ver un poco más de este arte.

MAIDANA CONTAGIA Y LOS COMPAÑEROS LAGRIMEAN

Raúl Domínguez es el jefe del Servicio Penitenciario de la provincia de Jujuy y señala que el trabajo en los talleres teatrales que realiza Maidana "les permite canalizar a los internos sus aspectos positivos y descubrir cualidades personales. Así se contribuye a que se bajen los niveles de violencia entre los internos".

El inspector señala que hubo dos factores clave que permitieron el desarrollo de actividades teatrales en los penales provinciales. Por un lado, los cambios en la propia legislación penitenciaria, que garantizaron con mayor amplitud los derechos y las obligaciones que tienen las personas privadas de libertad. "El otro factor –señala– pasa por el compromiso que ha puesto Maidana en su tarea, que contagia a todos". Domínguez cuenta que muchos integrantes del Servicio Penitenciario ahora están pidiendo que se vea la posibilidad de que ellos también puedan participar en los talleres. "Tanto contagia Maidana que me está tratando de convencer para que yo también haga teatro", dice y se ríe. El efecto multiplicador está en marcha y desde la Unidad 3 de Mujeres están pidiendo que allí también se realicen actividades teatrales.

Desde la provincia dicen que "el aislamiento de los internos no ha dado ningún resultado positivo" y por eso se ha decidido apostar por el desarrollo de las actividades culturales. Domínguez y Maidana están proyectando construir una sala teatral en el propio establecimiento penitenciario. "También queremos llevar el teatro a los clubes de barrio. En estos últimos meses nos reunimos con asociaciones barriales, instituciones intermedias, gremios y escuelas porque creemos que es posible", relata el jefe penitenciario.

Los comienzos, sin embargo, no fueron fáciles. El taller presentaba resistencia interna entre algunos agentes. "Algunos compañeros decían enojados: '¡Cómo van a hacer teatro los presos!'", relata el jefe del Servicio Penitenciario. El tiempo y el trabajo revirtieron la mirada de los agentes más reacios. Domínguez recuerda con orgullo que en la primera función que los internos realizaron en la sala Mitre "esos compañeros más duros lagrimeaban de la emoción".

SEMANA INTERNACIONAL DEL TEATRO

"Al pie del Aconcagua"

Entre el 24 y el 28 de setiembre la ciudad de Mendoza fue sede de la Semana Internacional del Teatro."Al pie del Aconcagua". Durante cinco días, cuyanos y turistas disfrutaron de una heterogénea grilla de actividades especiales y espectáculos de jerarquía internacional.

Escena de "Aku"

La actividad estuvo organizada por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Mendoza y el Instituto Nacional de Teatro. También participaron como apoyo las municipalidades de Godoy Cruz y de la Capital. El resto de las provincias del Nuevo Cuyo participaron como subsedes agregando una importante novedad a este ciclo. San Luis, San Juan y La Rioja también contaron, en la organización, con el apoyo de organismos de cultura provinciales y municipales.

PROYECTO INTERNACIONAL DE TEATRO

Mendoza abrió una vez más sus puertas a elencos nacionales e internacionales con la Semana Internacional del Teatro, actividad que sirvió de antesala al Festival Andino Internacional de Teatro que, con el propósito de mejorar su desempeño y aumentar su capacidad organizativa, tendrá lugar durante 2009.

El FAIT pasará de esta manera a un formato bianual, característica que poseen los festivales internacionales más reconocidos de Sudamérica tales como: El Festival del MERCOSUR (Córdoba), el Festival Internacional de Buenos Aires, el Festival de Bogotá o el de Manizales (Colombia). Contará con la cualidad principal de estar integrado al Circuito de Festivales Internacionales del INT, "El teatro del mundo en Argentina", que también se realizará cada dos años.

Las actividades teatrales con perfil internacional constituyen una importante iniciativa de carácter artístico cultural que persigue, como meta, establecer un espacio de encuentro entre el público cuyano y las manifestaciones artísticas escénicas de importante prestigio, provenientes de otros lugares del mundo y también de la Argentina.

Brindar la posibilidad de acceso a la mayor cantidad de personas sin descuidar los aspectos formales del goce artístico y lograr la convocatoria de espectáculos de alta calidad es el motor de estas iniciativas que, por otro lado, dinamiza al medio local brindado un trampolín para el intercambio cultural a nivel mundial. Los organizadores se muestran orgullosos de haber iniciado este camino, hace tres años, con el Festival Andino Internacional de Teatro y de haberlo continuado en el presente con la Semana Internacional de Teatro.

Los espectáculos teatrales tuvieron como escenario principal al emblemático teatro Independencia, completando el marco los reconocidos espacios teatro Quintanilla, teatro Plaza, Teatro del Centro Catalán, teatro Cajamarca y Parque Central.

El objetivo central de estos encuentros es posicionar a Mendoza y el Nuevo Cuyo en el calendario de Festivales Internacionales de Latinoamérica y promover el desarrollo cultural de la provincia intensificando el intercambio y la cooperación artística entre los países latinoamericanos.

Por otra parte, Mendoza, propone aprovechar las ventajas socioculturales que presenta el corredor trasandino bioceánico, considerando a la cultura como un imprescindible bien de intercambio.

Es importante destacar que este tipo de experiencias tienden a producir un verdadero crecimiento cualitativo y cuantitativo en la producción teatral, que van desde lo temático hasta lo estético. Además el evento dinamiza, cultural y socialmente, el ámbito en que se presenta. El público tiene acceso a propuestas diferentes y de alto nivel. Se promueve el desarrollo de actividades periféricas no vinculadas al hecho artístico en sí, se fomenta el intercambio entre compañías y elencos teatrales locales y foráneos.

PROGRAMACIÓN NACIONAL Y EXTRANJERA

La programación de la Semana Internacional de Teatro "Al pie del Aconcagua" estuvo compuesta por obras elegidas en base a un perfil de excelencia y popularidad. Es importante subrayar la extensa y destacada trayectoria de los elencos que presentaron sus trabajos. Participaron elencos de Chile, Brasil, Italia, España y Uruguay. Así como también de las provincias argentinas de Buenos Aires, Salta, Río Negro y Mendoza.

La programación estuvo integrada por la murga uruguaya Agarrate Catalina con dos propuestas: **El viaje** y **Grandes éxitos;** de España llegó la prestigiosa payasa Pepa Plana con **Giulietta;** de Uruguay, la Compañía de Teatro Negro Bosquimanos con su último espectáculo **Aku; Raimundo e a menor banda do mundo** de Brasil, estuvo interpretado por la Compañía Ópera na Mala; de Italia, **Gente come uno** de la compañía Alma Rose y de Chile participó el elenco de la Universidad Católica con la obra **La cruzada de los niños**. La Argentina estuvo representada por el espectáculo **El trompo metálico** de Buenos Aires; **Fierro,** de la compañía salteña La Faranda; Luisa Calcumil, de Río Negro, ofreció su experiencia **Hebras.** La pieza de Daniel Veronese **La forma que se despliega** se presentó de la mano de los actores mendocinos Marcela Montero y Alfredo Zenobi. Finalmente, San Juan estuvo presente a través del grupo Círculo de Tiza con la obra ganadora de la Fiesta Regional, **Sumersión**.

La Semana Internacional de Teatro de Mendoza tuvo su proyección en otros territorios argentinos. Buena parte de la programación se presentó en el 4º Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes de Córdoba; el Festival Internacional de Teatro para Niños y Adolescentes de Rosario, Santa Fe; el II Festival Internacional de Teatro del Alto Valle de la Patagonia, de Cipolletti y el Festival Internacional de Teatro del Fin del mundo, de Ushuaia.

Escena de "Giulietta"

Escena de "Gente come uno"

Escena de "La cruzada de los niños"

SON ACTORES Y QUERÍAN ACTUAR

Marcela Montero y Alfredo Zenobi protagonizan y dirigen una nueva versión de **La forma que se despliega**, *de Daniel Veronese. Un texto que los emocionó desde la lectura y que fueron fijando en la escena a partir de las más puras vivencias.*

Escenas de "La forma"

FAUSTO J. ALFONSO / desde Mendoza

En el ámbito propicio, una sala teatral, están los entrevistados, el periodista y, entre los unos y el otro, un mp3 que no va para atrás ni para adelante. El registro está en peligro y, aunque no es este el caso (el anotador y la birome no fallan nunca), a veces esa situación puede revestir gravedad, tristeza, dolor o, por irreversible, impotencia. Y es que, la posibilidad de fijarlo, se va con el momento mismo y la memoria no siempre garantiza su reconstrucción.

"De los últimos años no pida. No hay fotos. Tenemos de cuando era más chico pero de ahora no hay. Sencillamente no hay ni habrá nunca", confiesa la madre de **La forma que se despliega**, el texto de Daniel Veronese que en versión mendocina protagonizan Marcela Montero, Alfredo Zenobi y el cellista José Luis Di Marco, a quienes se suma en lo técnico Rubén Antinori.

Hace poco más de un año, en el marco de un cumpleaños del director Víctor Arrojo, los intérpretes decidieron trabajar juntos, por vez primera. "Básicamente, queríamos actuar", dice Alfredo. Con su frase, involuntariamente remite a aquella protesta actoral que se hizo sentir cuando la televisión perdía a diario sus programas de ficción. Pero esencialmente alude al despojamiento que caracteriza a esto que nació como un biodrama. O, según Veronese, como un contra-biodrama, cuya calidad de escritura no tardó en independizarse de cualquier etiqueta.

El caso es que Marcela y Alfredo comenzaron a buscar textos. El venía de varias experiencias con el absurdo y el grotesco; buscaba un cambio. Ella, de una carrera generosa y diversa, en la que despuntan trabajos como **Frida, un vuelo inmóvil** (como intérprete) y **La casa de Bernarda Alba** (como directora). En esa búsqueda, desecharon varios escritos, por múltiples motivos, hasta que parecía que **Pequeño detalle**, de Pavlovsky, iba a ser el escogido.

Pero, amigo porteño de por medio, se cruzó **La forma...** y "nos emocionamos desde la lectura", confiesa Marcela. De allí en más, se impuso una investigación placentera, "algo bello, todo marcado por el gusto y las ganas", sintetiza la actriz.

La forma que se despliega se estrenó en el 2004 con dirección del propio Daniel Veronese. Su anécdota nos remite a las confesiones que una pareja, que ha perdido a su hijo, realiza frente a un tercero (en el original, un pianista), desde un registro hiperrealista. El texto se abre hacia varias puntas: la perdurabilidad del amor, la frustración, el dolor, el arte, la belleza, las competencias intelectuales, las previsiones, la creación... El recuerdo.

"¿Quién puede dirigirla, sin ninguna pretensión más allá de actuarla bien y disfrutar del proceso?", fue la pregunta que la dupla protagónica se hizo. La respuesta fue dada por la dirección compartida (entre ellos). "Algo raro –dice él–. Fue ir creando el personaje y ver lo que pasaba". "El trabajo que hace el director, ese de limpiar y fijar, acá iba quedando desde el cuerpo, fuimos tomando decisiones desde la más pura vivencia", agrega ella.

Por un tiempo, Zenobi se sintió preso de un temor que se desprendía de "la crudeza de la obra" y que ciertamente en un punto de la historia conlleva a "un clima de angustia generalizado". "Me resistí durante todo el proceso a angustiarme –argumenta–. Hay gente que con la obra se enoja, otros que hacen catarsis, un proceso de digestión... Yo, creo que no la aplaudiría, por ejemplo. Porque al concluir queda como una cuestión no tramitada".

Para Marcela, se trata de "una obra de climas, donde todos estamos en el medio del conflicto" y en donde si bien la muerte del hijo se presenta como lo central, esto nos deriva hacia otros asuntos: la posibilidad de un tercero, la crisis de la pareja, el color con que cada uno ve las situaciones, el dolor como tema trasladable a un escenario ("Quizás no se pueda trasladar –dice la actriz–, pero sí disparar sentimientos reales") y la puesta en foco de lo cotidiano.

"Soy muy insegura –dice el texto de la madre–, pensaba que no iba a poder encuadrar nunca, tenía miedo de que la foto me saliera incompleta, quiero decir de sacarle sin la cabeza o sin los pies, o que me salgan partes borroneadas porque además, ¿qué es el foco?, ¿quién dice cuándo alguien o algo está en foco?".

Estrenada ahora en el teatro Cajamarca (sala del grupo homónimo al cual Montero perteneció por varios años), la puesta sumó a sus funciones regulares una participación en la Semana Internacional de Teatro Al Pie del Aconcagua y numerosos halagos del público, la prensa y los colegas. "El mejor elogio –dice Zenobi– ha sido que un actor me diga que después de ver la obra le dan ganas de hacer teatro. Entonces, esa angustia que se vive y a las que se suman, durante un año y medio, las propias angustias de los actores, no ha sido al pedo".

Respecto del texto, alguien alertó al actor: "Hacerlo mal es muy fácil". Cosa que corroboró ni bien comenzó a transitarlo. La tentación por lo melodramático está ahí no más, a la vuelta de la esquina. Pero Zenobi y Montero eludieron esa trampa apuntalados, además, por sus otras formaciones, no teatrales (él es psiquiatra; ella, psicóloga social).

"Pese a que hoy hay una corriente antipsicologista –argumenta Marcela–, no hay dudas de que mientras uno más se conoce a sí mismo y se puede diferenciar, mejor puede crear un personaje diferente a lo que uno es. Shakespeare parece que hubiese leído a Freud".

Para su *coequiper*, "Veronese lleva la situación al límite, pero en un punto dice 'ojo, que esto es mentira'. Y deja *orsai* al que está mirando". Ella añade: "Es un texto bien escrito, de enorme valor. Los personajes tienen sus razones bien planteadas. Veronese es un profundo conocedor de las relaciones humanas, de la condición humana, de su crudeza".

La situación que se juega en escena remite a sucesivos quiebres que hacen al dolor y la bronca y que derivan en hondos silencios de sala. El primero de ellos es, justamente, cuando se habla de aquellas dichosas fotos. Peldaño inicial para descender al tópico central de la angustia. "En este caso lo que produce la angustia es la muerte –dice Montero–, lo que tiene finitud. Creo que Fromm decía que la religión es una creencia frenética y desesperada para soportar la presencia de la muerte. Pero la obra también tiene que ver con la revalorización de la vida, con pensar lo que tenemos en vida".

Obra de identificación y diferenciación, **La forma que se despliega** genera en el espectador ese compartir "con objeciones" las vivencias de los personajes. "Yo nunca le he dicho eso a mi pareja", puede que dispare alguno; el mismo que luego afirme "pero sí le he hecho aquello". En esa selección también es la memoria la que gravita; y, está dicho, no siempre reconstruye con fidelidad la forma que despliega.

LA MURGA GANA LOS ESCENARIOS

CAROLINA BAROFFIO / desde Mendoza

"Traigo en las maletas / madreselvas y violetas / rezongones bandoneones de papel / vengo de otro tiempo / barriletes en el viento / zeppelines en el cielo del ayer / un baúl / con la sombra derrotada de un disfraz / un reloj / con las horas que me alcanzan para dar / contra el tiempo, la penúltima función". Así, sin más rimas que las que sacuden los carnavales, saluda al público la murga uruguaya Agarrate Catalina en cualquier escenario donde presente **El viaje**, sea en un tablado, en un teatro o sobre el asfalto.

Después de los cuplés alegóricos al paso del tiempo, los 15 murgueros en escena emprenden la retirada: "Si he de morir / que me muera de tanto vivir / con la furia de la tempestad / incendiándome el alma / al partir / si he de partir / que me parta la vida / un amor / y transforme mis huesos en flor / en algún carnaval". Y se vendrán los bises. Y el baile final al compás del tambor que pedirá a gritos volver a correr el telón.

"Es una alegría recorrer la Argentina en un encuentro de teatro internacional como los que organiza el Instituto Nacional del Teatro", manifiesta Yamandú Cardozo, fundador con su hermano Tabaré de Agarrate Catalina, la murga uruguaya más convocante del momento que este año participó de encuentros escénicos en Río Negro, Mendoza, Córdoba y Rosario.

Cardozo encuentra una razón por la que Catalina es un número fijo en los festivales de teatro de todo el país. "Es que la murga uruguaya en sí es teatro popular", sentencia, al tiempo que busca una explicación más acabada del asunto: "El teatro popular no tuvo ni tiene un gran desarrollo en Uruguay, y el equivalente al teatro popular es el Carnaval. Nosotros elegimos la murga como forma de expresar nuestro teatro, nos da esa posibilidad de actuar, interactuar, contar una historia. Lo mismo que cualquier otro género teatral". Y desde lo personal dice que los festivales le permiten el intercambio con otras realidades escénicas. "No podríamos crear encerrados en nuestros propios mundos. La murga es contacto permanente, es arte social, es cultura", explica el director.

Casi 30 integrantes, dirigidos por los hermanos Cardozo, integran Agarrate Catalina, surgida del movimiento de Murga Joven en 2001. Comenzó a participar en el Carnaval mayor en 2003, y en su tercera participación obtuvo con **Los sueños** el primer puesto del concurso. A los 30 años, Yamandú encabeza la agrupación uruguaya más exitosa de la actualidad. Tabaré, su hermano, colabora con los textos, es el director escénico y el encargado de los arreglos corales. Ganadora de los Carnavales uruguayos de 2005, 2006 y 2008, Catalina fusiona los elementos de la murga montevideana tradicional con un gran nivel de producción y un cuidado especial en los textos y la puesta en escena.

El viaje representa el comienzo de un nuevo rumbo, ya que aquí se acentúan como nunca antes la escenografía y el vestuario. Además, los artistas han creado por primera vez un personaje único para toda la obra.

"A diferencia de otros espectáculos nuestros, en los que se desarrollan distintos cuadros, en **El viaje** hay un personaje que se mantiene de principio a fin. Son unos viejos que están en un lugar no definido y que tampoco se sabe bien cuántos años tienen, si 70 ó 400 –cuenta Yamandú–. Fue muy divertido y también un desafío mantener al personaje en toda la obra, hubo un gran trabajo de composición. Nos refugiamos en unas máscaras y en el vestuario que son en sí una escenografía en movimiento", destaca respecto de esta, su primera obra conceptual.

-¿Por qué tomaron a unos ancianos para crear El viaje?

-Y… lo que pasa es que estos ancianos son como unos caballos de Troya que traen una cantidad enorme de cosas para mostrar. Son historias que solo pueden enseñar aquellos que cargan muchos viajes en sus mochilas. Estas cosas tienen o no que ver con la vejez. Porque, al final, ese viaje del que hablamos es tan largo como la vida misma. Entonces hay dudas, miedos, prejuicios, certezas, incertidumbres, pasiones... cosas de la vida…

-Cosas de la vida que se muestran en cada cuadro, como el de los viejos militantes de izquierda…

-Claro. Por ejemplo, en ese cuadro hablamos de los antiguos militantes que han visto caerse más de un muro, viviendo en el mundo de hoy, en su convivencia con la tecnología y con el capitalismo feroz. Ahí también están nuestros planteos como jóvenes, nuestras dudas como hijos de la generación del 60 y del 70 que cuestionamos a la ideología en su estructura y también en su solemnidad. Por eso, estos viejos de la obra son el vehículo que nos permite jugar con estas historias, hacer humor con estos temas y organizarnos en escena sobre lo que queremos contar.

-¿Hay una relación implícita entre estos viejos y el tema de la muerte?

-Sí, claro. Al final saldrá nuestra postura frente a la muerte, que tiene mucho que ver con el paso del tiempo, pero no vamos a hacer un melodrama de eso...

-¿Y en cuanto a la estética, cómo fue aquí el trabajo?

-Esa parte estuvo buenísima, porque somos gente de 30 y pico que tenía que parecer vieja. El público nos conoce, fue un desafío mostrarles que ahora éramos viejos. Tuvimos que hacer un trabajo visual importante, el más destacado de nuestras obras. Fue a través de unas máscaras maravillosas, diseñadas por Alfredo Iriarte (del grupo de teatro comunitario porteño Catalinas Sur). Esas máscaras son nuestro refugio y a la vez amplificadores visuales de nuestros viejos. Al elegir un personaje central para todo el espectáculo, trabajamos mucho en la composición del personaje. Para esto nos ayudó Alberto Rivero, que es un director teatral y murguero uruguayo con el que construimos estos viejos adentro de nuestros cuerpos. Esta decisión de personificación, algo que no habíamos hecho antes de forma tan acabada, nos hizo crecer. Todo apunta en definitiva al aprendizaje continuo, a no quedarnos quietos, a continuar con el viaje.

Gracias a una dramaturgia que toca con profundidad la temática de la muerte, Catalina vuelve a apostar a la emoción, sin olvidarse de la diversión y la música, marca registrada del género murguero. "**El viaje** está plagado de humor, ironía, dramatismo y esperanza, que cuenta a través de gargantas encendidas, bombos y redoblantes el pulso de la historia de un grupo de ancianos que transmiten sobre el tablado sus experiencias en este viaje absurdo y sublime que es la vida –anuncian los murgueros; mientras Yamandú remata: –Tratamos de no repetirnos, y lo logramos porque cada día, cada hora que pasamos en este mundo tenemos cosas nuevas para contar". Y define este buen presente de su murga como "una maravillosa posibilidad de comunicarnos cada vez con más gente. Hemos encontrado la capacidad de comunicarnos a través de la murga, que es nuestro arte. Eso nos pone felices y lo hacemos muy disfrutable para que de repente no nos atrape la marea del éxito".

Así, sin más, Agarrate Catalina armará sus valijas y subirá al micro de gira cantando bajo, entonando la despedida final que acabará al otro lado de la ruta, en esa nueva función que le espera cruzando –o no– el charco.

Teatro para bebés

UNA ESCENA CARGADA DE SENSORIALIDAD

Escenas de "Blop"

Una de las experiencias más destacadas que programó el Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes de Córdoba estuvo destinada a un público particular y poco frecuente en las salas: los bebés. El director español Adolfo Simón presentó dos proyectos que dejaron una fuerte impronta local.

LEONOR SORIA / desde Buenos Aires

Por lo general las búsquedas de nuevos lenguajes expresivos o de estéticas teatrales novedosas se orientan hacia la ruptura de formas tradicionales, pero en el caso del director español Adolfo Simón se dirigen a la captación de un segmento de público absolutamente ignorado hasta el presente: los bebés.

De este modo, de la mano de Simón, los pequeños que aún no cumplieron el año de vida tienen acceso a una experiencia teatral que, seguramente, dejará en ellos una fuerte marca en su sensibilidad y que, tal vez, en el futuro les va a permitir acceder al ritual del teatro como a un mundo que les resulta familiar.

Si bien estas experiencias son novedosas en la Argentina, no ocurre lo mismo en Europa donde ya existen compañías dedicadas exclusivamente a ese público, con ámbitos apropiados y recursos tecnológicos que les permiten lograr producciones que alcanzan el nivel de instalación plástica capaz de presentarse en los museos.

Fue en la IV edición del Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes que tuvo lugar en la capital cordobesa, en el mes de octubre de 2008, que el público argentino tuvo la posibilidad de tomar contacto con esta experiencia a través de dos propuestas, **Blop** con la actriz española Raquel Alarcón y **Hay alguien aquí**, fruto de la investigación realizada con actrices cordobesas.

A la hora de intentar definir su obra, Adolfo Simón no tuvo inconveniente en sostener que "en realidad no sé lo que es hacer teatro para bebés, solo sé lo que no es". Ante tamaña revelación el director español se vio obligado a detallar las virtudes de su aparente ignorancia.

"No es entrar a través de un tema –aclaró– por eso yo hablo de una dramaturgia invisible, de un 'no texto' como punto de partida. No hay algo literario para transmitir porque no se dirige a un receptor interesado en eso".

"Hay que buscar otros lenguajes –agregó–, se trata de trabajar con estímulos a partir de la plástica y la creación de atmósferas sensoriales".

Con una trayectoria de 20 años y vinculado al teatro como director, Adolfo Simón descubrió en este campo un lugar para indagar en profundidad y que, además, no requiere trabajar desde la convención teatral tradicional.

También el tipo de actuación adquiere matices diferenciales. "Hay que huir de la interpretación típica que supone el teatro para niños con gesticulación excesiva, muecas y sobreactuación. Hay que entrar desde un lugar más sensorial donde el actor tiene que desvanecerse –aseguró–. El cuerpo del intérprete es un elemento más que se suma a los otros recursos de estímulo sensorial".

"Es como ir a la esencia del teatro –subrayó–, volver al rito, pensar en el cuerpo como una materia más que aparece en la escena y se fusiona con el resto".

De esta manera se conjugan con la misma significación la luz, el color, los elementos y el cuerpo del actor, creando un clima de mágico encantamiento.

No menor importancia tiene el vínculo que los actores crean con un espectador tan especial y los recursos que pueden utilizar para establecer una estrecha comunicación. En ese sentido cabe señalar la importancia que tiene la disposición en el espacio, planteando un ámbito no convencional donde escena y platea tienen la máxima proximidad.

Simón instala a los actores en un ámbito reducido y aparecen rodeados de los elementos que van a utilizar en el espectáculo. En semicírculo, frente a ellos y al mismo nivel, una fila de almohadones será el lugar para los bebés, allí pueden sentarse solos o estar acompañados por sus padres.

El espectáculo se estructura en dos momentos. Una primera parte, con la sola actuación de los intérpretes, que podría parecer casi improvisada pero que, está milimétricamente pensada y ensayada. Mientras que en la segunda parte, se invita a los chicos a pasar el límite que marca la cuarta pared e ingresar a la escena y convertirse en los verdaderos protagonistas.

En **Blop**, el espectáculo generado en España con la actuación de una sola actriz, juegan como elementos esenciales el agua, la arena de mar y caracolas "porque se presentó en Madrid y Castilla que están muy alejadas del mar –explicó el director– y de esta manera el bebé podía tener el primer contacto con un mundo desconocido".

En cambio en el trabajo realizado en Córdoba, con tres artistas locales (una actriz, una bailarina y una cantante), el interés de Simón fue conocer cuáles eran los rasgos característicos de la región.

"Cuando escuché la palabra 'comechingones' pregunté qué quería decir y después de enterarme que eran los originales de la zona y la cultura que tenían me dije que yo no podía venir a aplastar esa esencia con mi bagaje cultural –confesó–. Necesitaba tomar el pulso de este lugar y descubrir los elementos significativos para la gente de esta región".

Es evidente que este tipo de experiencias es importante para la formación del espectador porque, aunque los infantes no lo registren del todo, esa vivencia sensorial va a quedar en la memoria del cuerpo.

"Estoy convencido de que el teatro nos hace un poquito mejores personas –sostuvo Simón– porque es el lugar donde nos miramos como en un claro espejo y donde nos encontramos con nosotros mismos y con los demás. Me parece que es el mejor espacio de reconocimiento, de aprendizaje y de crecimiento".

En las presentaciones de **Blop** en el Festival cordobés se pudo constatar la fuerza que ejerce el espectáculo sobre los chicos. No solo hipnotiza a los que tienen dos o tres años, sino que magnetiza a quienes no han cumplido aún el año.

"Me sorprende que mi hijo de siete meses se haya quedado quieto mirando a la actriz –señaló la mamá de Javier–, porque es hiperactivo y es imposible mantenerlo tranquilo".

"Chau princesa" gritó, casi desde la puerta cuando dejaba la sala, Marcela (tres años) despidiéndose de la actriz; mientras Marito (9 meses) se arrastraba con la cola en el suelo para llegar a la caja que contenía los caracoles.

Estas propuestas, si bien parten del teatro, lo trascienden para convertirse en verdaderas experiencias de vida.

EN MONTE CASEROS, CORRIENTES

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE LA TRIPLE FRONTERA

Escena de "Las hijas idiotas"

Entre el 20 y el 22 de junio el teatro tuvo su fiesta en Monte Caseros. En cada jornada el público colmó las salas. Ni las bajas temperaturas reinantes, inclusive el sábado fue un día donde la llovizna acompañó durante la tarde y la noche, modificaron la decisión de todo un pueblo de decir: presente.

ANTONIA MONZÓN / desde Corrientes

Nuestra región, nuevamente este año, impulsa y es protagonista de un encuentro que convoca a los amantes del buen teatro. El lugar elegido está emplazado, también, en una zona de frontera pero, en esta oportunidad, converge con dos países: Brasil y Uruguay. Nuestra favorecida geografía nos permite ser protagonistas de festivales que trascienden las mismas fronteras y posibilitan el acercamiento y el enriquecimiento cultural de la región.

El Encuentro Internacional de la Triple Frontera estuvo organizado por el grupo de teatro Raíces, la Delegación Corrientes del Instituto Nacional del Teatro (INT) y el Gobierno de la Municipalidad de Monte Caseros y contó con el apoyo de Lotería Correntina.

Debido a la trascendencia de una convocatoria de estas características fue Declarado de Interés por la Cámara de Diputados de la Provincia de Corrientes y por el Gobierno de la Ciudad de Monte Caseros.

Así, esta hermosa ciudad con calles amplias y abrazada por el río de los pájaros, brindó un teatro de gran nivel, donde no solo se pudo disfrutar de obras de nuestro país, sino también del Paraguay, Uruguay y Brasil, transformando en realidad la integración que se da naturalmente por la condición geográfica privilegiada de la región.

En el inicio del festival, la responsable de dar la bienvenida fue Clarita Agrasar, una de las fundadoras del grupo Raíces, quien destacó: "Tengo una gran emoción por este hijo, estoy orgullosa de tenerlo. Este sueño es el producto del esfuerzo y hay que disfrutar de esto que Dios ha mandado y que todos nos merecemos".

Seguidamente, el representante del INT Corrientes, Mauro Santamaría, puntualizó "que el gran titiritero lo ha dividido en compartimentos estancos, pero algunos países se han unido para hacer progresar sus economías. El Mercosur en lo cultural no existe, se comparten los granos pero no la forma de pensar; pero debemos trascender las fronteras y, a través de estos proyectos, eso se puede lograr. –Continuó diciendo: –El INT trata de incentivar la realización de encuentros y eventos de esta naturaleza. Es hora de unirse para que la cultura tenga un lugar y, así, salvarnos de la barbarie que es la globalización".

También en el marco del encuentro, el grupo Raíces, con su nueva sala, abre una etapa que, al decir de Susana Bernardi, "es inaugurada por los grupos visitantes, lo que tiene todo un significado para quienes tienen esa gran responsabilidad. Además con ella se inicia un nuevo camino en la larga trayectoria del grupo que siempre estuvo acompañada de numerosos logros pero, por sobre todas las cosas, de un teatro con un gran compromiso social y comprometido con su pueblo y con su historia".

Las dos primeras jornadas transcurrieron con la puesta de obras, tanto en la sala Raíces como, en la Casa de la Cultura, donde el espectador pudo disfrutar de puestas y estilos muy diferentes y, sobre todo, tener la posibilidad de apreciar trabajos de otras ciudades e inclusive de otros países.

Ya el día domingo fue una jornada cargada de actividad. En horas de la mañana se realizó, en la Biblioteca Popular Fedullo, la presentación del libro **Inmigrantes** de Luis R. Loetti, de Paso de los Libres, quien relata con un estilo simple y atractivo, vivencias de personajes que andan por la calle de la vida, cargando sus alegrías y tristezas; son bosquejos cortos que resaltan la parte más importante y sentida del ser elegido. Se describe además el paisaje y se acompaña con ilustraciones del mismo autor.

En horas de la siesta se llevó a cabo la charla "Teatro-Público" a cargo del profesor Daniel Luppo, director teatral, actor, maestro de actores y ensayista, también investigador teatral, editor y especialista en gestión cultural. Él realizó un *racconto* de cómo surgen los primeros estudios sobre públicos. Afirmó que estamos inventado un nuevo tipo de teatro y se hace necesario mantener el público que tenemos. Pero, a la vez, es fundamental conocer la procedencia del mismo y redescubrirlo porque, cada pieza, requiere de un nuevo público. Por otra parte, contó la experiencia que, junto a su grupo, está desarrollando en Formosa y con mucho éxito pero que es, sin duda, el resultado del trabajo de muchos años y de un esfuerzo constante para posicionar la actividad teatral en esa ciudad. También hizo hincapié en la necesidad de seguir apuntado al teatro de la calidad.

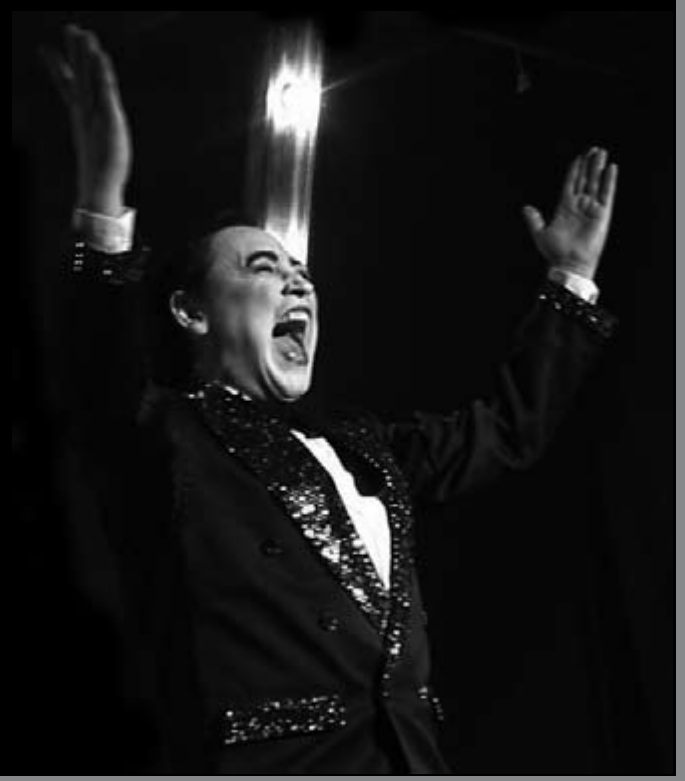
En horas de la tarde se presentaron las obras y, quien tuvo la gran responsabilidad de cerrar –la compañía Ogawa Butoh Center, de Brasil–, permitió a los más de 300 espectadores que estuvieron en la sala gozar de un espectáculo único en nuestra región.

Así, en horas de la noche y con este gran broche de oro, se realizó el cierre del festival donde Susana Bernardi agradeció a cada uno de los presentes, así como a quienes colaboraron en la realización de este festival.

Fue un encuentro pensado, fundamentalmente, para el público, con un menú variado de propuestas y con entradas libres y gratuitas.

Así, una vez más Corrientes fue sede de un verdadero encuentro, un espacio que propone un intercambio entre quienes trabajan incansablemente tratando de desarrollar y hacer crecer esta disciplina y el público que, en definitiva, es a quien van dirigidas cada una de las acciones de estos hacedores. En especial buscando aportar un granito de arena al crecimiento de una sociedad con una visión más crítica, más comprometida y, sobre todo, protagonista activa en el desarrollo de la sociedad toda.

Escena de "Dusting Powder To You, Elis"



Escena de "El animador de la maratón"

QUIÉNES ESTUVIERON

Se pudieron apreciar espectáculos que llegaron de la mano de grupos con gran trayectoria y con excelentes puestas, con estilos y temáticas diferentes. Esto permitió reconocer un abanico de posibilidades amplio que llevó al espectador a descubrir sensaciones, emociones y vivencias diversas que, provocaron también la reflexión.

En esta oportunidad, como una extensión del 1er. Encuentro Internacional de Teatro de la Triple Frontera, el miércoles 18 de junio en la Escuela Nº 3 de Bella Unión, Uruguay, estuvo el grupo Raíces con la obra **¡Viva la patria grande!** de Mauro Santamaría, con dirección de Susana Bernardi.

El viernes 20 fue el gran día donde se realizó la apertura del festival, y así quedó además formalmente inaugurada la sala de teatro Raíces. Luego, en el mismo lugar, se presentó la compañía Elete de Resistencia, Chaco, con **El animador de la maratón** de Javier Luquez Toledo, un excelente unipersonal; a continuación, en la sala de la Casa de la Cultura, se ofreció **Huachos de amor** con René Antonio Bustos López, un chileno hoy radicado en Santa Fe.

El día sábado, a la Casa de la Cultura llegó desde Paraguay el grupo Candire con **Leyendas,** un espectáculo para toda la familia que contó con un numeroso público infantil. En él mostraron personajes de la mitología guaraní y muchas de las narraciones fueron hechas en su idioma madre. Más tarde, en la sala Raíces, se presentó **Memorias de Satán**, de Rosario, con un gran despliegue actoral de Sabatino *Cacho* Palma y un texto impecable.

Finalizando esa segunda jornada, nuevamente en la Casa de la Cultura, se pudo ver **DonDe ratas** del grupo Eppur si Muove de Gualeguaychú donde se puso de manifiesto la mezquindad humana, la desconfianza y la desesperación por sobrevivir.

El último día, en horas de la tarde y en la Casa de la Cultura, se presentó **Vaivén** del grupo Mboraihú de Montevideo, Uruguay. La obra nos contó varias historias, que se recrearon a través de diversos géneros teatrales.

Como broche de oro del festival, a la sala Raíces llegó desde San Pablo, Brasil, **Dusting Powder To You, Elis,** un trabajo apoyado en la danza butoh, presentado por la compañía Ogawa Butoh Center. Un espectáculo impecable de João Roberto de Souza quien, con sus dotes de bailarín, nos condujo hacia un mundo de sueños, a través de movimientos casi mágicos.

RAÍCES CON "R" DE...

Puede afirmarse sin dudas que los artistas son el lujo de los pueblos y aquí, en esta hermosa ciudad del sur provincial, los casereños tienen el alto honor de exhibir ese lujo.

Una vez más el grupo Raíces nos convocó, por espacio de tres días, para compartir ese lujo, también para reflexionar. Una vez más, trabajadores de la cultura, comprometidos con su pueblo y con sus raíces, nos mostraron que una cosa es el teatro como mero entretenimiento y otra, muy distinta, el teatro que presenta problemas de la realidad, conflictos y emociones que tienen que ver con la vida misma.

Sabido es que el arte tiene un papel fundamental en el desarrollo de las sociedades y, el teatro más que otras artes, porque tiene una magia atractiva, divierte, emociona y critica, reclama cambios en estas horas de mutismo.

Raíces nació en los primeros albores de la democracia recuperada, allá por 1984. Y prácticamente, a un cuarto de siglo de su creación, recorrió pueblos y ciudades hasta llegar a La Habana, en la bella Cuba, con una obra de Mauro Santamaría: **Dionisia, la menora**.

Hace ya 18 años, desde agosto del 89 para ser precisos, el grupo organiza el Primer Encuentro de Teatro y Cultura de la Triple Frontera y ahora vuelve con esta hermosa acción de organizar el encuentro, con la gran disposición de compartir el trabajo con otros creadores.

Decir Raíces, es decir también entre tantos otros nombres, Susana Bernardi, actriz, directora, fundadora del grupo, alma mater del teatro provincial. Al decir de sus propios labios… su historia podría resumirse en algunas simples palabras: "Somos isleños, fronterizos y peregrinos. (…) Durante muchos años nos pasamos encerrados en el sur de Corrientes, en una isla, en búsqueda de técnicas, formas, líneas, voces, escrituras, personas, cruces, simulacros, teatralidad, maestros; en una frontera de agua y tierra, con mezcla de tiempos, ritmos e historias –uruguayas, brasileras, entrerrianas– que tejieron el tapiz de nuestra identidad; peregrinos, buscando siempre nuevos espacios donde montar escenas, talleres y sueños"...

Sus integrantes compartieron el teatro en un cerro del Perú, perdidos en caminos de tierras y colectivos desvencijados en la selva boliviana; cruzaron cordilleras, buscaron mitos en el Iberá, hicieron una función a orillas del Pacífico o en una carpa de circo en el Uruguay, o en una cárcel, o en el mayor teatro de Corrientes, el teatro Juan de Vera o en un comedor para mujeres humildes.

Todo esto es Raíces y quedan todavía muchos conceptos y palabras para seguir definiéndola... Raíces, con "r" de raigambre, de reto, de risa, de rezo, de rebeldía, de refugio, de regalo, de rebaño, de rescate, de rito, de roble, de resistencia …de revolución.

MARCELO MASSA

“Soy un enamorado de las vanguardias”

El director que impulsa en Córdoba desde hace cinco años el Festival de Nuevas Tendencias, La Menage, repasa el sentido de la actividad teatral, entre cruces estéticos, jóvenes que emergen y espacios siempre en discusión.

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

Hace años que Marcelo Massa da pelea en el medio teatral de Córdoba y se preocupa por transmitir la urgencia de “vivir de esto”. Cuando diseña y programa expresiones de los nuevos creadores en La Menage, no se cansa de decir: “Si ustedes se van a laburar a un quiosco, no pasa nada. Nadie está esperando la próxima obra que hagamos”. Lo preocupan, además, los signos de “eterna adolescencia” de la generación que viene. “Estamos viviendo el menemato, donde hoy es hoy y la frescura es eterna”, dice Marcelo, antes de evaluar los resultados del festival y sus trabajos en Córdoba y Mendoza durante 2008.

La Menage nació en 2003, en un momento en el que coincidían varios directores y coreógrafos en el análisis de la situación artística y las necesidades del sector. El impulso vino de las charlas entre pares. “Nos juntábamos la gente de danza y teatro-danza, en largas charlas y reuniones”.

Massa define el concepto de “nuevas tendencias” que eligió para el festival que finalmente encaró como un Quijote solitario. “El término hoy está desdibujado. Surge a fines de los 80. Nuevas tendencias es todo nuevo cruce de técnicas; entonces las *performances* empiezan a ser un lenguaje mezclado y ya no podemos decir ‘esto es teatro puro’. Aparecen actores con una corporalidad interesante y un concepto coreográfico en las puestas, y a la inversa”.

Marcelo relaciona esa multiplicidad de sentidos, es decir, la superación de un discurso unidireccional, con la condición posmoderna. “Yo llevé a escena esa idea del movimiento, con la intención de que fuera creciendo, y en ese crecimiento, ir sumando artes”, señala el director.

Escena de “El pan de cada día”

DÍAS DE RESACA

En ese cambio de términos que se estaban gestando con respecto a las artes del movimiento, Marcelo Massa formó el grupo La Resaca. El grupo funcionó como un laboratorio de esas ideas de expansión de la escena. “Armé La Resaca con el fin de probar un cruce de estéticas. Pensaba que no iría nadie. Hubo una obra para adolescentes, **Tres tristes teatreros** (1997) y enseguida, **Guernica** (1999), que fue un *boom* y sorprendió”, cuenta del grupo que se instaló como una novedad en el campo teatral independiente.

“Fue un quiebre. Yo era actor y siempre esperaba proyectos. Me metía en uno y otro, de inquieto nomás. Hasta que pensé que me pasaría la vida esperando. Me propuse armar algo que me gustara. Soy un enamorado de las vanguardias, desde lo conceptual y desde el riesgo que asumieron esos muchachitos de 18 a 25 años. Ellos dieron vuelta la concepción del siglo XX”, comenta Marcelo, a quien el pensamiento único le parece nefasto. De esa insatisfacción y la fascinación por las vanguardias nacen los proyectos maduros con La Resaca y luego, La Menage.

De esa búsqueda e indagación surge, por ejemplo, la obra **Cabeza quemada**, de Marius Von Mayenburg, con otro vuelo. “El teatro es el mundo de la imaginación. El espectador entra en la convención. El realismo siempre es mentira en el teatro. Es excepcional el artista que lo logra, en la danza clásica, por ejemplo, hipercodificada. Pienso en Julio Bocca, que superó su técnica”.

Volviendo al comienzo, el actor que no se resignaba a quedar esperando, empieza a sentir el deseo de incorporar el movimiento, es decir, cambiar el eje.

“Cuando terminé el Seminario de Teatro (Jolie Libois) consideré que me faltaba formación. La danza andaba dando vueltas. Los festivales de teatro me abrieron la cabeza. Vi cosas como la **S.O.A.P. Dance Theatre** de Dieter Buroh. Recuerdo el nivel de construcción de esa obra. Pensé: ‘Esto le lleva 15 años al teatro, a nivel de composición escénica y conceptualmente’. Ahí encontré algo potente: un concepto vanguardista, con una sensibilidad enorme. Ahí hay un eje que multiplica. Yo ya había estado en el Ballet de la Universidad Nacional de Córdoba, con Carina Bustamante y Florencia Pereyra”.

LA MENAGE 2008

Mucho público, buena respuesta de los jóvenes y buena devolución de los artistas que vinieron de afuera, fueron las señales de La Menage 2008 que se desarrolló en las salas del teatro Real entre el 26 y el 31 de agosto. “Me hubiera gustado que vinieran grupos de más nivel. Se me cayó el grupo Los esmerados, de Buenos Aires, que son exquisitos. También me hubiera gustado que hicieran más de una función”, dice Marcelo.

Cuando nació La Menage, su impulsor tenía una proyección en plazos y objetivos. “Me di un plazo de cinco años; quería que fuera internacional. Pensaba que La Menage crecería en apoyos y perspectivas. No me siento frustrado, pero sí soy consciente de mis circunstancias. Cada año es como volver a cero y entonces no puedo dedicarme a otros proyectos, como producir obras para La Menage, o generar cruces. Eso solo es posible teniendo el piso. Puedo trabajar con las instituciones si sé que en agosto del año próximo hacemos el festival. Pero no lo sé... Me gustaría abrir ciclos y que los pibes empiecen a producir. Muchos estaban muy emocionados de estar en el teatro Real”, señala Marcelo Massa. Por el momento, los acuerdos perdurables se hacen esperar, aunque cada año empuje el festival con grandes esfuerzos y reciba apoyo del teatro Real.

EL DIRECTOR DEL PACO

"Pegamos un *feeling* humano. Paco es un proyecto laboral", dice con respecto a la experiencia de dirigir a Paco Giménez en dos obras: **Paco Peca** y **Booonino**. "Él es bastante anárquico, se cansa de las cosas. Cuando llega el momento de resolver, se atosiga. Es anárquico para ensayar". Lo cierto es que Marcelo Masa le encontró la vuelta. "Y me respeta la onda", dice, mientras cuenta cómo Paco pasa la obra sentado en su casa, charlando, si está muy cansado. "Eso funciona en él. Como todo actor, necesita revitalizar la obra. Yo lo ayudo a recuperar las cosas. Nos divertimos muchísimo".

En cuanto a la relación con Gonzalo Dreizik (partener de Paco Giménez en **Booonino**), dice que hubo que hacerle el aguante a su inseguridad y su dispersión. "Él es un monstruo en escena pero es puro corazón. Si se siente inseguro, puede huir. Si no se siente feliz… Necesita afecto y no sentirse presionado. Tengo que darle seguridad y hacer que recupere el pensamiento, que no pase por arriba, que no busque el efecto porque esa es una forma de boicotear la obra".

En 2008 Massa también se proyectó hacia otros espacios. Fue contratado por la Universidad Nacional de Cuyo. "Para el final de la carrera de teatro, en la asignatura de Registro y producción, los alumnos hacen un seminario y paralelamente, una obra. De ahí sale la tesis". Massa estrenó el 11 de julio en el teatro Independencia, **Muta: qué, por qué, para qué**, un trabajo con veinte personas en escena.

"Ellos (los actores-alumnos) habitualmente trabajaban con un texto. Les propuse trabajar sobre el espacio vacío, a lo Peter Brook, con una idea de construcción conjunta desde el puro vacío y el puro deseo. Les pregunté cuál es el verdadero deseo. Busco un artista comprometido con su realidad. Veo las cosas que hacen, veo que están bien pero no pasa nada porque son trabajos descontextualizados. **Muta...** funcionó muy bien. Desarrollamos un concepto coreográfico, con la idea de coro en escena. Incluso, hubo gente que dejó su trabajo, su pareja", cuenta.

Hablando de compromiso, Marcelo Massa se metió en el discurso ácido y potente del alemán René Pollesh. En setiembre estrenó **Destercerizando el hogar. Personas en hoteles de mierda**, en el Instituto Goethe, más precisamente, en toda la casa. "Pollesh es un tipo muy crítico de la sociedad occidental. Es del Este y hace teatro político. Él pone en juego cada institución, pone en juego 'lo normal'. ¿Por qué es normal que tu esposa te dé sexo? Si es por dinero, es una puta. Le das dinero, entonces, ¿no es una puta? Eso plantea en **Sex**. Para Pollesh las relaciones occidentales se mueven por dinero. Nadie lo dice porque no habría manera de comunicarse con el otro, si se piensan así los vínculos. La mirada capitalista está en función del dinero. Los vínculos afectivos también se venden como servicio. En **Destercerizando el hogar** toma la metáfora del hotel, utiliza la imagen de esos hoteles, que existen, que son los hoteles de trabajo para empresarios y que tienen el eslogan: 'el hogar como servicio'. Es un hotel-lugar de trabajo pero es como tu casa".

"Y ahí, el mensaje es 'seguí produciendo'. Además (siempre siguiendo el discurso irónico de Pollesh) el personal de limpieza tiene que tener empatía con vos. El gerente de Recursos Humanos mide la empatía entre los empleados. Hay alguien que vende sus emociones a cambio de un sueldo. Y el huésped debe colaborar. Este es un hotel de ciencia ficción".

UNA FÓRMULA DE LA NO-REPRESENTACIÓN

En la obra, que se sostiene con el discurso de las tres mujeres y algunos *clicks* o descansos, el autor establece un paralelismo con las películas **Psicosis** y **Blade runner** (especialmente con respecto a los androides a los que les hacían las pruebas de empatía). Los androides querían ser humanos pero eran máquinas. Pollesh presenta el tema con mucho humor.

"Es un texto conceptualmente muy fuerte, que te acribilla. El planteo de Pollesh es además, muy brechtiano. Por eso busca la reflexión y en la estructura incluye la mayúscula que indica que esa palabra debe ser dicha gritando. Para las actrices es terrible. Te mantiene todo el tiempo alerta", explica el director que eligió a Carina Bustamante, Sandra Criolani y Analía Juan para los roles.

"Lo que me atrapa, a mí, que he sido un simbolista absoluto, es crear magia. Me atrapa poder producir un cuento. Cuando le contás a tu hijo un cuento, no le hacés todo el *show,* y te cree la historia. Es la magia del no artificio. El teatro trabaja para que ese artificio exista. La vida también puede existir sin artificio, como cuando una persona cuenta una historia maravillosa sin nada y hace reflexionar o llorar. Por otra parte, elijo la posición política con Pollesh. Más allá de que la metáfora no es cercana a mi realidad cotidiana, me interesa el planteo traducido al hogar, el tema de mercantilizar las relaciones. Y me atrae hacer algo que en el medio teatral corre el riesgo de que se pregunten si es o no teatro. Yo sé qué es. Es una manera diferente de hacer teatro, aunque no sea 'la' manera. Para mí es interesante la discusión con los colegas. Creo que hay que crecer y preguntarse si se puede seguir construyendo desde una ficción, cuando la realidad de hoy es tan fuerte. Y están las motivaciones del público, que ya no te cree nada. La realidad del noticiero es muy fuerte. Cuando creás una realidad, lo hacés desde la parodia, como una forma de defensa. Pero qué pasa si pido romper eso, hacer otra cosa, en escena. Ahí quiero producir la tensión. Lo demás es el discurso y cuestionamiento al capitalismo", concluye el director.

QUÉ Y CÓMO

La Menage es un evento especial que se realiza en Córdoba desde 2003 y permite que los artistas de artes escénicas que realizan sus propuestas artísticas a partir del movimiento, puedan presentar sus creaciones, ver espectáculos, participar de mesas, debates, tomar clases con reconocidos profesionales de la actividad y establecer contacto con el público.

La quinta edición incluyó espectáculos y los ciclos **Nuevos creadores** y **Solos al atardecer**, con obras que no podían superar los 20 minutos de duración. El festival contó con el apoyo (infraestructura y técnica) del teatro Real.

Escena de "Las fieras"

Escena de "Naranja"

El vagón de los títeres
Un espacio mágico

Un viejo vagón de trenes resulta el ámbito ideal para motivar la atención de los más pequeños a la hora de introducirlos en el mundo del teatro. Allí adentro, la magia de los títeres encanta, divierte y entretiene.

El vagón en Tandil

DARIO PALAVECINO / desde Mar del Plata

Prepárense para el viaje. Apenas se apaguen las luces, comenzará un divertido recorrido sin escalas hacia un mundo de magia e ilusiones. Con emociones y, sobre todo, muchas risas. Como las de esos niños de jardín de infantes que regalan carcajadas e ingenuidad. "¿Y? ¿Cuándo arranca el tren?", pregunta uno pendiente de escuchar una locomotora que no precisa este Vagón de los Títeres para poner en marcha y, a todo vapor en cada función, su universo de fantasía y sensaciones que deslumbra a los chicos y sabe cautivar a los más grandes.

Las ruedas del que alguna vez fue el coche FC 1721 de Ferrobaires, víctima de un incendio que parecía condenarlo a desguace para chatarra, ya se olvidaron del contacto con los rieles. Convertido en una inédita sala de espectáculos que durante años recorrió las vías bonaerenses regalando propuestas artísticas por decenas de ciudades y pueblos de la provincia, hoy echó raíces en la estación ferroviaria de Mar del Plata, donde Daniel Di Lorenzo dirige este maravilloso mojón que los titiriteros argentinos y del exterior establecieron para montar sus obras.

"Parecía una locura, una cruzada titánica, pero se logró", recuerda hoy este artista de 44 años que ha pasado la última mitad de su vida ligado al mundo de los espectáculos de títeres.

Fue en 1986 cuando participó del primer taller y quedó fascinado. "Fui una vez a ver el espectáculo de Hugo Adamini y no paré de verlo", recuerda. Y de espectador repetido pasó a ser colaborador en bambalinas. Así, de a poco y con pasión, se arraigó en esta apuesta.

El problema, común a todos los artistas del rubro, era encontrar un lugar donde montar sus piezas. Mar del Plata tenía disponibilidad de salas municipales que reservaban espacios para los espectáculos de títeres pero, conseguir fecha para una función, requería suerte y tiempo de espera.

Por eso esa necesidad de buscar el espacio propio. Que desde un primer momento puso la vista en la calle 9 de Julio, a espaldas de la estación de trenes, conocida en aquella época como La Calle de los Títeres.

Un galpón asomaba como ideal. Pero los costos estaban muy lejos de lo que podía pagar un artista que daba sus primeros pasos y dependía de varias monedas que, a voluntad, le dejaban los espectadores en su gorra.

En esa búsqueda de la sala propia, luego de salir desilusionado de otro salón fuera de presupuesto, en la vereda de enfrente apareció una posible solución. Varios vagones aparecían abandonados en un sector fuera de servicio de la estación. "¿Por qué no?", se preguntó Di Lorenzo, y con Andrea Waitzman, su compañera de proyecto, iniciaron las gestiones.

Hugo Adamini recuerda que aquella idea fue producto de una sumatoria de factores: la búsqueda de un espacio, la escasez de dinero y un recuerdo de la infancia. "Daniel tenía en la memoria que de chico había visitado un vagón con una muestra de ferromodelismo". Entonces, lo que parecía una odisea se resolvió pronto gracias al locutor local Eduardo Zanolli que, por esos días, avanzaba con el proyecto de un tren cultural y acompañó la iniciativa de montar un vagón exclusivo para obras de títeres.

"Enseguida pusimos manos a la obra", recuerda Di Lorenzo, que involucró a varios amigos en esta difícil cruzada de restaurar la unidad. Lija, soldadoras y pintura abundaron para ponerla en condiciones. Entonces apareció también la habilidad de Luz Mabel, la mamá de Daniel, encargada de coser cortinas para las ventanas y accesorios para el retablo.

Con Lito Cruz como padrino, el Vagón de los Títeres se presentó con aires innovadores el 20 de diciembre de 1996. Desde entonces, miles de espectadores pasaron por esta particular sala que sorprendía desde el andén de la estación y aún más cuando se puso a andar por el territorio bonaerense.

Di Lorenzo y compañía salieron de gira por los pueblos de la región con su vagón, sus títeres y sus obras. Una iniciativa que, destacan, tuvo el apoyo de los trabajadores ferroviarios, siempre dispuestos a calentar motores de una locomotora y llevarlos rumbo a una nueva estación.

Aquellas salidas requerían buen equipaje. Es que los espectáculos de títeres encontraron notable respuesta. Y en algunos destinos como Olavarría, Tandil y Azul, la sala que andaba de aquí por allá por las vías llegó a tener algunas escalas de hasta tres meses.

ALMA DE NIÑO

Pero, ¿por qué los títeres? Daniel Di Lorenzo responde fácil y rápido los motivos y las sensaciones de esta pasión. "Porque me permite seguir jugando y mantenerme niño en algún rincón", asegura.

Hugo Adamini, que sabe y bastante del tema, explica que el títere tiene una posibilidad de existencia infinita porque tiene un lenguaje muy poético y genera una fenomenal inyección de energía, tanto a quien lo maneja como a quien recibe el mensaje.

Y Di Lorenzo reconoce que, además de ese regreso permanente a la infancia que le permite el contacto con sus monigotes, está convencido de que ellos le dan la posibilidad de hacer algo que trascienda la simple imagen de esos elementos jugando sobre el retablo. "Hay un mensaje que el títere te permite transmitir", dice.

Habla de un contacto entre títere, titiritero y público "de corazón a corazón, en serio y en el juego".

Un juego que no solo es para chicos. La experiencia le indica que los adultos representan entre el 30 y 40% de la sala. Pero advierte que, a la vez, a esos mayores les cuesta romper el prejuicio de estar frente a un espectáculo que supuestamente es para los más pequeños.

La madre de Di Lorenzo, habitual responsable de la boletería, lee muy bien el movimiento de este cliente que busca excusas para no sentirse tal. "Muchos se excusan que el nieto no quiso venir, que esperaron a algún sobrino que no llegó, pero igual entran solos a ver la obra", cuenta Luz Mabel.

El director del Vagón de los Títeres tiene presente que con su propuesta apunta a llegar tanto a grandes como a chicos. La intención es que cada texto, cada obra, lleve consigo dos lecturas posibles: una para los grandes y otra para los más chicos, para que el espectáculo trascienda lo recreativo y deje en el público algo más. "Que se lleven algo más que una imagen o un rato de diversión", explica.

Juan Panadero, la obra actual, destaca un mensaje de solidaridad que Di Lorenzo se encarga de remarcar con sus títeres y luego en interacción con los espectadores, con los que tiene un contacto directo y mano a mano.

FORMADOR DE ESPECTADORES

Habitualmente el Vagón de los Títeres tiene funciones los sábados, domingos y feriados. Durante la semana tiene funciones especiales para alumnos de escuelas, jardines de infantes e instituciones de la ciudad y la zona. Y durante el verano la actividad es diaria.

Muchos de esos niños que llegan a tan especial sala no solo se contactan por primera vez con un tren sino que, también, se inician en la actividad artística.

"Nuestra responsabilidad es más grande porque somos formadores de espectadores", reconoce Di Lorenzo. Y es consciente de que, lo que con sus títeres pueda darle a ese público infantil, será vital para marcarlos hacia el futuro y convertirlos en adultos interesados en asistir a este tipo de expresiones artísticas.

El grupo que encabeza las presentaciones en el vagón se llama Andén de Trapo. El espacio es abierto y se arma una rotación de obras y artistas que son de aquí o vienen de gira. Y no sorprende, de tanto en tanto, encontrarse allí con alguna presentación de titiriteros llegados del exterior.

Este impulso que el rubro tuvo con un espacio exclusivo permitió un despegue que aparece reflejado con el Festi Títeres Internacional de Mar del Plata, que se hace aquí desde hace 14 años. Lo que empezó como algo pequeño pronto ganó una dimensión mayor y además de la llegada de artistas y obras de otras provincias y el extranjero, la muestra también se amplió geográficamente ya que, en las últimas ediciones, programó presentaciones en otras cinco localidades vecinas.

La buena respuesta del público llegó de la manera que más cuesta pero más satisface al artista: el boca a boca. Los comentarios sobre las obras acercaron cada vez más espectadores. Y Di Lorenzo rescata que es un asistente que no solo va al festival sino que luego vuelve a ver títeres en algún momento del año.

La oferta de propuestas es inmensa. Di Lorenzo asegura ser un seguidor de la línea de Javier Villafañe, uno de los precursores del títere de mano. Es que la historia del rubro es relativamente corta en el país. Los primeros titiriteros llegaron a principios del siglo pasado, de la mano de los inmigrantes.

Uno de los que sorprendía con esas habilidades, según cuenta Di Lorenzo, era Federico García Lorca. Recuerda que vino al país a presentar su obra **Bodas de sangre** e hizo en Buenos Aires un espectáculo de títeres que fascinó.

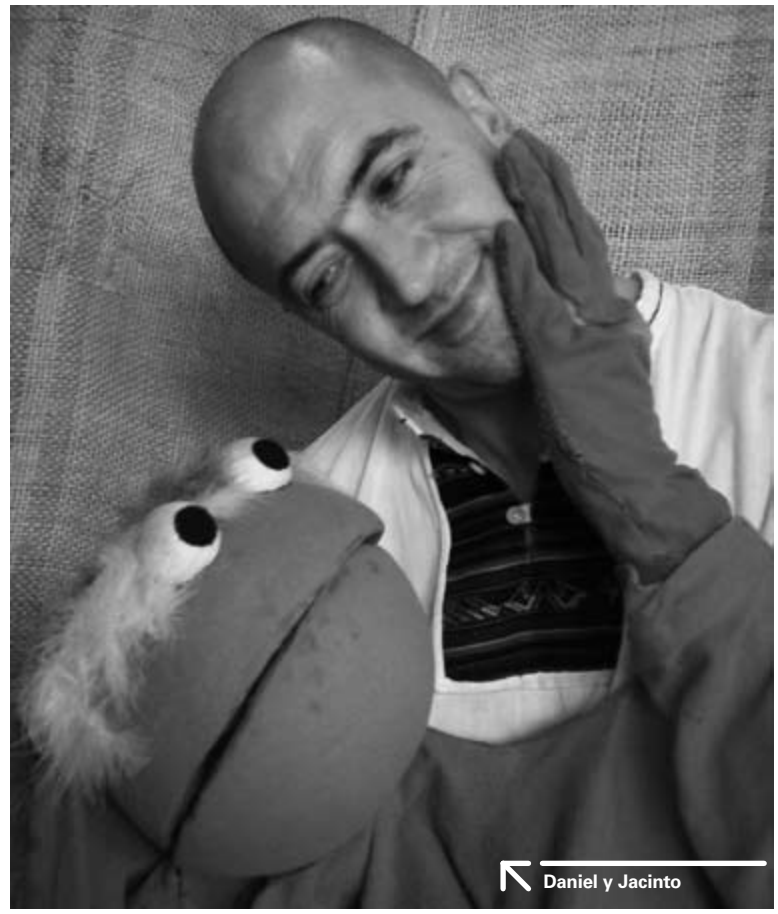
"El títere de guante –destaca– prendió porque es el que te permite llevar todo en una o dos valijas, manejar dos títeres en escena a la vez y abarata costos de producción del espectáculo".

La tradición del títere argentino está vinculada al humor, aunque la disciplina tiene margen para el drama. Di Lorenzo considera que en el espectáculo y en la propuesta, el títere de por sí es irreverente y rebelde. Igual que el sapo Jacinto, su primer títere de guante que construyó con una pelota y tela y que aún hoy lo acompaña en sus espectáculos. "Me representa porque tiene en su esencia el siempre querer jugar", reconoce.

Lo sorprendente es que admite que en muchas oportunidades el muñeco suele imponerse al artista que cree manejarlo. Al respecto resalta que el propio Villafañe sostenía que los títeres contestan, cobran vida y sorprenden. Y agrega Di Lorenzo: "Hay una cosa dialéctica entre lo que uno pone en boca del muñeco y lo que en el proceso de creación el propio muñeco te impone".

Tanto que se rinde ante sus personajes, a los que muchas veces responsabiliza de contestar antes que él. "Pensar que la gente cree que los manejamos nosotros", dice y se ríe. Como esos chiquitos de jardín de infantes que disfrutan de la divertida obra **Juan Panadero** que Di Lorenzo conduce detrás de su retablo. Desde donde regala sonrisas y un mensaje que va más allá de lo divertido. Desde donde, disfruta de esa posibilidad de jugar y, al menos durante cada función, sentirse un poco niño.

El público en el vagón



Daniel y Jacinto

TIEMPO DE FESTIVALES

Las dimensiones del Vagón de los Títeres, con capacidad para unos 130 espectadores, parecen ideales para este tipo de espectáculos. Y no solo pensando en los chicos. En alguna oportunidad, las sillas o almohadones quedaron desplazados por mesas y butacas con delicados manteles en busca de tentar a un público mayor de edad.

La propuesta tiene buen eco en Europa, donde existe una amplia tradición en teatro de títeres, pero aquí no se corrió la misma suerte y costó más de lo esperado acercar público a obras pensadas ya no para chicos sino para los más grandes.

El Festi Títeres local fue una de las herramientas que permitió resolver parte de este problema. Las obras no encontraban eco por falta de gente. Entonces los organizadores decidieron mudarlas hasta un bar cercano, donde sí había gente.

La receta dio sus frutos y en las últimas ediciones el festival no solo presenta títeres para adultos en sus salas sino que, además, ha ampliado la programación ante la aprobación que lograron de parte de los espectadores.

El Festi Títeres de Mar del Plata es el único que se desarrolla durante 16 días corridos, siempre en coincidencia con las vacaciones de invierno, y también el único que abarca tantas ciudades.

Sus organizadores destacan que sirvió como modelo para otros que, aún de menor magnitud, empezaron a aparecer en otras ciudades durante los últimos años.

El especial vehículo elegido para esta sala de títeres casi no tiene antecedentes en el mundo. En Chile se hizo algo parecido con un bus y en Mendoza con un ex vagón de trolebús. En Misiones intentaron copiar la experiencia y montar una sala en un vagón, pero finalmente optaron por un galpón situado en el interior de la estación de trenes.

DRAMATIZA

El teatro en la educación de todo el país

Carina Mangione, Sandra Petronio y Marita Vitta

Rosario fue sede en esta temporada del VIII Encuentro de la Red Nacional de Profesores de Teatro - Dramatiza, organizado conjuntamente por la Universidad Nacional de Rosario y la Escuela Provincial de Teatro y Títeres.

JULIO CEJAS / desde Rosario

A pesar de la actividad fecunda que vienen llevando a cabo los responsables directos de dignificar la labor de los docentes teatrales en el contexto de la educación formal y no formal, el tema pareciera no estar instalado en el conjunto de la sociedad. Las premisas fundamentales del Encuentro apuntaron a "fortalecer una red solidaria, participativa, democrática y flexible de intercambio de diseños y experiencias didácticas teatrales a través de la discusión, reflexión y síntesis".

Carina Mangione, Sandra Petronio y Marita Vitta, actrices y docentes rosarinas, pertenecientes a la Red Nacional de Profesores de Teatro-Dramatiza, fueron parte de la organización del VIII Encuentro y reseñaron los orígenes de este movimiento.

Según Mangione, "la Red Nacional de Profesores de Teatro se crea en 2001 bajo un proyecto que presenta la entonces Diputada Nacional Mabel Manzotti; responsable de gestionar la incorporación del área Teatro como materia curricular para que se integre a la educación artística junto con Música y Plástica."

Esta reconocida actriz comienza a investigar cuáles son las provincias que han concretado más avances al respecto y cuáles los referentes más significativos, poniéndose en contacto con la experiencia de desarrollo curricular de Educación Artística de la provincia de Mendoza y con el Profesorado de Teatro de la Faculta de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

Allí Manzotti se conecta con Esther Trozzo, profesora de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo y la invita a incorporarse al equipo de Desarrollo Curricular y Capacitación del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación para que proponga una estrategia de trabajo para todo el país.

"En la ciudad de Mendoza –comenta Mangione– el Teatro ya se había incorporado a las escuelas como materia curricular y, en el marco de los relevamientos de las distintas experiencias que venía realizando Manzotti, se produce este encuentro con Esther Trozzo que fue un poco la pionera de esta tarea en el ámbito escolar mendocino".

-Estaríamos ya en los albores de Dramatiza...

-Efectivamente a partir de estos diálogos se efectiviza la creación de un organismo que pueda difundir en el tiempo estas actividades y se instala entonces, la idea de crear una red, una organización horizontal y solidaria que desde sus comienzos tiene claro un objetivo primordial: fortalecer la enseñanza del teatro en el ámbito formal y no formal del sistema educativo", apunta la profesora Mangione**.**

Las bases de Dramatiza y su constitución histórica pueden rastrearse en épocas emblemáticas para el destino del país y en el marco de una crisis generalizada de las

instituciones que finalizará con la caída del gobierno de De la Rúa.

Precisamente en los primeros días de diciembre de 2001, se sientan las bases de Dramatiza, en el marco del **Primer Encuentro Nacional de Profesores de Teatro**, convocado desde el Ministerio de Educación y Cultura de la Nación.

El Encuentro que se realizó en el Teatro Nacional Cervantes, se propuso, según palabras de la profesora Trozzo:"Constituir formalmente y hacer visible la Red Nacional de Profesores de Teatro para posibilitar una mayor organicidad y eficiencia a la tarea de todos los docentes de Teatro del país quienes, desde diferentes realidades y posibilidades, venían trabajando en la ardua tarea de instalar definitivamente el Teatro como disciplina en todas las escuelas argentinas".

Para Dramatiza es prioritaria la incorporación del teatro a la escuela como forma de sostener los espacios que los docentes van creando ya que, como plantea Mangione: "No es lo mismo ocupar un espacio de Teatro a nivel curricular que ocupar uno de Matemáticas o de cualquier otra materia".

Recibida en la Escuela de Teatro Ambrosio Morante de la ciudad de Rosario, Mangione se desempeña actualmente como profesora de Teatro en la Escuela Marista, pero fuera de planta, como gran parte de sus colegas.

"Me estaba recibiendo de actriz pero tenía la inquietud de utilizar el teatro como una herramienta en las escuelas, no sabía que era una materia curricular, y entonces me conecto con Trozzo y allí conozco la Red a partir de un Congreso de Arte que se desarrollaba en Mendoza, donde me relaciono con gente que ya venía organizando un Encuentro Nacional de Profesores de Teatro".

LOS DOCENTES Y EL TEATRO

La Red que organiza en Rosario el VIII Encuentro de la Red Nacional de Profesores de Teatro pretende orientar, y dar lineamientos pedagógicos y didácticos a todos los docentes que logran ocupar un espacio en la escuela, sea en forma curricular o extracurricular, como talleres que se dictan fuera de la carga horaria.

Sandra Petronio, a su vez, es egresada de las dos carreras de la Escuela Provincial de Teatro y Títeres, y se incorporó el año pasado a Dramatiza, al sentirse incluida en sus demandas como docente.

"Hace 12 años que doy clases de Teatro en escuelas, pero siempre contratada y al igual que muchos, fuera de la planta del Ministerio, por eso coincido con los objetivos de la Red que apuntan a darle otro sentido a la pedagogía teatral".

Por su parte Marita Vitta, también egresada de las carreras de Actuación y Pedagogía de la Escuela Provincial de Teatro, profesora además de Literatura y Lengua, es la única docente que está en planta.

"Me conecto con Cecilia (Mangione) hace dos años y comienzo a interesarme por las propuestas de Dramatiza; creo que es prioritario acercar el teatro a la escuela, formar a los chicos como espectadores; el teatro es una herramienta integral donde se conjugan cuerpo, emoción, intelecto y poner en juego eso dentro del aula es maravilloso".

Estas docentes participan además como actrices en diferentes propuestas teatrales y destacan la posibilidad de poder ficcionalizar, que es otra herramienta que provee el teatro dentro del aula.

Las tres coinciden en la importancia de una Red que, frente a tanta disparidad en la formación docente de los profesores de teatro, trate de acordar, unificar criterios, contenidos y metodologías, para superar aquella vieja premisa de "cada maestro con su librito".

"Hay una revisión de los diseños curriculares en las escuelas medias y en relación a los profesorados –acota Mangione– con una innovación que sería la incorporación de teatro, una reforma donde se incorpora el teatro como un instrumento, no para que el maestro se forme como profesor de teatro, sino para que tenga una herramienta que le permita desde el arte establecer vínculos con sus alumnos".

Durante el VIII Encuentro de la Red Nacional de Profesores de Teatro-Dramatiza, se realizaron una serie de actividades y talleres que forman parte del perfil que le dieron sus organizadores. Precisamente la profesora Ester Trozzo dictó, junto a Alfredo Mantovani, un taller de "Didáctica específica para niños y adolescentes" y Cristina Livigni desarrolló el tema "Didáctica de actuación desde la ficción". Con respecto al trabajo de los docentes teatrales fuera del ámbito escolar, resultaron significativos los talleres dictados por Liliana Villega ("Teatro y discapacidad") y Claudia Marting ("Teatro y violencia").

Por su parte, docentes rosarinos que vienen desarrollando una prolífica actividad teatral fueron los responsables de abordar talleres directamente vinculados con su actividad. La titiritera Mónica Martínez se refirió al "Teatro de objetos"; María del Carmen Sojo, Adrián Giampani y Judith Ganón trabajaron sobre "Clown". Marcelo Palma dictó un Seminario sobre "Técnicas de circo y escuela"; el actor y director Gustavo Guirado abordó el tema de la "Dirección teatral" y Graciela Casanova desarrolló parte de su especialidad como docente y creadora en el Taller "La poetización del hacer cotidiano: escritura corporal".

A partir de este último congreso, los docentes comenzaron a revalorizar el tema de la inclusión en las escuelas que surge a partir de priorizar el objetivo del teatro en las aulas. "Es lo que comienza a diferenciar a este con el resto de los congresos anteriores; estamos intentando incluirnos y trabajar en equipo con el resto de los profesores, porque nos sentimos bastante solos, tenemos otros códigos desde el hecho de que nos sentamos con los chicos en el piso, por ejemplo, y esas cosas no se comprenden. El teatro de por sí desestructura y esto se evidencia mucho más en el sistema formal, se trata de revisar ciertos aspectos que tienen que ver con la estructura misma de la escuela".

Sandra Petronio desde su experiencia pedagógica en ámbitos alternativos, como un geriátrico en el que trabajó durante más de ocho años, destaca otras diferencias con los anteriores congresos y reivindica la intención de abrirse hacia la comunidad. "Intentamos abrir –explica– todo lo que tiene que ver con el teatro en la comunidad. Los cargos en las escuelas son pocos, pero nos planteamos que hay otros espacios donde se necesita un profesor de Teatro formado en una especificidad, queremos estar habilitados para trabajar en espacios como centros de salud, cárceles, hogares de ancianos, por ejemplo".

"La particularidad de este encuentro, fue intentar abarcar ese ámbito, generar intercambio de experiencias entre distintas provincias, ir tomando de los otros para ver cómo crecemos y darle la posibilidad a esa persona que está comprometida con la pedagogía teatral pero que no le interesa la escuela, para que pueda encontrar un espacio para desarrollar sus intereses".

Coincidiendo con esto, Mangione completa la idea: "Si bien nosotras trabajamos para generar cargos en las escuelas y mejorar las condiciones que se dan en el sistema formal, somos conscientes de que también existen otras realidades donde es necesario un profesor de Teatro formado para encararlas, porque no cualquiera puede entrar a una cárcel a improvisar, tratamos de sistematizar con respecto a los ámbitos específicos de la profesión".

FORMAR ESPECTADORES

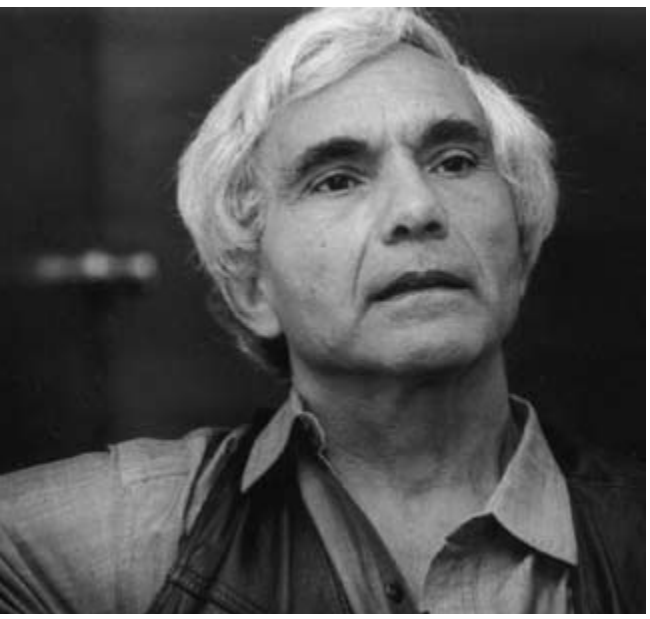
Otra de las actividades programadas para el Encuentro, apuntó a otro de los objetivos prioritarios de Dramatiza y se relaciona con la formación de espectadores en las aulas. Petronio, una de las coordinadoras del ciclo "La escuela va al teatro", se refirió a la importancia de esta propuesta en la que "las diferentes escuelas asisten a dos obras por módulo y esto permite acceder al teatro a todos aquellos alumnos cuyas escuelas no contemplan esta posibilidad. Tampoco encontrábamos una oferta atractiva para los adolescentes; hay muchas propuestas para niños y adultos, los adolescentes conforman una franja difícil, pero sirvió para demostrar la solidaridad de los grupos participantes porque saben que, de esta manera, apoyan el Encuentro y se instala este hábito de formar espectadores y los chicos vienen al teatro, algo que no sucede y no siempre tiene que ver con las posibilidades económicas".

A la hora de hacer un balance sobre las enseñanzas de este nuevo logro de Dramatiza en el marco del VIII Encuentro en Rosario, las organizadoras reafirman la concreción de sus objetivos generales. Para Mangione, es fundamental "el fortalecimiento de una red solidaria, participativa, democrática y flexible de intercambios de diseños y experiencias didácticas teatrales a través de la discusión, reflexión y síntesis, a la vez que se profundiza la construcción de una conciencia teórica y práctica de la enseñanza teatral".

Marita Vitta por su parte destacó la posibilidad de que la Red "contribuya a afianzar año tras año el proceso de formación docente continua por medio de actividades de capacitación específicas y, al mismo tiempo, se puedan integrar artistas y docentes teatrales para construir espacios formales y flexibles de encuentro entre las profesiones artística y docente".

Sandra Petronio hace referencia a otro objetivo que ocupó gran parte de las expectativas de este Encuentro: "Trabajar para generar espacios de reflexión sobre problemáticas de los estudiantes, no solo en lo concerniente a las disciplinas artísticas, sino también a las pedagógicas vinculadas con el arte escénico".

ELOGIO DEL INCENDIO



El 5 de diciembre de 2008, el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) de Buenos Aires le otorgó el título de Doctor Honoris Causa al reconocido director del Odin Teatret, Eugenio Barba. Durante el acto, que se llevó a cabo en el Teatro Nacional Cervantes, se refirió a Barba el profesor Sergio Sabaté, Secretario general del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA. El teatrista italiano, residente en Dinamarca, agradeció la distinción leyendo el discurso que a continuación se transcribe.

EUGENIO BARBA

My speech is like smoke and my body is the burning: mis palabras son como humo, y es mi cuerpo el que se quema. Elijo esta imagen, incluso para evitar que el título de mi discurso –**Elogio del incendio**– parezca una apología de la destrucción. Quiere ser, sin embargo, celebración de la metamorfosis y, en consecuencia, de la resistencia. La imagen inicial es el título de una obra de Deb Margolin, actriz y dramaturga estadounidense, una artista batalladora, que actúa frecuentemente sola. Su cuerpo, entonces, es todo su espacio escénico, e incendiar se revela sinónimo de estar-en-vida.

Durante siglos los espectadores han visto actores y actrices en una luz-en-vida, móvil, llena de sombras imprevistas y variables, muy diferentes de nuestra luz eléctrica, dócil y domesticada.

Cada uno de nosotros ha vivido al menos una vez la experiencia de un espectáculo que nos ha quemado, reduciendo a cenizas lo que pensábamos era el teatro, el arte del actor y nuestro rol de espectador.

Hay niños y viejos, enamorados y dementes que han visto inolvidables y fugaces espectáculos en las llamas del hogar o en las fogatas del campo.

Están las antorchas que artistas visionarios han lanzado en la práctica y en la idea misma de nuestra profesión, creando hogueras que han alimentado con la coherencia de su accionar.

EL TEATRO ES "LA TIERRA DEL FUEGO"

Hablando de teatro, sobre todo entre los profesionales y los entendedores, la realidad del fuego regresa como un leitmotiv: el *fuego* de la actuación, el público que se *enardece*, el *ardor* de las pasiones y de los aplausos. Cuando una comedia es de verdad *brillante* y saca *chispas,* cuando el actor trágico *arde* de pasión y rebelión o la actriz se *inflama* de desdén o ansias de venganza, el espectador, aterrorizado y feliz, es rozado por una duda: ¿es solo una impresión, o en alguna parte se está incubando un incendio?

Durante siglos los teatros no pudieron sustraerse a su cita con las llamas, inesperada e imprevista, pero también obligada. Se incendiaban promedio una vez cada cincuenta años.

Todos los teatros de San Francisco se calcinaron en la hoguera que duró tres días luego del terremoto del 18 de abril de 1906: Grand Opera House, Tivoli Opera House, Alcazar, Fischer's & Alcazar, California, Columbia, Majestic, Central, Orpheum, sin contar las salas más chicas y el teatro de Chinatown.

Se incendiaron el Théâtre de la Porte Saint-Martin, el Châtelet y el Théâtre Lyrique durante la Comuna de París de 1871, cuando los *comunards* prendieron fuego a los edificios públicos.

José Posada inmortalizó el incendio y la destrucción del teatro de Puebla en una litografía que se volvió popular en México, mientras las llamas y la devastación del Bolshoi Teatro de Moscú en 1942, causada por las bombas alemanas, le inspiró a Stalin un discurso que encendió el espíritu patriótico de su pueblo.

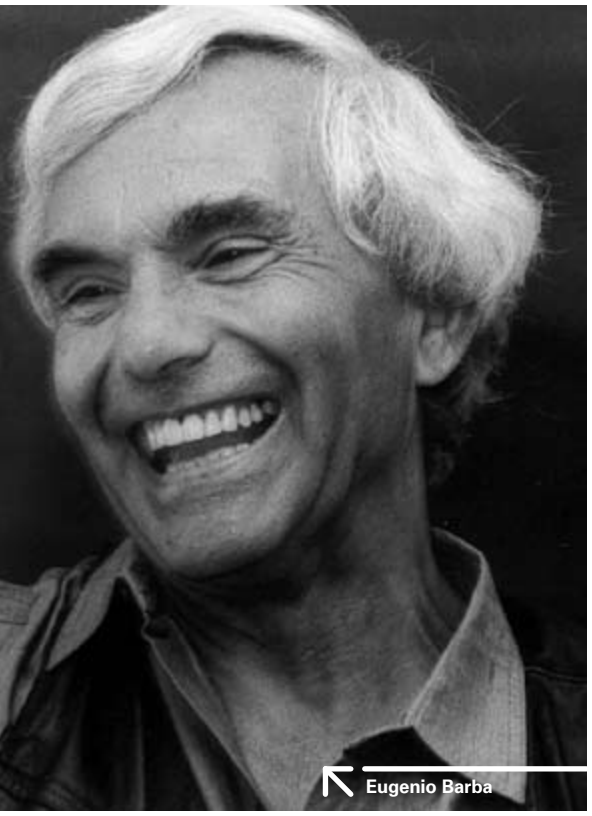
Casi una entera generación teatral pereció entre las llamas, el 5 de septiembre del 2005, en el teatro de Beni Sweif, en la región meridional de Egipto. El fuego carbonizó a más de cuarenta artistas, directores, estudiantes de teatro, críticos y estudiosos que asistían a **Grab your dreams** dirigido por Mohamed Shawky. Eran el núcleo del movimiento teatral de la generación de los años '70 y '80.

A veces el teatro que arde parece empujar a sus habitantes, a los actores, hacia otras ciudades, exilios o nuevas aventuras, como le sucede a Wilhelm Meister en la novela de Goethe. O como se imaginó el pintor que representó la máscara de Jodelet huyendo del incendio del Théâtre du Marais en París en el 1634. Pero, si fueron catástrofes, ¿cómo considerarlas metáforas?

Todo el Pabellón Holandés de la Exposición Colonial de 1931 se convirtió en cenizas, se salvó solo el teatro. Era el somnoliento verano de 1931 en París, y los diarios supieron conmover a sus lectores describiendo a los actores balineses en fuga, apretando en sus pechos sus dorados trajes. Muchos parisinos fueron a ver los espectáculos de estos extravagantes bailarines que no dudaron en arriesgar la vida por salvar sus oropeles. Entre ellos, Antonin Artaud.

Al final de la introducción de **El teatro y su doble**, Artaud habla de fuego. Parece aludir al martirio y, sin embargo, se trata de vida. Explica lo que debería ser la cultura y lo que la cultura no es. El humo de sus palabras es exhalado por un cuerpo. Por esto conviene traducir sus palabras literalmente, como un mantra contra el espíritu de su siglo y del siglo en el cual vivimos:

"Cuando pronunciamos la palabra 'vida' debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro



Eugenio Barba

frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras".

Artaud no habla explícitamente de actores. Y sin embargo esos signos, el del suplicio y el de la hoguera han sido inmediatamente entendidos como una imagen extrema e ideal del actor. Julian Beck y Judith Malina hicieron de ella la piedra angular de su Living Theatre, el teatro *vivo*.

Antonin Artaud fue el más pobre, el que más padeció, ciertamente el menos acreditado profesionalmente entre los protagonistas de la gran reforma del teatro en la primera mitad del siglo pasado. Del punto de vista del oficio tiene poco que enseñar. Hoy lo contamos entre los maestros, pero no fue nunca un maestro. Fue el alumno de la propia alma dividida. Aprendió muchísimo de ella. Unió indisolublemente el corazón del arte teatral a los sufrimientos del alma enferma. Artaud no depuso las armas, continuó toda la vida sucumbiendo, volviéndose a poner en pie y combatiendo. Hasta la noche en la cual se sentó en su cama y comprendió que la hora había llegado. Se sacó un zapato y, teniéndolo en la mano como un amuleto, inició el último viaje.

Artaud nos indicó a nosotros, pueblo del teatro, no los secretos del oficio, sino lo que, a través del oficio, debemos sufrir y, tal vez, esperar: el exilio. Es apenas el uno por ciento de nuestra profesión. Pero sin ese uno por ciento, arte y oficio son solo una llamarada.

Sabemos por qué los teatros se queman y son quemados: por negligencia, por la crueldad del cielo, por especulación, por delincuencia, por fascismo, por venganza y amenaza, por vejez.

En el teatro, en esta "tierra del fuego", aparecen dos naturas diferentes. Una es catástrofe, la otra transformación. Una destruye, la otra refina, refuerza el hierro y separa el oro del lodo al cual es incorporado. De este segundo fuego hago el elogio. De este segundo fuego nuestra profesión extrae la vida y su valor. Su danza.

¿Bailamos? Sí, bailamos. O bien no, no bailamos: hacemos teatro. Pero ¿quién sabría decir dónde está la diferencia, por dónde pasa el confín?

Bailamos siempre, pero no siempre para adecuarnos a un género estético. Bailamos como sobre carbones ardientes, porque esta danza es esencialmente un rechazo no destructivo, una guerra no violenta a la naturaleza que nos sujeta y, en consecuencia, más o menos conscientemente, un rechazo de la historia a la cual pertenecemos. *Como si* tuviéramos alas; *como si* pesadísimas raíces se hundieran en la tierra bajo nuestros pies; *como si* nuestro "yo" fuera otro. *Como si* de verdad fuéramos libres. Pero humildemente, porque esta danza tiene la humildad de un oficio, poco más que un ejercicio del *como si*. Y para los espectadores es sobre todo un *pasatiempo*.

Si algo parece no poder asociarse al elogio del incendio, es justamente la idea de un pasatiempo. Sin embargo...

Nuestro arte no está hecho para ser arte. No se desvive por alcanzar una forma definitiva. Se desvive para desaparecer. Es un arte arcaico, no solo porque hoy está excluido o se excluye del espectáculo principal de nuestro tiempo, el espectáculo de la imagen reproducida y reproducible. Pero sobre todo porque bajo la apariencia de un pasatiempo puede esconder una búsqueda espiritual, algo que sacude, fortifica y a veces modifica nuestra consciencia y nos sumerge en una condición gobernada por otros valores.

Debemos permanecer con los pies bien plantados en la tierra y los ojos fijos en la taquilla. Pero no debemos olvidar que el teatro es ficción en tránsito hacia otra realidad, hacia el rechazo de la realidad que creemos conocer. El teatro es ficción que puede cambiar tanto a los que actúan como a los que observan. Nada de altisonante, de amenazante, de herético o de loco. Solo pasatiempo.

Ser pasatiempo es el nivel elemental de nuestro arte, así como el pan lo es para la cocina mediterránea. No se come sin pan. Pero el pan solo a la larga no basta.

A veces el pasatiempo es un valor en sí mismo. Cuando el tiempo parece no pasar más, para quien ha sido privado de la libertad, para quien se mantiene en pie frente al propio sufrimiento, a la amputación de la propia identidad, o a la muerte, el pasatiempo puede ser la fórmula de la vida, la resistencia al horror. Dostoievski narra cómo el vaudeville hecho con trajes señoriales y las cadenas en los pies, en la katorga siberiana, fuera para los condenados un modo de *reconstruirse una vida*. Para un grupo que he conocido, hacer modestamente teatro, como amateur, en los años de la guerra entre el ejército y Sendero Luminoso, en Ayacucho, Perú, era una acción cercana al heroísmo. Eran actores porque deseaban tener también una balsa fuera del horror.

En Europa, durante el Renacimiento, uno de los modos de festejar no eran simplemente los fuegos artificiales y pólvora, sino el incendio. El poderoso que organizaba los festejos compraba una o dos casas populares, echaba a sus habitantes, las vaciaba, las llenaba de fuegos artificiales y pólvora, luego las hacía incendiar y explotar. El espectáculo era muy aplaudido.

Para quien no está directamente implicado, el incendio puede ser un espectáculo. Y para quien lo cuenta puede ser una metáfora de la fuerza demoledora del teatro en el corazón de una ciudad, de su naturaleza de foco de infección moral. O bien, una imagen de la vocación de los actores por estar "sin techo", siempre listos a ser desahuciados: por el fuego, por los integristas, por la autoridad, por la explotación económica.

Las desventuras de los actores son muchas y, sin embargo, muchas veces se cuentan como si fueran historias divertidas. En el país en el cual quemaron el teatro El Picadero, tal vez no debería usar el incendio como una metáfora.

Cuando leo que en Argentina reinaba la paz de los cementerios; que hubo treinta mil desaparecidos, miles de presos políticos y un millón de exiliados; que el pueblo se había quedado sin sus líderes –muertos, presos o fuera del país– y que toda forma de organización parecía casi imposible, el Teatro Abierto se me aparece como la *danza sobre esos carbones ardientes* de un puñado de actores, directores, autores, escenógrafos y técnicos, apenas doscientos, frente a la violencia de la Historia.

El comando de la dictadura que incendió la sala del Picadero en agosto del 1981 no había previsto que su acto criminal había desencadenado una *danza* mucho más grande. Otros productores ofrecieron sus espacios al Teatro Abierto, pintores donaron cuadros para recoger fondos y las personalidades más notables de la cultura expresaron su adhesión. Así describió esta *danza* el escritor Carlos Somigliana: "El objetivo profundo del Teatro Abierto fue el de volvernos a mirar nuestra cara sin avergonzarnos".

Hay un fuego que no cesa de arder en las conciencias y en las memorias de los teatristas, como también en los edificios teatrales.

La noche del 7 de mayo de 1772, en Amsterdam, durante la representación del **Déserteur** de Monsigny, obra cómica en tres actos, se desató un incendio que destruyó completamente el teatro Schouwburg, cobrándose dieciocho víctimas. En apenas tres años fue reconstruido un nuevo edificio, más imponente y suntuoso.

Hasta 1941, el Schouwburg fue el teatro de la ciudad, situado en el Plantagebuurt, el corazón del viejo barrio judío de Amsterdam. En octubre de 1941, los nazis que habían ocupado Holanda, cambiaron su nombre por Joodsche Schouwburg (Teatro Judío) solo para actores, músicos y espectadores judíos. En septiembre del 1942 el teatro fue cerrado y transformado en un lugar para reagrupar hebreos. 104.000 hombres, mujeres y niños fueron amontonados, y de allí transportados a los campos de exterminio de Alemania y Polonia.

De centro de cultura y diversión, el teatro Schouwburg se transformó en un oscuro lugar de angustia y dolor. Luego de la guerra aquel espacio no podía retomar su función original y permaneció cerrado durante años. Fue elegido para volverse un lugar de la memoria. Hoy, entrando en el ex-teatro, vemos flamear una llama eterna.

Con esta imagen de una llama de pura memoria, que se quema sin humo de palabras y sin cuerpo podría cerrar este discurso.

Cerraré, sin embargo, con un brindis imaginario. Como se usa en teatro, cuando se apela al mimo en vez de recurrir a los objetos materiales.

Imagínate que aquí, sobre este púlpito, hay una botella de cerveza. Y regresamos a la ribera del Támesis, en una de nuestras antiguas patrias teatrales.

Encontramos la noticia del primer incendio en la historia del teatro europeo en una carta del noble inglés sir Henry Watton, datada el 2 de julio de 1613 y enviada a sir Henry Bacon. Comienza así: "Y ahora dejemos descansar los discursos políticos y del Estado. Pongámoslos a dormir. Ahora les quiero contar algo que sucedió en la zona del Támesis esta semana".

Sir Watton cuenta que los Actores del Rey, la compañía de Shakespeare, habían puesto en escena un drama llamado **All Is True**. La escenografía era suntuosa, con esterillas y alfombras sobre el escenario, una fiesta más rica y majestuosa que las verdaderas ceremonias de la corte. Durante el espectáculo se dispararon salvas de cañón y algunas chispas habían volado sobre la paja del techo consumiendo el teatro entero en menos de una hora. Así desapareció el Globe: sin muertos y sin heridos.

El teatro, inmediatamente vuelto a edificar con un techo de tejas, fue reabierto un año más tarde. En 1642 los puritanos, en su ardor religioso, cerraron todos los teatros, incluso el Globe que fue olvidado como forma de edificio teatral: los ingleses, en la reapertura de los teatros adoptaron el teatro a la italiana. Pasaron más de tres siglos y el Globe Theatre, uno de nuestros mitos, resucitó. Sobre las riberas del Támesis fueron descubiertos en 1989 restos del antiguo edificio. Algunos años más tarde, en 1997, debido a la inspiración de un actor y director estadounidense Sam Wanamaker, un nuevo Globe fue reconstruido igual al antiguo modelo isabelino y cercano al lugar en donde se levantaba el original.

Sabía bien, sir Watton, que cada drama debe cerrarse con el respiro sutil de una farsa, y concluye así su carta a sir Henry Bacon: "Solo uno de los espectadores estuvo a punto de morir. Se le incendiaron los calzones y habría terminado asado quizás si un bonachón medio borracho no los hubiera apagado vertiéndole encima una botella de cerveza".

Entre tantos incendios, ¿no sería oportuno que nos auguremos, también a nosotros, una buena cerveza?

Festival Internacional de Belo Horizonte

LOS ESPECTADORES EN PRIMER PLANO

Escena de "Delirio Havanero" (Cuba)

La novena edición del Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, realizado del 26 junio al 6 de julio, confirmó su sólida presencia en el mapa de festivales latinoamericanos. Más allá de las dimensiones que toma cualquier evento en Brasil, el FIT-BH trabajó fundamentalmente, desde su creación en 1994, en contundentes estrategias de programación. Y en ese camino desplegó, a lo largo de sus nueve ediciones bienales, una política hacia los espectadores que gestó la destacada tradición de este encuentro en la vida cultural de la ciudad.

JUAN JOSÉ SANTILLÁN / desde Brasil

Durante el desarrollo del festival, varios puntos de Belo Horizonte fueron tomados por espectáculos presentados tanto en salas como en espacios al aire libre. Hubo teatro en el centro de la ciudad hasta el barrio Serrano, orillas de una favela, donde el Grupo ZAP 18 (Zona de Arte de la Periferia) presentó una excelente versión de **Madre coraje**, de Bertolt Brecht**.** Las propuestas dieron forma a una programación de calle gratuita y espectáculos en salas a precios que oscilaban entre 4 y 8 reales. Además, hubo promoción de precios especiales para estudiantes. De ese modo, con 14 modalidades de preventa y variados paquetes de entradas, al inicio del FIT estaban prácticamente todas las localidades agotadas.

Richard Santana, curador del festival, contó que "la distribución de los espectáculos de calle tiene como finalidad formar espectadores y esto se consolida en cada edición de nuestro encuentro. Por eso, los espectáculos callejeros que traemos son de una altísima calidad. Cada grupo o *performer* callejero además de realizar funciones en el centro, rota por espacios abiertos en los márgenes de la ciudad. Llevamos el teatro allí porque pensamos que es un modo de atraer espectadores a las salas. Confiamos en que ese trabajo se da en el tiempo, ahora vemos los resultados entre los estudiantes y la renovación constante de público joven que tenemos en las salas".

De hecho, en sus ocho ediciones anteriores, el FIT-BH convocó 1.007.032 espectadores con un total 790 espectáculos programados en calle y en salas. El récord de convocatoria fue en 2002, cuando 165.250 personas asistieron a las obras. Por este festival han pasado Peter Brook, la actriz inglesa Linda Marlowe, La Zaranda, el grupo de calle Strange Fruit de Australia, el teatro Tascabile de Italia, entre muchos otros.

El FIT-BH cuenta con un presupuesto que contempla alrededor de 4 millones de reales (2,5 millones de dólares). La mayor parte financiado por la gobernación de Belo Horizonte al que se suman Petrobrás y otras entidades privadas. Además, integra el Núcleo de Festivales y Artes Escénicas de Brasil –creado en 2003–. En ese espacio, el FIT-BH comparte algunas obras de su programación con los encuentros de artes escénicas realizados en Londrina, Río de Janeiro, Brasilia, San José de Río Preto (San Pablo) y Porto Alegre.

Los festivales tienen un perfil y una identidad muy definida. De allí que la forma de compartir espectáculos tiene una lógica: cada uno programa un espectáculo fuerte que estrena en su edición y luego, eventualmente, lo hace girar por otras ciudades. Esta red propicia, además, un apoyo económico y logístico para otros festivales en proceso de formación como los de Salvador de Bahía o Belén.

Tanto Richard Santana como Carlos Rocha, curador y director, del FIT-BH, mencionaron el riguroso despliegue conceptual de la programación. No hay margen para espectáculos experimentales, sino que programan solo trabajos de alta calidad que resulten convocantes para el espectador de Belo Horizonte. "Intentamos balancear una programación con propuestas fuertes internacionales que no absorban la totalidad del presupuesto –explicó Santana–. Nunca trajimos compañías de renombre y desprotegimos el resto de la programación, intentamos armar una grilla coherente y de calidad que mantenga siempre una diversidad de lenguajes".

Además, los directores del FIT-BH mantienen un fluido y constante diálogo con los espectadores. No fue extraño verlos en la entrada de algunas salas dando programas de mano, sondeando el pulso real de la recepción del público local de los espectáculos programados.

I

Si Brasil, al menos en el aspecto teatral, concreta pocos espacios de diálogo con el resto de la realidad latinoamericana –y viceversa– una de las propuestas destacadas de FIT-BH fue la realización de un Foro de Teatro Latinoamericano. Este espacio de reflexión, con participantes de Argentina, Cuba, Venezuela, Brasil, España, reforzó una grilla de espectáculos que reunió, en paralelo, a los representantes más destacados del teatro de grupo en Latinoamérica.

En Belo Horizonte estuvieron La Candelaria, de Santiago García, con su versión de **El Quijote;** El Teatro de los Andes, de César Brie, con **En un sol amarillo;** Malayerba, de Arístides Vargas, con **La señora de los libros usados** y **Nuestra señora de las nubes.** También Yuyachkani, de Perú bajo la dirección de Miguel Rubio, que presentó **Hecho en Perú, vitrinas para un museo de la memoria**. A ellos se sumó el Teatro de la Luna, grupo cubano dirigido por Raúl Martín, con su espectáculo **Delirio habanero.**

De ese modo, se concretó una muestra con la tradición teatral de maestros ligada a determinado contexto de producción. El desafío del FIT-BH, para sus próximas ediciones, será incluir en la programación aspectos de discusión entre grupos con una realidad teatral de circunstancias y estéticas actuales.

En los encuentros se reunieron directores, dramaturgos y algunos integrantes de elencos junto a críticos e investigadores. La idea fue compartir una aproximación a ciertos aspectos de la dramaturgia latinoamericana, eje trabajado por Santiago García, Arístides Vargas, Raúl Martín y Pablo Moraes. Cada director trazó el recorrido de su grupo y las definiciones de "dramaturgia" que fueron atravesando su proceso de trabajo a través de los años.

En el Foro también se dialogó acerca de formas de producción de proyectos teatrales, a partir de la confrontación

de un sistema como el brasileño, que funciona con ley de mecenazgo, con otras realidades de financiamiento y circulación de espectáculos.

Por último, se abordó el diálogo posible entre Brasil y el resto de la escena latinoamericana. Se destacó la incomunicación que existe, en varios aspectos, entre las discusiones y problemas de la escena brasileña y el resto del continente. Se mencionó, por ejemplo, la poca cantidad de traducciones de autores brasileños al castellano. Un caso paradigmático: Nelson Rodrígues, padre del teatro moderno de Brasil.

Este intercambio entre críticos, investigadores y creadores que se realizó en Belo Horizonte fue, en cierta medida, una antesala de la II sesión de trabajo, realizada del 17 al 23 de julio en Buenos Aires, del Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral (CICRIT). Algunos integrantes de este proyecto, una iniciativa de intercambio cultural propiciada por la casa editorial Tablas-Alarcos de Cuba, estuvieron en Brasil y, finalizado el FIT-BH, sesionaron en Capital Federal.

II

Entre los espectáculos programados en la muestra, La Candelaria llevó **El Quijote,** una versión del clásico de Cervantes. Santiago García presentó la obra, con una breve charla en castellano con los espectadores brasileños, desde el proscenio del teatro Francisco Nunes. El director concentró la puesta sobre doce momentos de la novela, cuyo sustento fue meramente la acción que cada episodio plantea en la trayectoria del héroe, interpretado por César Badillo, integrante hace 25 años del grupo. **El Quijote**, según La Candelaria, mantuvo un clima festivo con varios recursos, por momentos desprolijos en la composición del lenguaje que propone para transitar el clásico, que lo acercan al teatro callejero.

El teatro de la Luna de Cuba, montó **Delirio habanero,** dirigida por Raúl Martín, en base al texto de Alberto Pedro. El grupo transita el encuentro ilusorio de tres locos en un edificio derruido de La Habana. Uno de ellos sueña con fundar un bar prestigioso, Varilla´s Bar, y los otros dos se creen Benny Moré y Celia Cruz. La obra, con muchos guiños a la realidad cubana, refiere a la tensión que genera el exilio de aquellos que dejan la isla y los que eligen quedarse, a través de las figuras de dos artistas emblemáticos de Cuba.

Malayerba llevó dos de sus clásicos, **Nuestra Señora de las nubes** y **La muchacha de los libros usados**. Mientras que el Teatro de los Andes, bajo la dirección de César Brie, realizó funciones de **En un sol amarillo.** Ambos espectáculos, como la mayoría de los grupos invitados a esta muestra, toman la memoria como tópico y espacio desde el que se genera el acontecimiento teatral.

Alrededor de ese tema, el espectáculo más interesante fue **Hecho en Perú, vitrinas para un museo de la memoria** (2001), del colectivo Yuyachkani, fundado en 1971. Esta experiencia, incluso en sus resultados, es valiosa por la renovación y el riesgo que asume un grupo, con más de treinta años de trayectoria, de tomar elementos de la *perfomance* para lanzarse a una experiencia sobre la identidad peruana.

Hecho en Perú, se liga en su desarrollo a ciertos procedimientos de *perfomance* que fueron integrados, en los últimos años, a la dinámica de creación del grupo dirigido por Miguel Rubio. Este espectáculo está eslabonado con los últimos trabajos de Yuyachkani: **Sín título, técnica mixta** (2004) y la "acción escénica" de Ana Correa, **Rosa Cuchillo.**

En el libro **El cuerpo ausente (perfomance política),** Rubio escribe acerca del proceso de ensayo y montaje de estas experiencias. En un momento, cuenta el director, "por la profusión de materiales diversos que aparecían más bien en torno a lo corporal y lo visual, diversas texturas reclamaban conexiones que les permitieran habitar un espacio común, desentrañando una lógica distinta a la que sigue la ruta: exposición, nudo, desenlace. Fue escuchando esos materiales, que nos dimos cuenta de que no iban en dirección de *contar una historia* sino que aludían a dos momentos de la historia del Perú, manifestada a través de distintos lenguajes (visuales, sonoros, corporales, literarios, etc.)".

Pues bien, **Hecho en Perú...** es fundamentalmente una experiencia del espectador ante un marco desgarrador. Lo primero que surge, es la perplejidad ante estas crudas yuxtaposiciones teatrales. La obra se realizó en un boliche bailable y compone un friso de seis situaciones autónomas, a través de montajes y secuencias interpretadas por Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa Ralli, Julián Vargas, Amiel Cayo y Rebeca Ralli.

No hay butacas, el público debe elegir dónde anclar la mirada porque los montajes se interpretan en simultáneo. Entre hojas de coca, humillantes requisas de valijas en la esperas de un aeropuerto, acontecen: "El asesor", sobre el ladero de Fujimori, Vladimiro Montesinos; "Pieles de mujer", con fragmentos del documental **La trinchera luminosa del presidente,** de la rama femenina de Sendero Luminoso; "El dorado" y "La mano", con fuerte presencia del sincretismo religioso; "La madre patria", con canciones y decadentes números de cabaret. Por último, "Embarque-desembarque", acerca de la migración masiva.

Todo se desenvuelve con un fondo de música de cumbia y una frenética radio que emite "El noticiero de la madre patria", donde se anuncian noticias sobre El Plan Colombia, la liberación de Ingrid Betancourt, discursos turísticos en inglés que describen las propiedades del Cusco, declaraciones de políticos: "En Perú, el viejo dilema de ser o no ser no tiene sentido". Ese pastiche, situado a la par del desarrollo de las secuencias producidas por los actores del Yuyachkani, conforma un tejido que asume un efecto devastador por acumulación de percepciones contrastadas.

III

Entre los espectáculos locales, se destacó la reescritura del grupo Zona de Arte de la Periferia (ZAP 18) de **Esta noche, madre coraje**, de Bertolt Brecht. El espectáculo se inscribe cercano a la dinámica del teatro comunitario, ya que el grupo ZAP 18 trabaja en los límites de una favela de Belo Horizonte. Más allá de esta situación, es alta la calidad de la obra que traslada el marco de **Madre coraje** a una guerra entre narcos de un barrio. En este caso, Brecht es solo la excusa para este espectáculo dirigido por Cida Falabella y su numeroso grupo de actores.

Escena de "Esta noite máe coragem"

Escena de "Feito no Peru, vitrines para um museu da memòria"

/PICADERO

Trabajando en el fomento y la difusión del teatro

Ultimas publicaciones

40 años de teatro salteño (1936 - 1976) | Graciela Balestrino y Marcela Sosa
Dos escritoras y un mandato | Colección el país teatral

Cuaderno de Picadero Nº 16 | Teatro y Música
Revista Picadero Nº 22 | Cruces

Almas fatales, melodrama patrio | Colección el país teatral - una obra un autor
Desesperando | Colección el país teatral - una obra un autor
Una de culpas | Colección el país teatral - una obra un autor

inteatro EDITORIAL

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
Av. Santa Fe 243, 7° piso (C1059ABG) - Ciudad de Buenos Aires
tel: (+54-11) 481-6661 | e-mail: info@inteatro.gov.ar | web: www.inteatro.gov.ar