



/ PICADERO



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

23



Creación / Creación colectiva / grupal

Desde el LTL hasta los procesos actuales

Cipriano Argüello Pitt / Roberto Videla / Federico Irazábal / Marcelo Mininno

DIRECTORES

Lucas Olmedo (Mendoza)

Ariel Farace (Buenos Aires)

Rodrigo García (Argentina-España-Francia)

HOMENAJE:

Ernesto Suárez

ESPACIOS

Centro Argentino de Teatro Ciego

CONGRESO NACIONAL DE DRAMATURGIA EN LA PATAGONIA

REPRESENTACIONES Y DELEGACIONES

Hemos compartido ya varios editoriales en los cuales se analiza, básicamente, el INT hacia afuera, como un prestador de servicios para la comunidad, puente de inestimable valor entre el artista y su público, facilitador de esa comunicación. Ahora bien, podemos —como siempre— intercambiar todas las opiniones posibles, pero por más que lleguemos a un saludable acuerdo y rescatemos de la discusión la mejor de las líneas estratégicas a aplicar, no será posible hacerlo sino se cuenta con el instrumento debidamente afinado. ¿Puede un músico aprender a tocar el violín con un instrumento desafinado o en mal estado o con defectos de fabricación? Hará lo que pueda, tocará lo mejor que pueda, pero siempre terminará reclamando un violín mejor. Nuestro violín se llama estructura; trabajamos arduamente sobre ella, para evitar que el INT quede reducido a una serie de esfuerzos y voluntades particulares, sin la necesaria contención institucional. Y para contar, en definitiva, con el instrumento adecuado a las exigencias presentes y futuras de una tarea que, me parece, crecerá geométricamente, sobre todo desde el punto de vista de nuestros programas de gestión.

Si lo vemos desde un punto de vista puramente técnico, administrativo, podemos afirmar que la estructura inicial del INT fue sencillamente insuficiente y que también partió de un punto de confusión: confundir la figura del Representante con la figura de la Delegación, dos cosas que tienen esfera de trabajo y responsabilidades diferentes, aunque por cierto obedezcan a la misma política institucional. Veamos: la Ley establece que haya Representantes Provinciales, seis de los cuales devendrán en Regionales para formar parte del Consejo de Dirección; y también establece que dicho Consejo podrá disponer la apertura de Delegaciones Regionales y Subdelegaciones Provinciales, de acuerdo vaya surgiendo la necesidad. Pensar en Delegaciones y Subdelegaciones para una institución de características tan federales como ésta, es prácticamente inseparable del hecho de su existencia; el tema de las Delegaciones, políticamente, está en su naturaleza misma. Pero, ¿existen hoy, con la dimensión que debieran? Claramente, no. El proceso se dio de este modo: un Jurado eligió a los Representantes y en la medida en que estos, con gran esfuerzo, fueron trabajando en el ámbito de su provincia y de su región respectiva, fue surgiendo la necesidad de otorgarles elementos que coadyuvaran a esa labor; como no se previó en la estructura original que los cargos fueran rentados y se prefirió una figura ad-honorem, hubo que tramitar posibilidades financieras para cubrir los movimientos —ne-

cesarios e imprescindibles— y los gastos de gestión, pero administrativamente, se enfocó erróneamente o para decirlo mejor, se enfocó del único modo que permitió la estructura vigente. ¿Por qué? Porque el Representante del INT en la provincia es un *representante político* y si bien necesita, mínimamente, un respaldo económico para sus necesarios movimientos de gestión, esto no debería confundirse con una *infraestructura* administrativa. Sin embargo la misma dinámica de gestión, implicó que el Representante fuera también asumiendo una tarea que no le es precisamente propia; por ello, se confundió —con la mejor intención— la figura del Representante con la de la Delegación. ¿Pero cómo, acaso la Ley no le permite al INT crearlas? Claro que sí, pero debe incluirlas en su estructura, debe ponerlas a consideración de los entes encargados de aprobar estas estructuras para darles la legalidad y encuadre financiero necesarios. Hoy contamos con Representaciones, que conforman un híbrido necesario entre la delegación y el representante, puesto que, a la vez que oficia de sede del Representante, se llevan adelante algunas de las tareas de apoyo técnico artístico que requeriría una Delegación. Una vez conformada ésta, tendrá el carácter decididamente administrativo que requiere.

Sin embargo, consideramos fundamental que las Delegaciones tengan existencia institucional, por eso hoy trabajamos para cambiar y reenfilarse la situación por los conductos correspondientes porque eso garantizará su buen funcionamiento y su conformación para el futuro. Para ello, ya se ha acordado que debe haber seis Delegaciones (San Miguel de Tucumán, Resistencia, Mendoza, Rosario, Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Neuquén) y 18 subdelegaciones con estructura propia. Y todo esto sí conforma un sistema administrativo, al margen de quien sea elegido Representante Provincial o Regional.

Por otro lado, hay que definir muy bien para qué se considera necesaria una Delegación y una Sub-delegación. Evidentemente, deben serlo para *tramitar y asesorar a los beneficiarios*: para diseñar la estrategia política, está el Representante. Que luego el Representante gestione y trabaje *desde* la Delegación, es totalmente válido e incluso aconsejable. Debemos insistir en separar estas aguas. Porque políticamente es fundamental que el INT tenga presencia en cada provincia, pero esta presencia no debe ser reducida a una Subdelegación, sino que debe consolidarse en la figura del Representante. En un futuro muy próximo, habrá que insistir mucho en este cambio de enfoque, porque implicará un cambio cultural profundo.

Raúl Brambilla
Director Ejecutivo
Instituto Nacional del Teatro



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO



AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dra. Cristina Fernández

Vicepresidente de la Nación

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Dr. José Nun

Subsecretario de Gestión Cultural

Dr. Pablo Wisznia

Subsecretario de Industrias Culturales

Roberto Ruiz

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Sr. Raúl Brambilla

Secretario General: Gustavo Uano

Representante de la Secretaría de Cultura:

Claudia Caraccia

Representantes Regionales

Región Centro: Pablo Bontá,

Región Centro-Litoral: Carlos Abdo,

Región Noreste: Armando Dieringer,

Región Noroeste: José Kairuz,

Región Nuevo Cuyo: Ana Lía Martín de Fuenzalida,

Región Patagonia: Maximiliano Altieri

Representantes del Quehacer Teatral Nacional:

Beatriz Lábatte, Gladis Contreras, Mónica Leal,

Alicia Tealdi

REVISTA PICADERO

AÑO IX – Nº 23 – ABRIL / JULIO 2009

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes - Pixelia

Dibujos

Oscar “Grillo” Ortiz

Corrección

Elena del Yerro

Fotografías

Magdalena Viggiani, Documenta/Escénicas, Diario Uno, de Mendoza; Diario La Nación de Buenos Aires; Diario La Voz del Interior de Córdoba

Distribución

Teresa Calero

Colaboran en este número

Fausto Alfonso, Ignacio Apolo, Cipriano Argüello Pitt, Carolina Baroffio, Manuel Barrientos, Adolfo Colombres, Patricia Devesa, Jorge Dubatti, Juan Carlos Fontana, Federico Irazábal, Alejandro Karasik, Alberto Lugaluppi, Beatriz Molinari, Marcelo Melo, Antonia Monzón, Miguel Passarini, Juan José Santillán, Ana Seoane.

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 – Tel. 4921-0982
(1237) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente.
Registro de Propiedad Intelectual en trámite.

EL NOSOTROS INFINITO

Creación colectiva y dramaturgia de grupo



↖ Grupo LTL (Córdoba)

CIPRIANO ARGÜELLO PITT/desde Córdoba

Las prácticas teatrales precisan del otro necesariamente. Es casi una obviedad decir que sin otro no hay teatro posible. La conformación de lo grupal se vuelve, entonces, condición para la producción teatral. Cada producción funda un modelo colectivo de trabajo, un estilo, una forma de confrontar y de enfrentarse a la mirada de otros.

La producción teatral más convencional ha estado ligada en la modernidad con la especialización de los roles, una división que hace en términos de producción eficiente la tarea y la competencia, pero el teatro independiente ha cruzado la actividad, la volvió híbrida y a veces inespecífica, promoviendo la multiplicidad y llamando a las personas de un "teatro integral" como "teatristas". Esta concepción del teatro no es solo, obviamente, una decisión dada por los contextos de producción sino que son, también, elecciones políticas que tienen gran implicancia en las decisiones estéticas y, en lo que nos concierne, resoluciones dramáticas. El desarrollo de actividades interdisciplinarias a partir de finales de la década del sesenta y en particular con las repercusiones del mayo francés, hizo que la idea de autoridad se viera al menos discutida y la división de roles re-pensada. La creación colectiva de los setenta, básicamente, planteó un fuerte cuestionamiento político a un modelo del teatro moderno, a la alta especialización, a la división de roles pero sobre todo a la idea de autor y director. Surge de esta manera la sustitución de la individualidad por un "nosotros"; un colectivo que reemplazaba la figura del autor y el director.

El "nosotros" plantea un modelo donde no solo es la metodología de creación lo que se pone en juego sino también las temáticas y la inserción del trabajo teatral en la trama social. En la creación colectiva de los setenta hay voluntad de intervención política. Lo colectivo es una marca de una construcción donde se integra al otro, un modelo utópico de creación conjunta donde la idea de un mundo mejor parece ser posible.

Terminando el primer decenio del siglo XXI, la creación colectiva sigue teniendo su impronta en las prácticas contemporáneas. Quizás lo que se desactivó fue la fuerte intención política, pero aún existen marcas que se repiten, que se relacionan con el modelo de producción y con la formación de actores. Algunas características que rastrea Gabriela Halac¹ (2006) de la creación colectiva de los setenta parecieran hoy, de alguna manera, repetirse en la creación de dramaturgias grupales: rupturas con el modo hegemónico de actuación, trabajos que se basan principalmente en improvisaciones, mínimos recursos técnicos y escenográficos, utilización de espacios no convencionales, horizontalidad en los miembros del grupo. Si bien el cambio no es sustancial en algunos aspectos de la metodología sí se modifica el tipo de operatorias.

Las dramaturgias grupales pos-noventa reconocen de alguna manera una autoría, o al menos se constituyen en un autor colectivo; la revalorización de la dramaturgia y específicamente de los procedimientos permiten que la democratización en la construcción de sentido se presente como factible entre los miembros de una compañía.



➤ Grupo LTL (Córdoba)

Los procedimientos que se abordan colectivamente también se pueden rastrear en el trabajo individual, pero la puesta en común hace que el desarrollo de una trama se vea intervenida por el otro, con lo cual la multiplicidad es un procedimiento básico de construcción. La escena en el trabajo colectivo adquiere mayor relevancia, siendo esta la que toma importancia y predominancia sobre los procedimientos.

EL GRUPO

Pareciera hoy que la conformación de grupos estables es casi imposible. Las condiciones de trabajo se han vuelto hostiles. La idea de un colectivo que perdure en el tiempo, que rastree conjuntamente un tipo de trabajo, una búsqueda estética particular y una dinámica de trabajo que los identifica y los diferencia, parece una utopía. Las exigencias de una profesionalización del trabajo en el teatro latinoamericano da como resultado que los colectivos se conformen en función de proyectos específicos. Los actores, técnicos, directores, etcétera, se ven obligados a participar de varios proyectos simultáneamente para poder subsistir. Algunos colectivos teatrales que perduran superponen producciones y otro tipo de tareas generalmente vinculadas a la docencia para lograr un salario mínimo. Lo que resulta de todo esto es una cartografía teatral argentina donde cada vez son menos los grupos que se pueden identificar con una trayectoria sostenida. En la revista **Picadero N° 13** Edith Sher² hace una exhaustiva recorrida por los grupos teatrales en "Producir en grupo en la Argentina" (2005) y el problema de la subsistencia económica es señalada por la mayoría de los grupos entrevistados como un problema que se resuelve a partir del desarrollo de actividades complementarias y paralelas a la producción de obras teatrales. La definición de lo económico resulta crucial para entender algunos aspectos que tienen que ver con la ruptura o discontinuidad de los grupos. Si bien este no es solo el aspecto que determina la continuidad, resultaría ingenuo pensar que una profesionalización de la actividad se encuentre disociada del desarrollo económico de la misma.

El cambio de denominación de grupo estable a un elenco no necesariamente excluye la idea de colectivo y tampoco abandona metodologías de creación grupal. Tiende a leerse en el concierto de la producción que se va perdiendo "lo colectivo", sin embargo sigue siendo un espacio no solo de resistencia sino un modo de operar. Quizás en estos elencos se reproducen las mismas prácticas sin intervenir por ello un deseo de perdurabilidad y fidelidad de los grupos de personas. Lo que se vivía de manera traumática en la década del 80 al disolverse un grupo es hoy una situación natural. Conformarse y disolverse es una dinámica cotidiana de esta manera que las afinidades electivas se

vayan puliendo y combinando. Suponemos que aún parte de la enseñanza del teatro (por suerte) transmite el modelo colectivo, lo fomenta, pero que los sistemas de producción y de legitimación los obstaculiza.

LENGUAJE COLECTIVO

Generalmente luego de una producción surge la necesidad de nominar, de dar identidad al grupo, paradójicamente una singularidad de lo colectivo. La nominación suele ser parte de esta necesidad de diferenciar-se de otro/s y dan cuenta del sentido del trabajo grupal. Cuando se indaga en el porqué de los nombres las respuestas suelen ser ingeniosas y fundantes de los motivos que los aglutina. Nombrar tiene que ver con la configuración de un territorio simbólico común que genera identidad y pertenencia. El nombre es además el modo en el que van a reconocer al grupo socialmente, el sello, la marca de agua, el significado de toda la materia significativa que sean capaces de generar.

En mi propia experiencia aparecen al menos tres perspectivas para pensar el grupo:

-El grupo que *posibilita el trabajo fomenta y genera un lenguaje*, una estética particular que se desarrolla como proceso (por esto para hablar de un lenguaje de grupo necesitamos perspectiva de varias obras), y la dinámica propia, que determina lo posible.

-La segunda perspectiva es cuando *el grupo se vive como límite*, en la medida que se repite, que aprende una forma de producción y por consiguiente se lo vive como una constricción.

-Y la tercera, *la ausencia de grupo* que suele ser un problema ya que pareciera ser, entonces, que sin la complicidad del otro es imposible tener existencia en el medio.

Finalmente el grupo, elenco o colectivo de trabajo, dota de identidad y de sentido a lo que se hace.

Hay grupos que perduran y que resultan sumamente importantes en la identidad del teatro local por la labor que han desarrollado en el tiempo, pienso en Los Delincuentes dirigidos por Paco Giménez, o en Cirulaxia, por solo mencionar dos en mi ciudad, pero conozco a otros y la pregunta es siempre la misma: ¿cómo hacen para perdurar en el tiempo? ¿Cuáles son los objetivos y el deseo que hacen que estén juntos luego de tantos años?, algunos hace más de veinte años trabajando juntos, indagando colectivamente, y lo que se aprecia es que la actividad grupal es un proceso que no es posible de definir más allá de la descripción de su trayecto y los sucesos representativos vividos en el seno de ese grupo.

Frente a la necesidad de abordar diversos proyectos aparecen diferentes estrategias que incluyen a los otros y a las diferencias, la horizontalidad y la coordinación de situaciones conflictivas en tanto la especificidad de los roles, el intercambio, la rotación, parecieran dar siempre



¹ Teatro independiente en Córdoba. Identidad y Memoria, Gabriela Halac Cuadernos de Picadero N°11, 2006, INT.

² Producir en Grupo en Argentina, Edith Scher, revista Picadero N°13, INT, 2005.

respuestas imaginativas para saldar los problemas y ahondar en nuevas perspectivas de trabajo.

EL GRUPO COMO COMUNIDAD

Uno de los aspectos en que coinciden algunos referentes de los grupos en Argentina (Sher, 2005) es que el desarrollo de lo grupal instala una práctica democrática, que obliga y permite a los grupos trabajar como pares. Esta situación permite vincular lo escénico con lo cívico, donde las diferencias posibilitan construir una mirada colectiva y social del teatro. Si bien cada realidad tiene sus particularidades, desde los objetivos a los contextos en los cuales producen, las problemáticas subsisten y en general la idea del trabajo con otro más allá de los inconvenientes particulares parece ser una respuesta contra-cultural.

Agruparse supone una cierta puesta en común de valores, de ideas, con relación a una propuesta de teatro y pensar el colectivo como una fuerza transformadora de lo social. Existe en principio, una identificación con ciertos valores y la idea de que fuera del grupo es más complicado. Lo que aparece como problema frente a esto es cuando el discurso se vuelve dogmático determinando lo que se puede y lo que no se puede hacer en grupo. Las definiciones cerradas suelen ser un problema para los integrantes de los grupos y cómo combinar el desarrollo individual por fuera del grupo y la integración del mismo no deja de ser crítica ya que, lo que se pone en juego, son justamente las definiciones al interior del grupo; por esto la convivencia con la diferencia es crucial al entender los procesos de los grupos. Lo político se cuela en la definición interna de los grupos y las definiciones de cómo se desarrollan las dramaturgias dan sentido a la cohesión grupal. Por esto señalamos que una comunidad también se piensa en términos dramáticos, la manera en que se narra habla de la manera por la cual construye.

LA CREACIÓN COLECTIVA COMO MARCA

Muchas veces se ha señalado a la creación colectiva como rasgo constitutivo de la identidad teatral de Córdoba; muchos de los que nos formamos con los maestros de la creación colectiva en los ochenta y noventa luego de la vuelta de sus exilios: Roberto Videla, Paco Giménez, Mónica Carbone, Graciela Albarenque, Graciela Ferrari entre otros, nos transmitieron algo de lo que se podría llamar memoria colectiva, no un modo directo de aprendizaje sino una transmisión por cuerpos, una especie de contagio. Los que éramos niños en los setenta tomábamos algo de ellos en los ochenta y noventa, y creo que perdura en el tiempo. Nuestros primeros trabajos se enmarcaban en lo que ellos proponían y nosotros aprendíamos; de alguna manera nos fuimos rebelando a partir de generar nuevas prácticas intentando diferenciarnos de nuestros maestros. Creo que más allá de haber generado nuevas prácticas, tener intereses particulares con la dramaturgia, mi generación puede sentirse heredera de la creación colectiva; nuestro teatro, al mismo tiempo que tomaba procedimientos de esta, se vinculaba en sincronía con lo que pasaba más allá del límite geográfico.

La enseñanza queda en el cuerpo y es una marca que llevamos, un modo de entender el teatro, y un modo de saber hacer teatro. Es curioso que la dramaturgia en Córdoba,



Escena de “Los ratones de Alicia, Grupo La Cochera (Córdoba)

salvo excepciones (José Luis Arce, Raúl Brambilla, entre otros), hace eclosión fuertemente luego de 2001, y que las experiencias más interesantes, a mi modo de entender, son las que se producen en el vínculo directo con la escena y esto implica la idea de colectivo.

Lo colectivo implica un cuerpo, una materialidad de un otro, una biografía que aglutina el trabajo. La creación colectiva de los setenta muta en los ochenta de lo social a lo individual, o mejor al sujeto, abandona algunos aspectos críticos discursivos de intervención social, pero en los cuerpos sigue inscripta. Inclusive el abordaje de textos previamente escritos son puestos a consideración desde una perspectiva interdisciplinaria. Es que el otro da marco de referencia y genera trabajo, da competencia e identidad y sentido al hacer.

Si pensamos sobre algunas perspectivas metodológicas del trabajo grupal, herencia de la creación colectiva, podemos rastrear que un aspecto fundamental tiene que ver con trabajar con “lo que hay”, no porque exista una resignación a priori, sino porque resulta una decisión ética de trabajo, un límite de lo posible.

Lo posible es entonces una marca y una posibilidad para la utopía, para lo imposible. Pienso en las experiencias del grupo Oulipo, de François Lionnais Raymond Queneau, donde el límite y estructuras definidas a priori permitían experimentaciones poéticas que ampliaban la práctica y generaba un sinnúmero de procedimientos específicos que alentaban la escritura. Lo que me parece necesario destacar es que el valor del procedimiento es a veces en sí mismo el discurso. La posibilidad de generar prácticas a partir de pensar el cómo hacerlas resultan fundamentales ya que entabla un diálogo con la propia disciplina. Permite pensar la propia tradición y re-escribirla. De allí que no es posible escribir de la nada sino siempre se parte de otras experiencias previas, pienso a la práctica teatral como una escritura que, como diría Pina Baush, “se resiste a la publicación”.

El límite, la aparición del procedimiento, la necesidad y la posibilidad de generar un espacio para la experimentación, la inclusión del otro como un co-jugador, el trabajar con reglas más o menos específicas, lo inespecífico en el desarrollo de un solo rol, el cruce de procedimientos, lo híbrido y ecléctico en las formaciones y desarrollos profesionales son características de lo contemporáneo que toman la definición de lo grupal. Podemos pensar estas características como parte de las producciones contemporáneas que también contaminan, en el buen sentido, la conformación de lo grupal. Suponemos que las definiciones de lo grupal están ligadas también a las definiciones dramáticas; de hecho las categorías que hemos mencionado pueden ser aplicadas tanto a la conformación de los grupos como al desarrollo dramático.

Un grupo es entonces también una conformación dramática donde las tensiones, los intereses se pueden plantear en término de tensiones que se desarrollan en el tiempo. No es casual que el uso que se hace de la definición de “dramaturgia de actor”, tan mencionado para definir trabajos contemporáneos, tenga su aparición para describir el trabajo que realizaba Enrique Buenaventura en Colombia; es que parte central de la definición supone tanto en la creación colectiva como en la dramaturgia contemporánea, pensar al actor en el centro de la escena.

El sentido de lo teatral se produce por la actividad y procedimientos por los cuales el actor construye. Esta idea del teatro sigue en vigencia y si bien la denominación ha sufrido sus modificaciones según los colectivos de trabajo, el sentido político de poner al actor en el centro del problema teatral sigue siendo el mismo. Respecto de los procedimientos de la creación colectiva y los de las dramaturgias contemporáneas que trabajan poniendo al actor en el centro y que piensan colectivamente el trabajo, los distancia claramente un contexto social, pero creo que los fundamentos trascienden en el tiempo.

De la reacción

a la técnica



Escena de “La omisión de la familia Coleman”



FEDERICO IRAZÁBAL/ desde Buenos Aires

Entrar en los caminos de la creación colectiva en Latinoamérica, es un modo de penetrar en los diversos modos de ser de la sociedad, la política y las artes. Y cada vez que usamos esa fórmula que intenta definir un modo de producción llevado a cabo por los artistas en diversas partes de nuestro continente, decimos muy diferentes cosas. No es lo mismo decir “creación colectiva” para referirse a Enrique Buenaventura, que decir que una parte importante del teatro porteño actual es producido a través del sistema de la creación colectiva. Usamos las mismas palabras pero para definir diferentes objetos.

Desde una perspectiva muy general, habría que señalar —como primera aproximación al tema— que se podría pensar la creación colectiva en una doble vertiente: como una reacción o como un sistema. Al aplicarla a los años 60, 70 y hasta a los 80, se entiende que los creadores utilizaban este modo de producción como forma de reacción opositora al individualismo asociable a la figura del autor y del director, e instaba por la creación de un colectivo como forma de resistencia comunitaria. Muy por el contrario, la creación colectiva contemporánea se autoasume meramente como un sistema más dentro de las infinitas formas posibles de creación. No surge como reacción a nada, sino como una metodología más —entre muchas otras— de investigación y experimentación escénica.

ESPÍRITU COMUNITARIO

¿Cómo puede ser pensado en Buenos Aires, sin pretensiones de historizar la cuestión, el tema del individualismo o del comunitarismo en el proceso creativo? Porque como bien señala Argüello Pitt en esta misma publicación, cuando se entiende al grupo de trabajo como comunidad es cuando se vincula lo escénico con lo cívico surgiendo ahí, muy fuertemente, un espíritu democrático en la creación teatral.

Pero esto no puede ser afirmado si no se piensa que en realidad la tan mentada división del trabajo fue, entre tantas otras cosas, un mecanismo por el que establecer tanto una línea jerárquica y de autoridad dentro del mercado laboral —incluido el artístico—, como el medio más

eficaz para garantizar un tema clave para la modernidad: la propiedad privada. Recordemos al respecto que cuando Patrice Pavis tiene que definir la creación colectiva en su clásico diccionario, lo primero que señala es que se trata de un espectáculo “no firmado” por una sola persona.

La división de roles, que implicó como decíamos un sistema jerárquico en el que durante mucho tiempo el autor ocupó el eslabón principal, seguido inmediatamente por el director de escena una vez que surgió su figura, hizo que, para el sistema cultural, existiesen líneas de paternidades fuertemente ancladas a figuras individuales responsables de lo único capturable por el mercado: el texto.

Así, cuando hoy pensamos en el teatro argentino y en sus devenires, de lo que hablamos en realidad es de los autores. Recordamos la polémica del sesenta en función de los realistas y los neovanguardistas, que claramente tuvieron una expresión escénica concreta, pero no discutimos en tanto sistemas actorales o de puestas en escena como de modos de concebir el teatro a partir de la dramaturgia.

Cuando el teatro intenta divorciarse de tales presiones y paternidades, pone el foco, y muy fuertemente, en la idea de lo grupal. Haciendo una rápida mirada, por ejemplo, al teatro porteño de los años ochenta, lo que surge con fuerza son grupos y espacios que oficiaban de aglutinantes y convocantes de esa efervescencia democrática que necesitaba un canal para existir y que lo encontró, no en el individuo, sino en la grupalidad (Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, Los Melli, etc.) y en los espacios receptores (Parakultural, Cemento, Centro Cultural Ricardo Rojas, etc.).

Y ahora que ellos dejaron de ser pura performance, puro ser etéreo y efímero, el mercado —las industrias culturales si se quiere— necesitaron producir la captura de aquella diversidad y fugacidad. Y el mejor modo de hacerlo es a través de elementos aglutinantes que permitan la supervivencia de algún tipo de individualidad.

Pensemos, para no ir más lejos, la gran cantidad de libros que hay hoy en el mercado editorial teatral que llevan la autoría de una única persona —que por lo general es el director— y que por más que se establezca algún tipo de



Las Gambas al Ajillo en acción

Escenas de "Lisístrata"

Los Macocos en acción



relato que reconstruya, en teoría, el modo colectivo de producción de esa obra, la firma, la autoridad y la paternidad está asociada a ese nombre-marca.

No de otra cosa habla Michel Foucault cuando piensa en el rol del autor en la historia de los discursos, y más puntualmente en la historia del arte. Y en buena medida el estallido de la noción misma de dramaturgia obedece a inteligentes reglas del mercado que necesita, por su propia subsistencia, la captura y la homogeneización. ¿Qué otra cosa si no es el concepto de "dramaturgia de director"? ¿Por qué fue recién a partir de los años 90 que surgen los conceptos de dramaturgia de autor, de director y de actor? ¿A quién le sirve esta categorización? Porque convengamos que desde mucho antes existieron casos en los que la dramaturgia no estaba a cargo de un señor que solo, en su gabinete como suele decirse, componía un texto que luego un director leería e interpretaría de la mano de un grupo de actores. Experiencias de colectivos creativos hubo desde antes y no se necesitó del estallido del concepto para poder pensarlo. De hecho hubo resistencia por parte de esos creadores a traducir —por vía de la desgrabación de los registros existentes— ese soporte efímero que es el teatro a la perdurabilidad del texto dramático que bajo el formato de libro se garantizaba un lugar en la historia, y en la industria. Así, tenemos gran cantidad de libros que convierten en autor a un director que de pronto —y sin siquiera haberse sentado frente a una computadora a transcribir el texto— firma la paternidad de aquella obra. ¿Es esto algo ilegal? Claro que no, puesto que el director en tanto guía del proceso de experimentación y montaje tiene el poder de devenir en autor. El problema es que en definitiva lo que esto indica es la negación de un proceso comunitario garantizando la emergencia de un único *sujeto de derecho* como responsable —y dueño— de aquel discurso. Es decir, es el retorno al individualismo propiamente moderno. Por algún motivo ha habido, en algún momento, tantas polémicas entre maestros y discípulos —publicadas en los medios más importantes de la Argentina— precisamente por problemáticas vinculadas al *copyright*.

HONESTIDAD

Podríamos dar un paso más en esta cuestión y suscribir a las ideas que circularon a partir de los autores del denominado post estructuralismo, y llegar a afirmar que en realidad no existe un modo de creación que no involucre la creación colectiva en tanto estamos todos dentro de una red socio-discursiva y que el proceso de creación consiste pura y exclusivamente en un modo de ubicarse dentro de esa red y de la explicitación u ocultamiento —consciente o inconsciente— de aquellas líneas de creación que me ponen en el medio de y no en la cima de nada. Pensemos en dos teatralidades bien opuestas pero que se unen en este punto: Luis Cano y José María Muscarí parten de un mismo presupuesto para llegar a zonas opuestas: la intertextualidad como único medio de producción de discurso. Pensado desde este lugar, la creación colectiva fue, y es, el modo a través del cual el arte —y el teatro paradigmáticamente— intenta recuperar su sociabilidad luchando en contra de las creaciones individuales (que serían, desde esta perspectiva, una especie de oxímoron).

En este sentido no deja de ser significativo cómo los jóvenes teatristas se paran frente al fenómeno de la creación colectiva, habiendo aprendido muy fuertemente de sus maestros cuáles son las ventajas y cuáles sus desventajas.

Debido a la imposibilidad que hay hoy de pensar un trabajo grupal extendido a lo largo del tiempo, los creadores más jóvenes no se definen a sí mismos en tanto integrantes de un grupo (son escasísimos los grupos porteños que sobreviven a los años) si no en tanto colectivos vinculados entre sí por una institución de la que parten o a la que pertenecen (una escuela o taller), y por un objetivo muy concreto de trabajo (el deseo de abordar alguna temática o procedimiento).

Y la experiencia de la creación colectiva contemporánea tiene que ver con un poner en el espacio físico una idea que está en el grupo o en el director y a través de diversas estrategias y ejercicios, ir dándole un formato dramático a aquello que ofició de germen. Y luego, una vez que se produjo el avance, la tendencia es la producción de un texto

(es decir, la fijación de aquella deriva) por parte exclusiva del director. De hecho, por mencionar dos obras icónicas del teatro porteño del novísimo siglo XXI, en **La omisión de la familia Coleman** y **Lote 77**, la metodología fue exactamente la misma. Ensayar, probar, improvisar durante más de medio año, y luego un tiempo de silencio en el que el director, que había hecho de guía en los ensayos, las pruebas y las improvisaciones, se encargó de escribir un texto que les pasaba a sus actores para que lo estudiaran y montasen, con las posibilidades obviamente de adaptarlo a necesidades y cuestiones propias del actor. Es decir, el proceso del que parten estas dos obras tan representativas de nuestro teatro es colectivo en una primera instancia, pero luego se convierte en un proceso absolutamente convencional en la que un director ensaya un texto existente con un grupo de actores, sabiendo el autor que en este caso también es director, que ese texto podrá ser modificado en función de las necesidades que surjan en el proceso de montaje. De este modo, no cabe duda que Claudio Tolcachir es el autor de **La omisión de la familia Coleman** y que Marcelo Minino es el de **Lote 77**. ¿Pero qué voces constituyen ese texto? ¿Quién o quiénes son los sujetos hablantes? Indudablemente es el colectivo que conforma aquel grupo que por determinados intereses decidieron juntarse para hacer algo. Pero la colectividad se acaba cuando se inscribe ese "hacer algo" dentro de cierta profesionalización tan típicamente moderna.

En este sentido, el teatro independiente porteño que, como el cordobés, luchó en su momento en contra de la división de roles ha aprendido finalmente que aquella modernidad tan cuestionada en los años 60, 70 y 80, en realidad era un monstruo imposible de derrumbar, y en vez de seguir peleándose con él, decidió unírsele. Entonces, esta idea de grupalidad, de comunidad como forma de resistir al individualismo que el sistema social, económico y político propiciaba, se convirtió en una utopía en algunos casos, entelequia en otros. Y sería absolutamente justo preguntarse acerca de si se le puede exigir al teatro que produzca un cambio que la sociedad en sí no produjo. Si la



Escena de “La omisión de la familia Colman”



Escenas de “Lisístrata”

puesta en crisis de un sistema comunitario continúa vigente y en alza, si el convertir al otro en un potencial enemigo, si el individualismo y la lógica del “sálvese quien pueda” están aún vigentes, ¿por qué habría de retornar un teatro que creyó que un mundo diferente era posible? No existirían hoy las coordenadas necesarias como para que eso surja, siendo escasísimos los casos que trabajan a partir de un ideario plenamente colectivo.

CONCLUSIÓN

Para concluir deberíamos decir que aquello que originariamente fue un modo de devolverle al arte algo que la modernidad le había arrebatado hoy devino en otra cosa. Esa resistencia a la jerarquía autoral y a la vapuleada “tiranía del texto”, el énfasis en la dimensión escénica y performática del teatro, ese rechazo a la palabra, ese cruce de disciplinas provenientes de la danza y el circo como forma de recuperar el *cuero* del actor, todo eso que fue pura resistencia hoy devino en técnica. Por eso dijimos al inicio que la creación colectiva supo ser una reacción devenida hoy en sistema. No estamos con esto queriendo establecer un juicio de valores sobre un modo u otro de vincularse con lo escénico colectivo, sino dando el puntapié inicial para un trabajo más serio y sistemático que permita entender críticamente cuán fácilmente se alteran las superficies pero cuán complejo es, para todo el sistema artístico, modificar aquello que más de una vez hemos denominado “ideología de producción”, que no es ni más ni menos que los múltiples modos a través de los cuales los artistas se vinculan entre sí y con el público.

TESTIMONIOS PARALELOS

Picadero conversó con Claudio Tolcachir y con Marcelo Minino para conocer más en profundidad los modos de producción de estos dos directores tan sobresalientes de la más reciente escena teatral porteña, y conocer así sus opiniones acerca de la denominada creación colectiva.

Y entre las opiniones, comentarios y relatos de experiencias, observamos que pese a la diferencia que puede llegar a haber en ambos espectáculos, **La omisión de la familia Coleman** y **Lote 77**, hay enormes similitudes en el modo en el que los dos jóvenes artistas se paran frente al fenómeno creativo.

El primer punto a destacar es la presencia, necesaria, de la confianza entre los actores y el director-guía. Esta sensación, prescindible en la escena comercial —por jugarse allí otras cuestiones—, es algo que tanto Tolcachir como Minino destacan. Y en ese sentido se vuelve muy importante la historia vincular del grupo. Minino recuerda que su primera experiencia de creación colectiva fue con un grupo de jóvenes graduados de la EMAD. “Hicimos un espectáculo que se llamó **Fragmentos de agua**, y que fue algo sumamente caótico pero apasionante. Porque todos teníamos mucha confianza entre sí y no establecimos ningún tipo de autoridad. Todos hacíamos todo, en un sistema creativo muy confuso. Luego y gracias a mi contacto con Ciro Zorzoli, con quien trabajé en **Living, último paisaje**, aprendí este sistema como un modo de relacionarme con el material. De hecho, hoy observo en **Lote 77** gran cantidad de elementos que vinculan a mi experiencia con Ciro”. Por su parte, Tolcachir reconoce que su formación tiene mucho que ver con la noción de texto y de interpretación de texto. Tanto en Andamio 90 como en los talleres de Juan Carlos Gené trabajó con esa otra variable. Pero recuerda que lo más parecido a una creación colectiva fue su experiencia con **Lisístrata** “en el sentido de que trabajamos casi un año experimentando diferentes cosas, que luego formaron parte del resultado estético. Y si bien esto no es estrictamente lo que se entiende por creación colectiva forma parte de mi modo de practicarla”. Algo muy similar sostiene Minino cuando se distancia del concepto, no por un problema particular con él, sino por los usos históricos del mismo. “Yo no denomino a la metodología de creación de **Lote 77** creación colectiva, aclara, porque generalmente ese concepto se aplica a la autoría. Y esta es una creación colectiva en lo que hace al proceso, no a la realización ni escritura del texto”.

En lo que hace a ese proceso de escritura ambos espectáculos fueron producidos de forma similar. El director oficiaba de guía llevando diferentes consignas y ejercicios para que los actores fueran poniendo en el espacio, bajo la lógica de la prueba y el error, diferentes personajes, sensaciones, situaciones dramáticas. Durante casi un año ambos directores trabajaron con su grupo de esta forma. Y luego, en los dos, aparece la instancia de escritura del texto en absoluta soledad, recuperando aquel viejo concepto de “autor de gabinete”. Tanto Minino como Tolcachir se enfrentaron a la computadora con aquel recorrido transitado junto a su elenco, pero sin tener certezas sobre cuál iba a ser el resultado. Y más allá de cuál haya sido ese resultado, lo que nos importa aquí es que pasado ese proceso de soledad, el director se reunía nuevamente con su elenco con un texto escrito que los actores memorizaron para comenzar los ensayos que, a partir de ese momento, adhirieron a un sistema convencional de producción.

ROBERTO VIDELA

En el LTL,

“no había gallitos”



Roberto Videla, actor, director y escritor, reflexiona sobre las circunstancias y el impacto por la usina de la creación colectiva, el Libre Teatro Libre, grupo del que formó parte a principios de los '70 en Córdoba.

BEATRIZ MOLINARI/ desde Córdoba

No hay nostalgia en las palabras de Roberto Videla. No le cuesta recordar un método que actualiza diariamente con sus alumnos. Y además, prepara un espectáculo multitudinario para el Festival de Teatro Mercosur que lleva la misma impronta. Tal ha sido la continuidad en el concepto de teatro al que adhirió desde el momento de entrar al LTL, donde puso en acción la expresividad de tantos estímulos de libertad. Desde entonces, el director solo concibe la creación y el teatro, en contacto con otros, en tanto alimentan esa percepción que él intenta contagiar.

-¿Cómo empezó el proceso de creación colectiva?

-Era un momento en la historia. Había una ola que llevaba a compartir. Usábamos mucho la palabra “dialéctica”: del diálogo nace algo diferente a las posiciones de cada uno. Conocí a María (Escudero) en el '69. Ya en el '68 yo trabajaba en la Escuela de Cine, con Clara Espeja, una psicoanalista, una figura importante que daba clases en la Universidad de Córdoba. Ahí empezamos a trabajar, en cine, de manera colectiva. Ella se ocupaba de lo psicológico pero a los guiones los hacíamos entre todos. Era muy raro. Aun hoy, es raro. Los roles en la filmación se dividían y la dirección era colectiva. Ella se borró (de la dirección) naturalmente. Desde el inicio proponía la coordinación compartida, que las capacidades se sumaran para hacer algo horizontal.

Cuando llega María Escudero a Córdoba, en el '69, propone algo semejante: sacar material de las improvisaciones. Se estaba largando a investigar con los alumnos.

Yo miraba, no participaba, jugaba con ellos. Ella intervenía en la formación del actor para largar cosas: abrir el corazón, el cuerpo y la historia de cada uno. Después los actores proponían y se hacía eso que proponían.

Cuando a María la echan de la Universidad, ella profundiza el método y se borra de la conducción. “Es cierto que coordinaba como los dioses, pero otros también coordinaban”, señala Roberto.

-¿Esa metodología, ¿implicaba un entrenamiento en la vida cotidiana sobre los roles?

-Era gente muy jovencita y muy creativa que quería decir “sus” cosas aunque no supieran bien qué eran “sus” cosas. Mirar la realidad y decir cosas sobre sí mismos. Era un trabajo cotidiano, de muchas horas en las que se improvisaba mucho; había mucho teatro, además del trabajo con el cuerpo. Es una disciplina que ya no existe, es decir, que un grupo trabaje tantas horas todos los días. Ya no existe eso en Córdoba en este momento. Era una especie de trabajo para la horizontalidad. No había gallitos, no había gallitas. Toda era gente fuerte, talentosa y par. Yo miraba asombrado y participaba en algunos juegos de café-concert del LTL.

Roberto se incorporó al grupo en el '72. Había hecho cosas en el '69 y '70. En el '71, el grupo viaja por Latinoamérica y cuando vuelve, lo invitan a formar parte del mismo, porque estaban armando dos equipos para la misma obra para niños. Uno actuaba en Córdoba y el otro, en Buenos Aires. En ese momento, en la escuela de cine se estaba destruyendo lo grupal. “Ese era el signo de los tiempos, el grupo como entidad”.

ENTRE GRANDES

A Roberto Videla no le costó entrar al LTL. “Era el único mundo que yo concebía, no concebía otra cosa, no es que rechazara las películas de autor, no era eso, pero era mi manera de manifestarme y lo sigue siendo, en la creativi-

dad. Pienso que en gran parte se da cuando hay alguien al frente que responde y genera conflicto o diferencias.

Lo experimento constantemente, incluso con la gente del grupo Fra Noi, con quienes hace años que no trabajo pero nos sentamos y algo se produce que crea un clima de participación, que suma cosas”.

La experiencia con Fra Noi duró desde fines del 1985 a 1993.

-Cuando encontraste a Fra Noi, ¿sentías que habías traslado la experiencia aquella de creación colectiva a un nuevo escenario?

-Sí, aunque con diferencias, porque era creación colectiva pero yo hacía la dirección. Sí trasladaba los principios, que eran: interés por la realidad, por una teatralidad diferente, por el cine; la mezcla de lo épico y lo íntimo, del drama y el humor; una vida cotidiana tocada con algo mágico.

Cuando se termina la experiencia del LTL, cuenta Roberto que pasa años en Europa tratando de recrear esa movida, pero aquello era diferente. Era teatro de grupo, como el de Eugenio Barba (Odin Teatret) con disciplinas férreas, monacales.

“Nosotros, los que andábamos por ahí (Pepe Robledo, Graciela Ferrari y yo), éramos sapos de otro pozo. También diferentes, entre nosotros. No logré construir un grupo. Graciela sí lo logró. Lo que pasa es que yo quería reproducir lo que había vivido aquí y eso no se pudo”.

-¿Era difícil transmitir esos principios, teniendo en cuenta los cambios en la vida cotidiana?

-Cuando volví, se dio naturalmente la posibilidad con Fra Noi, gente simple, abierta y desprejuiciada. Les gustó la temática que les propuse y que en ese momento ellos

CREACIÓN COLECTIVA



Escena de “Nursing. Manual de procedimientos”



Roberto Videla

necesitaban que aflorara, la de la inmigración. Fue un proceso natural. Había concepciones a nivel de ritmos en la dirección que se llenaban con el material de la historia personal y del pueblo.

¿Cuáles son las dificultades de la horizontalidad?

-Siempre protesto cuando dicen que la creación colectiva no logra una dramaturgia “correcta”, como si hubiera dramaturgias correctas o incorrectas. Los autores a veces escriben mal. El problema es que un grupo que se centra sobre sí mismo pasa por momentos de dificultad al encontrar los temas, o desarrollarlos. Con Fra Noi tuvimos momentos de alta creatividad, más allá de los resultados. Es decir, encontramos filones importantes de la realidad y dentro de uno, pero también, momentos más áridos en que lo que yo proponía no encontraba eco inmediato. Nos secamos creativamente.

Hasta propuse obras que quedaron en carpetas y nunca llegamos a hacerlas. Teníamos material pero no lográbamos dar el paso para aglutinarlo. Sentí que mi período con ellos había terminado. Lo otro, que puede pasar en todo grupo, es que éramos amigos y nos interesaba más ir a comer un lomito que el trabajo en sí, esto dicho en palabras pobres. Es decir, las dificultades están en encontrar los filones de continuidad y profundidad, contagiar al grupo y sentir que uno todavía tiene algo que proponer. Los grupos, a la larga también generan roces casi insalvables.

Roberto reconoce que existe un alto nivel de exigencia en el hecho de plantear ser autor con otro. Viene a su memoria, y rápidamente anota el episodio, una anécdota con Fra Noi. Estaban preparando **Años secos** en Colonia Caroya con un grupo de más de 20 actores. La obra marcó el debut del grupo y lo ubicó entre los mejores de la producción independiente post dictadura. Durante un ensayo, el director insiste en que quiere el ruido de la piedra que golpea el ladrillo. Piedra que cae en seco. El grupo considera que tienen que escucharse truenos. Para Roberto aquella fue una disputa ideológica interesante sobre el teatro: el adorno. Hasta que empezó a caer piedra de verdad. “No hubo ni que hablar. En las funciones solo hubo ruido de piedras (sin efectos). La discusión ideológica giraba en torno a secar, quitar el adorno, lo intrascendente”.

EN LA UNIVERSIDAD

Roberto Videla aplica su metodología en el curso de segundo año de la licenciatura en Teatro, en la Universidad Nacional de Córdoba. “Con ese curso aplico técnicas de creación colectiva. Son dinámicas de acción, menos verti-

cal. Trato de crear estados de trabajo de interrelación”, dice y pasa al ejemplo de la “caminata” clásica en los cursos de entrenamiento actoral.

“Todo el mundo hace caminatas en teatro, pero como las hacía María y yo trato de hacer... Son diferentes. Es el aquí y ahora. La idea es que estamos en la Sala Azul con un compañero con un pulóver así. Les pregunto qué comieron anoche. De esa manera propicio un clima de descubrimiento de una situación de disponibilidad. Y de ahí, todo es posible. En segundo año terminamos el ciclo lectivo con producciones enormes, de 40 ó 50 personas. A veces son... felices, naturalmente. Por ejemplo, proponen que son un grupo de monjas y un grupo de mafiosos invade el convento. Mientras el público espera, pasan marchando 40 monjas por el campo de la Universidad”.

La creación colectiva actual sigue desafiando a los grupos a buscar caminos e identidades, quizás, solo por un tiempo y para crear determinada producción. Roberto dice que se apropian de los textos y que existen vínculos de mayor horizontalidad. Se unen por grupo y cada uno tiene una identidad particular, como en **Nursing**, donde el grupo (La Lid) tenía claro qué quería hacer”.

Mientras tanto Roberto vive un año “semi” sabático y está a las puertas del homenaje que le organiza el Festival de Teatro Mercosur en Córdoba. Él mismo arma un espectáculo que lo expresa. En sucesivas reuniones va saliendo el material, el tono, las acciones y el equipo de **Vida**, el espectáculo que se verá en la explanada del Cabildo Histórico.

“Discutimos cómo será el piso de la explanada del Cabildo Histórico para el espectáculo. Alguien puede quejarse y preguntar si estaremos hablando cinco horas de cada detalle, porque aparece el gesto individual de quien quiere resolver todo más rápidamente. Pero las buenas ideas surgen más completas con el otro. Yo hice una convocatoria amplia, por mail, a actores de distintos grupos y épocas. Habrá gente de El Cuenco, muchos de Fra Noi. Propuse la idea de la plaza con acciones que la atraviesan, acciones que en algunos casos son de espectáculos anteriores, como **Nursing**, por ejemplo. Pero no es mi historia personal en teatro. Hay carteles referidos a la desaparición de personas durante la dictadura, cruces humorísticos de Fra Noi que va a poner la mesa con tabloncitos como en Caroya. Acepto en bloque lo que me traen. Es decir, lo de siempre, la plaza como un lugar de fiesta y dolor”, *sintetiza*.

El director montará frente a la Plaza San Martín, un espectáculo que recuerda a **Rouge**, en las escalinatas del Obispo Mercadillo (en ángulo del Cabildo).

“Rouge estaba inspirado en un grupo polaco, la Academia Ruju, que hacía acciones urbanas, casi gráficas. En **Rouge** había carteles con frases de **Brecha**”.

Roberto recuerda en un viaje veloz a través del tiempo, las escalinatas del Obispo Mercadillo, donde mujeres de rojo desfilaron inaugurando la escena de la democracia.

“Ustedes artistas que hacen teatro en grandes edificios frente a la muchedumbre silenciosa bajo soles de luz artificial miren también de vez en cuando, el teatro que se desenvuelve en la calle”, se leía, se decía, como señales de un tiempo otra vez nuevo. “Esta acción (**Vida**) tiene que ver con ese comienzo en la calle”, dice.

La mujer de enorme vestido rojo de **Rouge**; **Falso encaje**, la presentación de sociedad al regreso de Roberto, después de la dictadura, llevan el signo de lo colectivo.

“Yo estaba muy desconcertado al principio. El pretexto fue una pavada: tres personas que esperan el concierto y pelean por el espacio. Están molestos con su espacio vital.

En el Teatrino hizo una larga temporada con mucho público. “Fue un espectáculo feliz. Como si hubieran tomado champán, esa sensación tenía la gente”, dice. Las otras dos integrantes del trío que esperaba el concierto eran Graciela Ferrari y Luisa Núñez (que manipulaba una cabeza de vaca y hostigaba a su vecina de butaca).

¿El teatro ha sido para vos un motivo de felicidad?

-Hum. No. Es un motivo para hacer cuentas con mi vida. Qué quiero decir ahora y qué me está pasando ahora. **Juventud** es una reflexión sobre el pasado; **El mar**, sobre la muerte, la pérdida y el amor. Y ahora, los libros que escribo (crónicas, imágenes, pantallazos) que están muy cercanos a mi biografía.

¿Tenías conciencia de lo que ocurría con el LTL?

-Fue muy rápido. Yo tenía la certeza de que a mí me deslumbraba. Era algo que modificaba mi vida, una cachetada de libertad: libre teatro libre. Muy rápidamente se impuso. Cuando volvieron de Latinoamérica estaban encorados y famosos. Cuando me uno a ellos, aprovecho una cosa que creció sola, ayudada por el momento histórico. El LTL fue como un cometa. No duró tanto, solo cinco años, más coletazos en Europa. A los dos años, habían despegado profesionalmente, vivían del laburo y tenían un nombre respetado en la comunidad.

Nota: Roberto Videla es autor del libro de relatos breves, *Animales* (Babel, 2008). Escribió dos libros más, de pronta publicación: uno sobre la actriz Luisa Núñez, fallecida el año pasado, *Luisa, fruto extraño*, y otro de crónicas, titulado *Todos los caminos*.

MARCELO MININNO Y LOTE 77

La forma que se despliega

DAVID JACOBS/desde Buenos Aires

Para llevar adelante el proceso de trabajo de **Lote 77**, Marcelo Mininno partió de una pregunta-problema: ¿Cómo un hombre construye un varón? Esto, que a primera vista pareciera ser una tautología, es la columna vertebral sobre la que se posa este trabajo que indaga, de manera casi velada, en cuestiones afines a una generación de argentinos: la de aquellos jóvenes nacidos con el telón de fondo de la última dictadura militar. La obra es el resultado de un profundo trabajo de investigación que desarrolló Mininno junto a sus actores entre las ciudades de Salto, provincia de Buenos Aires, y la Capital Federal. Este proceso, que llevó un año de abordaje, se sostuvo sobre dos ejes temáticos fundamentales: las tareas rurales ganaderas y la búsqueda de aquellas cuestiones que hacen a la masculinidad. El resultado es, en definitiva, dos universos en principio contrapuestos que, al cruzarse, van hilvanando un entramado de sentido tan complejo como poético.

-¿Cómo llegás a la idea de poner en paralelo los mundos de la masculinidad y la crianza animal?

-Nací en Salto, y toda mi adolescencia transcurrió haciendo trabajos rurales mientras se desarrollaba en mí la identidad de varón. Cuando a los 18 años me vengo a estudiar a Buenos Aires me alejo de esas tareas, pero las retomaba provisoriamente cada vez que volvía. A fines de 2003 mi viejo sufre un problema de salud, y me instalo todo ese verano en Salto para ocuparme de las tareas ganaderas y, de alguna manera, a cumplir el papel que él dejaba vacante al menos por ese tiempo. En esos días, mi rutina era visitarlo todas las mañanas en el hospital, y a la tarde ir al campo a cubrir su trabajo. Nunca me había imaginado estar en ese lugar, y pensando si era capaz o no de hacerlo. Recuerdo claramente un atardecer en el campo, en el que comencé a verme como si fuera mi propio padre, a reconocermelo en algunas cosas que él hacía. Eso fue una impresión muy fuerte que en cierta manera disparó la idea de la obra. Por un lado, mi crecimiento en ese medio; por el otro, lo que sucedía con mi viejo y, paralelamente, un video familiar que rescato en el que estoy con mi viejo, precisamente, castrando un ternero. A partir de allí comienzo a pensar en varias cosas: la mano castradora de mi padre o de la mía hacia ese ternero, las distintas generaciones de castración de padres a hijos. Esto me llevó a pensar en una posible inversión de roles para dar cuenta, en definitiva, de quién era el hijo, el padre o el ternero. Como si estas cosas fueran como una especie de calesita que giraba en torno a ese video.

-¿En ese momento andabas detrás de alguna otra idea que se fue modificando a partir de la situación que te tocó vivir, y que culminó en el proyecto **Lote 77**?

-La escritura y la dirección son cosas que siempre anduvieron rondando en mi vida. Desde 2001 que doy clases en la EMAD, y la posibilidad de estar en contacto con otras personas es muy estimulante. Justo un año antes de comenzar el proceso de **Lote** teníamos con un grupo de actores un equipo de entrenamiento en el que estaba uno de los chicos de la obra. A partir de algunos ejercicios que íbamos haciendo, comenzaron a insistirme que querían hacer algo conmigo desde la dirección. A partir de esto y, sobre todo, de la insistencia de Andrés D'Adamo reflató la idea de **Lote** que tuve algún tiempo guardada. Esa idea estuvo dando vueltas siempre, y a pedido de ellos la retomé para darle forma.

-¿Por qué la necesidad de interrogarte sobre lo que significa ser varón? ¿Supongo que esta pregunta, de algún modo, excede al hecho teatral mismo?

-Nací en el '76' y como tal formo parte de una generación que no solo trasciende lo teatral sino también la noción de género en sí mismo. En este sentido, por los momentos históricos que nos tocó vivir, es imposible no preguntarnos quiénes somos y hacia dónde vamos. Los hechos dinámicos de la sociedad actual son más o tan apabullantes como en otras épocas. De todas maneras, siempre intenté que estas cuestiones estén en función del

hecho teatral. Y en ese intento nos pasaron cosas maravillosas. Desde visitar el mercado de Liniers o ir a ver el comportamiento de la gente en baños públicos hasta discutir fotos familiares con nuestros padres.

-**Lote 77** es tu primera obra como dramaturgo y director. ¿Que desafíos te planteó un texto con una estructura narrativa tan poco convencional?

-En ningún momento del proceso me pregunté por la estructura de la obra. Tenía este video, convoqué a los actores, les cuento la necesidad de trabajar en paralelo ambas cuestiones, e inmediatamente nos ponemos a trabajar a partir de una serie de ejercicios que intentaban cruzar estas dos cuestiones. Lo que me interesaba de estos ejercicios era ayudar a los actores a atravesar o a exponer su vulnerabilidad. Y a partir de estos ejercicios fue apareciendo la estructura. Además, hubo un momento en el que me alejé de ellos, y me encerré a repensar todos los materiales que tenía y de qué manera los iba a unir. En realidad, tuvo que ver más con un acto inconsciente que con otra cosa. Porque quizás si me hubiese puesto a pensar en esa estructura como algo extraño o complejo, a lo mejor no me hubiese animado a hacerla. Y como primera obra, es cierto que hay algo de riesgo ahí, pero yo quería ser sincero con el trabajo y, especialmente, conmigo mismo. Se ha hablado mucho de la estructura en el sentido que yo he querido trabajar la fragmentación, la circularidad y la repetición, pero considero que la obra tiene una linealidad clarísima. Esto puede tener que ver con una lectura personal muy minuciosa sobre el trabajo, que a primera vista el espectador puede llegar a perder. Es como la figura y el fondo: es tan fuerte una que no te permite ver la otra. En realidad, si desnudo la mirada sobre la obra lo que veo es a tres actores que están parados frente al público para exponer *un algo*.

-Los personajes de la obra parecieran más ejecutar roles que componer una caracterización de personaje. ¿Estás de acuerdo con esto?

-Es interesante lo que planteás porque abre la discusión de lo que cada uno entiende por "construcción de personaje". En este momento de mi formación artística, no tengo interés en hablar de una construcción de personaje en el sentido clásico del término porque no considero que haya algo para construir en la obra. Lo que sí me interesaba era verlos a ellos puestos a hacer determinadas cosas. Y el resto corre por cuenta del espectador. Todo esto tiene que ver, me parece, con algo que es muy común de nuestro tiempo, y es que la gente necesita ponerles rótulos a los personajes y a las cosas en general. En definitiva, ellos transitan por determinadas acciones y se refieren a ellas en su relación con el otro.

-Clasificar ordena y tranquiliza

-Claro. La incertidumbre de no saber qué nos pasa se calma al menos por un rato. Es como cuando antes de salir de su casa alguien enciende el televisor para saber la temperatura, y en función de eso saber cuánta ropa se va a poner. En este sentido, lo que intenté fue que los actores no vieran la temperatura que marcaba la pantalla del televisor antes de ponerse a trabajar.

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANNI

CREACIÓN GRUPAL



SER O NO SER

-El tema de la identidad recorre toda la obra. Pertenecés a una generación que nació durante la última dictadura militar, creció con el menemismo y vivió en carne propia la crisis de 2001. En este sentido, ¿cómo en este presente un creador repone esas experiencias?

-Lo que propone la obra es, entre otras cosas, preguntarse sobre algunos temas y ayudar a plantearse ciertas preguntas a todos aquellos que por motivos diferentes no se las hacen, pueden o quieren hacer. Sí hay una necesidad de preguntarse cómo se hace eso. Creo que una posible respuesta es habernos juntado a hacer un trabajo colectivo a partir de intereses e inquietudes en común, con el propósito de lograr un hecho artístico. Cuando veo plasmada la obra con un equipo de trabajo que tiene la misma edad que yo, resulta imposible que no tengamos reflexiones en el sentido que planteás.

-Además de las prácticas sociales que habitualmente conforman el sentido de la masculinidad, se puede advertir en la obra cómo determinados lugares propios del lenguaje son también un factor instituyente de ese sentido. ¿Adherís a la idea del discurso como otra forma posible de conocimiento? Pensaba esto en relación a algo que comentabas hace poco sobre que “los hombres necesitan de otros hombres, pero también de los discursos de esos hombres”.

-No hubo al momento previo de la escritura de la obra ninguna lectura que tuviera relación directa con el discurso y esas cosas. Aunque he leído a Foucault y otros autores alguna vez, no los tuve en cuenta para este caso. Reconozco que ciertos textos semióticos, por ejemplo, están incorporados en mí por haber estudiado Ciencias de la Comunicación, pero no fueron de lectura obligatoria durante el tiempo que demandó la escritura de **Lote 77**. Es decir, no hubo relecturas precisas para el trabajo. Además, esta cosa de la construcción del varón o del género no es un invento mío. Tal vez desde lo teatral, haber trabajado con directores como **Ciro Zorzoli** me resultó muy útil al momento de elaborar la cuestión del espacio. Como creo están presentes las marcas de mi padre en la obra, lo están también las de mis grandes maestros. Si hubo lecturas, tuvieron más que ver con la narrativa. Volví a leer **Pedro Páramo**, de **Juan Rulfo** o **El hipogeo secreto**, de **Salvador Elizondo**, otro autor mexicano muy interesante que escribe a partir de la pregunta sobre qué significa escribir. Creo que algo de ese espíritu está presente en la obra.

-En la obra hay una multiplicidad de puntos de vista que van conformando los diferentes momentos históricos por los que atraviesan los protagonistas. En este sentido, ¿cómo fue el proceso de armado de esos relatos, y de qué manera los organizaste?

-Desde el momento en que convoqué a los actores sabía que contaba con tres personas con características corporales opuestas. Íntimamente entendía que esto iba a condicionar el discurso que cada uno de ellos iba a tener. En ese sentido, hubo cosas en los ensayos que surgían de alguno de ellos que por sus características físicas encajaban más para que lo dijera otro. De esta manera fui armando el texto, principalmente a partir de toda una gran cantidad de material que fui recopilando en el trabajo con ellos. Y luego comencé a hacer cruces. Durante el proceso de escritura lo que me propuse fue trabajar a partir de postas necesarias para hacer base. Por ejemplo, cuando hablaban de su identidad encontrar en los dientes de los personajes un hecho específico para cada uno. Es decir, ver si en los dientes de cada uno había algo detrás que pudiera ser contado. Y los dientes venían a ser esta especie de posta donde me apoyaba para armar esos relatos.

-¿Y el espacio qué papel jugó en esto?

-El espacio fue otro elemento fundamental para hacer base. Sentía que tenía que encontrar una comunión entre ellos para que en conjunto, más allá de las diferencias que existían entre los personajes, reconstruyeran ese espacio que, en realidad, es como varios espacios al mismo tiempo. Y cuando me perdía, volvía y hacía base nuevamente en esta otra posta que era el espacio. Al mismo tiempo, pensaba en dos tipos de estructuras posibles: una rígida y otra móvil. Esta construcción del espacio vista como algo rígido a la cual ellos cuando se perdían en su decir, podían regresar. En ese sentido, por un lado estaba el cemento asociado con la estructura por su dureza y rigidez, y por el otro está el agua que es un fluir que no se puede detener como el deseo. En la obra está planteada esta dicotomía: una estructura rígida a la cual se puede acceder relacionándose, y por otro lado cuando se abre la canilla hay algo que no se puede detener por su dinamismo y que, en definitiva, termina rajando el cemento. Esto es lo que intenté poner en juego para

organizar el texto y mi proceso de escritura. Debo reconocer también que hoy me resulta más cómodo hablar de estas cosas luego de un año y medio de funciones. La intuición fue otro factor determinante del proceso. Otra posta: las celebraciones. Ellos celebran constantemente determinados hechos que, cuando aparecieron en los ensayos, se revelaron de otra manera, y no como celebraciones precisamente. Me parecía que si ellos estaban indagando en quiénes eran y reconociéndose en el otro, podía haber una especie de celebración de sí mismo, más allá de sus hechos traumáticos. Porque reconocerse en sí mismo es una celebración más allá de lo que te haya pasado. Por esto creo que la obra, pese a lo que me han dicho algunos, es muy optimista en el sentido que es una invitación a la pregunta “¿quién soy?”. El resto es caos.

-¿De qué manera trabajaste el tono y el ritmo de la obra?

-Nunca hablé de tonos con los actores, pero sí de ritmos. Entiendo la palabra como cuerpo, y también como todo aquello que imagina. Lo mismo de un gesto. La palabra no es solo cuerpo, sino hasta dónde puede llegar, qué quiere y lo que puede imaginar. Al principio fue un trabajo de absoluta precisión. En realidad, encaramos el trabajo con absoluta sinceridad por parte de cada uno. Sinceridad entendida desde lo teatral. Nuestro interés pasaba por preguntarnos estas cosas. Y creo que a partir de tener en claro esto la obra pudo encontrar su propio ritmo.

-Los diferentes sonidos que se escuchan son otro elemento central de la puesta. ¿Cómo los trabajaste?

-Sí, claro. Eso fue así, y lo trabajé de manera muy consciente. Si bien la obra no tiene música hay una cantidad de sonidos que le dan un tempo: el ruido del agua, de la campana que ellos hacen sonar, los tachos de metal. Por ejemplo, la potencia de es agua en la que la canilla nunca se abre de la misma manera, es revelador en este sentido. Son detalles que tuve muy en cuenta al momento de pensar la puesta.

-Hablaste de musicalidad, ¿cómo te resuenan hoy esos diálogos después de haberlos escritos hace ya algunos años y de escucharlos en cada función?

-La musicalidad es producto del encuentro que se produce en la escena y la intención que se está jugando. Esto de la intencionalidad es algo que me interesa mucho. Si no fuera así, sería como repetir una fórmula en la que rápidamente me aburriría de escuchar. No estoy cansado de escuchar aún esos diálogos porque en cada función intentamos poner en juego cosas nuevas. Ninguna función se hace porque sí, cada vez indagamos en algo, y es eso lo que nos interesa. Y en este sentido el rol de la palabra me parece fundamental como vehículo de toda esta construcción, porque en definitiva es la que nos salva y nos mata.

-Luego de un año y medio de funciones y teniendo en cuenta la muy buena recepción que tuvo la obra tanto para el público como para la crítica, ¿qué es **Lote 77 hoy para vos?**

-Es difícil responderte eso porque aún la experiencia sigue resultando movilizadora. **Lote** está muy presente en mí. Me cuesta pensarla como algo pasado, porque todavía es algo muy cotidiano en mi vida. Con respecto a lo temático, todavía puedo seguir teniendo una lectura de la obra y pensar en nuestra identidad desde otro lugar. Está bueno haber volcado en un hecho artístico ciertas preguntas, y que esa misma experiencia te devuelva cosas nuevas. A nivel personal, es muy satisfactorio que haya tenido la respuesta que tuvo en la gente. De alguna manera, sienta base para que yo siga trabajando en esta línea. Me encantaría, en un nuevo proyecto, que se repitan muchas cosas que se dieron con **Lote 77**. Y la alegría, sobre todo, de haberlo podido hacer con estos actores y que la pasemos bien. Es aún muy estimulante la experiencia de seguir yendo a las funciones y ver las reacciones de los espectadores. Cuando estrenamos la obra en Buenos Aires yo no tenía muchas dudas sobre cómo iba a ser recibida, pero sí sobre cómo podía resultar un texto con esta densidad y que hablara sobre animales. Hay personas que solo han visto un ternero en el zoológico, y que no han tenido contacto con el campo. Cuando la obra se presentó en Chaco, en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro, tenía la inquietud puesta en cómo iba a ser recibida la estructura, pero no en lo que respecta a los animales que, en cierta manera, es algo más corriente. Es decir, dos públicos diferentes para quienes la carne que consumen viene, por un lado, servida en bandeja y, por otro, para quienes conviven con la faena a diario, forma parte de su paisaje cotidiano. Es decir, cómo explicar ciertas cuestiones transcendentales en culturas bien diferentes. Y por otro lado, cómo se leen en un lugar y en otro. Por ejemplo, ¿cómo verían la obra en India donde la vaca es algo sagrado? No caben dudas: la obra es muy argentina.

CHACO



ESCENARIO DE INCLUSIÓN. 24^a FIESTA NACIONAL DEL TEATRO



Desde el 26 de marzo hasta el 4 de abril toda la provincia del Chaco y varias vecinas de su región vivieron una nueva edición de la Fiesta Nacional del Teatro, la número veinticuatro.

ANA SEOANE/desde Buenos Aires

La propuesta de esta convocatoria tuvo como consigna “Chaco, escenario de inclusión” y contó con una comisión organizadora que integraron Gladis Gómez en su último acto como representante de la provincia del Chaco, Raúl Brambilla, Mauro Santamaría, Juan Genes y Francisco Neri Romero, flamante presidente del Instituto de Cultura de la Provincia.

Los programadores armaron una red de funciones que trasladaron a lo largo de once localidades del interior de la provincia y que se extendieron también hacia Asunción, capital del Paraguay.

DE LA NARRATIVA AL ESCENARIO

Varios espectáculos presentados tuvieron una dramaturgia de origen narrativo. Representando al Chaco se mostró **Balbec**, lugar imaginario creado por Marcel Proust en su célebre novela **En busca del tiempo perdido**. La compañía La fábrica de artes se conformó en 1996 y fue Alejandro Parmetler quien asumió la doble responsabilidad de adaptar y dirigir esta nueva propuesta. Sus intérpretes fueron Rosa Estigarribia, Pedro Monzón y el mismo Parmetler.

Las hijas de Satarsa es una versión libre de Lorena Busciglio sobre el cuento **Satarsa** de Julio Cortázar y ella también asumió la dirección del espectáculo de la compañía Germinal Teatro, representando a la provincia de Corrientes. Dos intérpretes – Lorena Busciglio y Ana Carolina García– fueron las encargadas de trasladar el misterio sobre el escenario.

También la compañía Tuerca Suelta Teatro, de Santiago del Estero, buscó un texto narrativo como inicio de su dramaturgia. Con el título de **Puedo entender tu aullido** presentaron la versión libre de **Había algo en el aire...** **Fernando** de Silvana Pietronave. El unipersonal fue interpretado por Lucrecio Carrillo y contó con la dirección de Elena Cerrada.

PROPUESTAS CON AUTORES CLÁSICOS.

Desde Buenos Aires llegó **Escrito en el barro** de Andrés Bazzalo, sobre **Otelo** de William Shakespeare. Bazzalo asumió no solo el desafío de versionar al clásico inglés sino también el llevarlo sobre el escenario en su responsabilidad

de director. La tragedia la ubicó en plena Guerra con el Paraguay (1865-1870) y modificó algunos rasgos del protagonista, por lo cual no es ser negro lo que despierta sus inseguridades sino su edad. Con características semejantes a las que realizó Leopoldo Marechal con su **Antígona Vélez**, aquí también los aires sudamericanos se cuelean entregándole mucha personalidad a la adaptación. Imperó el despojamiento escénico, por lo cual sus protagonistas debieron crear atmósferas y climas a partir de la nada. El elenco integrado por Hiedi Fath, Adriana Dicaprio, Daniel Dibiasse, Joaquín Berthold, Emiliano Samar y Jorge Prado, contó con el apoyo y subrayado escénico que aportó la presencia in vivo del músico Hernán Pérez.

Luciano Delprato adaptó y dirigió **Edipo R**, al frente de la compañía Organización Q de Córdoba. Fue evidente no solo la profunda lectura del texto clásico de Sófocles sino también el análisis posterior que realizó sobre esta obra Michel Foucault en su libro **La verdad y las formas jurídicas**. Este grupo se conformó en 1998 con estudiantes de artes plásticas y se los notó traspasados por ciertas e inevitables influencias porteñas como el grupo Periférico de Objetos, como fue la elección de muñecos/títeres para representar esta historia. Excelente resultó el propio diseño e inclusive la propuesta de tamaños para los Edipos –con dos dimensiones diferentes– lo que permitió numerosas lecturas y análisis. Buscaron con gran acierto mantener un clima ceremonial, desde la sobriedad de sus ropas hasta la decisión de leer el texto, incorporando un rasgo de distanciamiento brechtiano que potenció aun más la tragedia. Desde el siglo V antes de Cristo hasta el XXI sin escala, el hombre muestra su ambición por retener el poder y la violencia es solo una de sus máscaras. Se destacaron los trabajos de Xavier del Barco, Rafael Rodríguez, Leopoldo Cáceres y Marcos Cáceres.

El enfermo imaginario de Molière llegó de la mano de la Comedia Universitaria desde la ciudad de Santa Fe. El director, Claudio Martínez Bel, también asumió la responsabilidad de adaptar el texto. Fue evidente la necesidad de que figuraran todos los integrantes de la compañía por eso la aparición sin texto, casi como un ballet en varios momentos del espectáculo. Sorprendió un planteo estético,



Escena de "Dos mujeres"

Escena de "El enfermero imaginario"

cuidado y con amplio predominio del blanco. Telas al fondo, jugando y efectuando la sensación de paredes, vestuario imaginativo que permitía caracterizar a los personajes y una música que subrayaba las acciones fueron los aciertos más evidentes de esta cuidada puesta en escena. El elenco estuvo integrado por: Eduardo Fessia, Luciana Brunetti, Varinia Zelko, Soledad Maglier, Matías Graizaro, Nidia Casis, Camilo Céspedes, Marcelo Souza, Raúl Deymonnaz, Fabián Rodríguez, Roberto Truco y Marisa Ramírez.

El malentendido de Albert Camus a cargo de La Sardinera del Norte, con dirección de Manuel Maccarini, representó a la provincia de Salta. Entre el expresionismo y el absurdo giró esta puesta en escena del autor francés. El elenco estuvo integrado por Ana Barreto, Julieta Córdoba, Marcelo Cioffi, Daniel Chacón y Cecilia Sutti.

DRAMATURGIA NACIONAL

Imperaron los espectáculos de autores nacionales. Así la compañía Los Unos y los Otros de Junín de los Andes, provincia de Neuquén, eligió el unipersonal escrito por el dramaturgo nacional Alejandro Finzi, sobre el personaje real que le cederá su nombre al espectáculo: **Martín Bresler**. La dirección de Carlos A. Ceppeda propuso un absoluto despojamiento escénico donde los muy pocos objetos cobraron un significado intenso. El actor Marcelo Lirio demostró una excelente técnica corporal.

Un dramaturgo y director porteño —Sergio Boris— aceptó que su creación —**La Bohemia**— fuera presentada por la compañía Lluvia de Cenizas de la provincia de Mendoza. Lucas Olmedo asumió una puesta en escena donde desde el diseño escenográfico se notaba un planteo estético y de notable cuidado visual. El excelente elenco integrado por Alfredo Zenobi, Guillermo Troncoso y Darío Martínez puso en juego una lección de vínculos sobre el escenario y lograron mantener con admirable coherencia sus caracterizaciones. Sorprendió cómo cobró protagonismo el humor negro, latente en el texto, pero que en esta puesta ocupa un mayor espacio. La resolución final es de un gran impacto con la que logra con acierto descolocar al espectador y quebrar la sonrisa en mueca.

En los brazos de Alfredo Alcón de Elena Bossi representó a Jujuy. Dirigida por María del Carmen Echenique, quien junto a Silvia Gallegos interpretó esta nueva historia de madre e hija con una muy presente/ausente abuela. Ingenio y humor fueron las dos consignas principales en un escenario despojado, donde el blanco imperó desde la escenografía hasta en la utilería.

Esperando el lunes del dramaturgo tucumano (Carlos Alsina) fue el texto elegido por el elenco del Grupo de Producción Teatral de Puerto Madryn para representar a la provincia de Chubut. Una muy joven directora (Karina

Catella) emprendió el desafío de contar esta historia de dos hombres de muy distinta edad y dispuestos a revivir utopías. Germán Pérez y José Luis Navone representaron esta historia que no perdió ni actualidad, ni calidez.

La compañía Índigo arte teatral presentó desde Tucumán una propuesta para muy pocos espectadores, titulada **REM** y que contó con dramaturgia grupal. El público debía estar de pie siguiendo las escenas que, por lo general, giraron alrededor de una mesa. El elenco —Gonzalo Véliz, Onas Salto Leitón, Sergio Paz, Fabiola Quintos, Javier Lazarte y Liliana Juárez— siguió las consignas de su director: César Domínguez.

Dos mujeres del porteño Javier Daulte, representó a General Roca, provincia de Río Negro, con la dirección de Olga Corral, y en el elenco Laura Raiteri y Soledad González. También la compañía de San Juan, Círculo de Tiza eligió una de las primeras obras de Javier Daulte —**Martha Stutz**— para representar a su provincia, siempre con dirección de Juan Carlos Carta. El elenco estuvo integrado por Luciana Capriotti, Silvio Guevara, María Pia Boggi, Luis Narváez, Valeria Brigato, María Díaz, Magdalena Millán, Leonardo Jiménez, Daniel Clavijo y Guillermo Kuchen.

Nuestra señora de las nubes de Aristides Vargas fue el texto que eligió el elenco de La Pampa, que en esta oportunidad fue dirigido por Claudio Depirro. Jugado a lo visual, con un escenario plagado de telas y sutiles luces, sus intérpretes Viviana Felice, Carlos Ditter, Marisa Bonafe, Mirtha Maraschio, Silvia Joli y Darío Esevich revivieron este poético texto.

Altro que lovestori de José Serralunga, con dirección de Javier Rivelli representó a la ciudad de Comandante Luis Piedra Buena, provincia de Santa Cruz. Este grupo Ideart eligió el humor, con mínimos elementos escenográficos y actuaciones que apostaron a sutiles guiños a la platea, como hicieron Carmen Coronel, Mario Morici, Javier Rivelli, Gustavo Durante, Miguel Miranda y Abel Tamayo.

Aunque los dos intérpretes —David Navarro y Fabián Díaz— firmaron el espectáculo **La cacería** como autores, solo Díaz asume la dirección de esta despojada puesta en escena, con la que estuvo representada la provincia del Chaco, más precisamente la ciudad de Villa Ángela.

DRAMATURGOS/DIRECTORES

Desde Córdoba llegó el emblemático grupo La Cochera con una de las últimas creaciones de su autor y director: Paco Giménez. El espectáculo fue **La fonda cordobesa** y requirió de un cambio en el teatro elegido. Allí se corta con la distancia escenario y platea y las butacas son desechadas para transformarse en mesas y sillas, al mejor estilo café-concert. Aunque la verdadera imagen que motivó esta diferente espacialidad fue la tradicional fonda que se

vive en las distintas provincias argentinas. La búsqueda de tipos cordobeses estuvo desde los inicios del trabajo. Algunos actores debieron componer dos personajes bien distintos, como sucedió con Marcelo Castillo, en la piel de hermanos mellizos. Alicia Alvarado encarnó a la pícara cocinera de esta succulenta carbonada, Gabriela Durán dio una lección de cómo se encara una borracha sin excesos y notable credibilidad. Alejandra Garabano con su inolvidable licenciada en Letras expuso, una vez más, su habilidad para la improvisación. Tanto Araceli Gómez como Guillermo Wright fueron los encargados de asumir personajes más universales y menos cordobeses.

El otro espectáculo que representó a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires fue **Tercer cuerpo**, última creación del director y autor Claudio Tolcachir. En su elenco se entrecruzan tres generaciones interpretativas, desde la experiencia de José María Marcos —recordado por sus trabajos junto al elenco de Alejandra Boero— hasta dos nombres que ya tienen trayectoria como Ana Garibaldi y Daniela Pal a los que se sumaron los de Magdalena Grondona y Hernán Grinstein. Interesante la adaptación que consiguieron en un espacio totalmente diferente al original Timbre 4. Este universo de oficina revivió y se reactualiza no solo por los excelentes trabajos interpretativos sino por el intenso clima que consiguieron.

Una de las propuestas que más sorprendió llegó desde la provincia de San Luis. **La humedad de tu cuerpo**, escrita, dirigida e interpretada por Luis Palacio junto a Cynthia Lucero. Abrió la posibilidad de hablar de problemas tan acuciantes como la pobreza y la marginalidad con un alto nivel poético, sin que se dejase de lado ni el humor ni la picardía. La puesta en escena se atrevió con un audaz y estético desnudo y mostró cómo, con pocos recursos y mucho ingenio, se puede conmovir con las mejores armas.

Martín Giner en su doble responsabilidad de autor y director creó **Medio pueblo**, el unipersonal que demostró la gran ductilidad de Gabriel Carreras. Una hora de intenso trabajo, solo acompañado por numerosos muñecos a los que él les dio voz e historia. Apasionante trabajo para demostrar la universalidad del hombre, en sus defectos y virtudes, los peligros y las inutilidades de la guerra, entre otros importantes temas, donde el humor supo colarse.

Con la lamentable ausencia del creador (autor y director) Fernando Emmanuel Uro Perea se presentó su compañía Egocentric Us desde Catamarca. Katharsis estuvo integrada por Juan Acevedo, Rodolfo Berrondo, Sabrina Emácara, Tania Marrioni, Noelia Morti, Marcelo Moya, Pablo Navarro, Verónica Pereyra y Virginia Ruiz.

Baldío lleno o el 17 de la dramaturga y directora Carolina Gularte representó a Posadas, Misiones, con Lucía Amarilla y Rodolfo Rizzutti en su elenco. Historia de marginales, de distintas áreas, uno social, otro familiar que eligen a la soledad como camino hasta que se produce este



Escena de “W invasión extraterrestre”



Escena de “Escrito en el barro”



inesperado encuentro. También aquí se propuso la cercanía espectadores-intérpretes.

Desde el sur, más precisamente representando a Tierra del Fuego, el dramaturgo y director y aquí también intérprete Eduardo Bonafede encabezó el grupo Tres x Tres y estrenó en Resistencia **Las goletas**. Él mismo lo calificó como el “primer sainete fueguino”, inspirado en hechos reales. El elenco se completó con: Mariana Aperio, Julio Aranda, Clotilde Lizarralde, Graciela Ferretti, Mara López, Ricardo Pessoa y Víctor Martorell.

Otro espectáculo que contó con la responsabilidad de dramaturgo y director bajo la misma persona fue **Mal de ojo** del rosarino Juan Hessel. Representó a la provincia de Santa Fe con su elenco: Adriana Frodella, Silvia Ferrari, Lucrecia Zamboni, María Romano y Gustavo Castilla.

El actor Marcelo Mininno debutó en su doble responsabilidad (autor y director) con su espectáculo **Lote 77** en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Mundo de hombres con metáfora de ganado, víctimas y victimarios de una misma sociedad implacable. Los cuerpos fueron expuestos e interpretados por Andrés D’Adamo, Lautaro Delgado y Rodrigo González Garillo.

LAS OTRAS POSIBILIDADES

Desde Entre Ríos llegó el grupo TL con el unipersonal **La cicatriz** del autor chileno Jorge Díaz. La dirección fue compartida por Oscar Lesa y Pablo Rolandelli y el actor José López.

La Compañía Posdanza de La Rioja presentó **Pasaje al infinito** de Adriana Nazareno y Mario Danna, aunque fue la primera quien asumió la dirección general. Con un notable y sobresaliente cuidado estético el espectáculo buscó conciliar la danza con imágenes filmadas que se emitían simultáneamente. Acompañaron a Nazareno sobre el escenario: Julieta Tosolini, Cynthia Díaz, Huayra Martincic, Luisa Tosolini y María Romero.

Es muy difícil enmarcar al espectáculo **Pan de cada día** de la compañía La Compasiva de la provincia de Buenos Aires (Temperley). Su propuesta por momentos se transforma en teatro de imagen y luego en teatro/danza. Sus dos únicos protagonistas (Gabriela Pagés y Mario Marino) evidencian una ductilidad y armonía corporal notable. Sus trabajos interpretativos vencen cualquier rótulo. La dirección de Alfredo Badalamenti consiguió que se pasara del homenaje al cine mudo a una notable teatralidad donde las palabras fueron innecesarias.

Infantiles

Varios elencos se decidieron por espectadores más pequeños. La compañía Los Gregorianos de Formosa presentó **Juanito el sequito y el arco iris mágico** escrita y dirigida por Lázaro Mareco. Los temas giraron sobre la discriminación y las tradiciones. La comedia musical fue el género. El elenco integrado por: Marcelo Gleria, Francisco



Escena de “La fonda cordobesa”



PREMIOS TRAYECTORIA

Durante la XXIV Fiesta Nacional del Teatro, el INT entregó los Premios Regionales a la Trayectoria 2008.

Recibieron las distinciones:

Luis Rezzano de San Luis, por la Región Nuevo Cuyo;

José Dante Cena, de Corrientes, por la Región NEA;

Juan Carlos Catalano, de Tandil, por la Región Centro;

Horacio García, de Santiago del Estero, por la Región NOA;

Celia Esther Cavagliato, de Córdoba, por la Región Centro Litoral;

Luis Alberto Sánchez Vera de Neuquén, por la Región Patagonia.



Gayoso, Lucas Ramírez, Natalia Sánchez Casullo, Silvia Gabazza, José Fernando Machuca y Patricia Quinteros.

A un público también pequeño se dirigió la compañía Vuelve en Julio de La Plata, provincia de Buenos Aires, con su propuesta titulada **Código pirata**. A través de juegos físicos tres intérpretes (Mauro Menegat, Natalia Maldini e Iván Haidar) desplegaron acrobacias, con mucha plasticidad y estética de los comic. La dirección fue de René Mantiñán, quien sin texto dramático consiguió que la imagen fuera el eje de la convención escénica.

Impresionó la ternura que desplegó el espectáculo **El niño de arena** a cargo de la compañía Omar Álvarez Títeres. También procedentes de la provincia de Buenos Aires su autor Rafael Curci y su director Omar Álvarez como su intérprete/titiritero Claudio Álvarez demostraron que para el buen teatro no hay barreras de edad. Con mínimos elementos, la arena de una playa fue la clave de muchas transformaciones. Sin olvidar el aporte que hicieron las transparencias y la originalidad de un espacio escénico que consiguió muy interesantes rupturas.

INVITADOS

Con un origen cinematográfico y radial se presentaron en su carácter de invitados la compañía Destrucción de Córdoba con **W invasión extraterrestre**, escrita y dirigida por Gonzalo Marul y Emanuel Rodríguez. Una de las mejores experiencias fue asistir a la presentación de este elenco —Carlos Possentini, Nelson Balmacda, Juan De Battisti,

Gabriel Dujovne y Marcelo Arbach— que consiguieron hacer olvidar al clásico de Orson Wells y transformaron a esta presentación en un delirio cordobés. Entrecruzamiento de lenguajes: radio, cine y teatro, síntesis de mundos que adquirieron el color de la provincia de origen.

La compañía de títeres La Faranda llegó desde Salta para presentar **Fedro y el dragón**, creación e interpretación de Fernando Arancibia y Claudia Peña, quienes asumieron diferentes papeles y se hicieron cargo de toda la magia de la propuesta que no tuvo edad. Se evidenció un notable estudio sobre costumbres y músicas de la Edad Media y tomando como punto de partida algunos cuentos crearon este argumento en el cual la violencia o crueldad se dejó de lado para permitir que la ternura y la enseñanza tuvieran su lugar de privilegio. Los buenos salen victoriosos y premiados y los malos son castigados.

Desde España, aunque de origen nacional se presentó **La niña araña**, sobre textos de Alfonso Zurro. La compañía Serena Teatral de Extremadura, con dirección de Carlos Schwaderer contó con las interpretaciones de las titiriteras: Analía Ortiz, Lua Santos y Lorena Luque.

El público colmó las plateas, las entradas gratuitas se agotaban y los espectadores demostraron a través de sus aplausos que este era el teatro que querían ver. Aceptaban con la misma naturalidad la risa, como el silencio conmovedor. La Fiesta fue un éxito porque se abrieron polémicas, discusiones pero sobre todo la gente se llevó a sus casas un recuerdo, más de una imagen y miles de palabras.

UNA FÁBRICA DE ARTES EN LA ESCENA CHAQUEÑA



Un singular derrotero es el sello de La Fábrica de Artes, grupo chaqueño que ostenta una docena de años de puestas teatrales con características identitarias.

Nacido en 1997, el elenco subió a escena propuestas disímiles en su búsqueda, pero unidas en una línea estética que se mantiene a fuerza de riesgo creativo y atrevimiento dramático.

JULIÁN GONZÁLEZ / desde el Chaco

“El cuerpo es irremplazable: implica sonido, movimiento, luz, imagen”, dispara como síntesis uno de los directores del grupo, Alejandro Parmetler. Responsable de varias de las puestas de La Fábrica, arribó al mundo del teatro por rebote: “Estuve en Córdoba, muy relacionado con el cine y hacer teatro en Resistencia implicaba, por entonces, seguir en contacto con ese mundo, a través de los actores”, recuerda.

Eran fines del 95 y, en poco tiempo, en la capital chaqueña se radicaban Guillermo Elordi y Mariana Ortiz Lozada quienes concibieron un proyecto con intenciones claras: romper con los códigos del *establishment* teatral y desarrollar una agitada —y por cierto muy exigente— técnica teatral. El recorrido por las distintas técnicas de abordaje interpretativo y una fuerte impronta física, se traducían en maratónicas sesiones de entrenamiento.

Los jóvenes artistas se instalaron en una de las casonas de La Fabril, un sector de Resistencia que cobija la historia y los olvidos, de incalculable valor patrimonial, hoy en peligro inmobiliario. De allí surgió el nombre que luego los identifica con marca propia.

El antecedente del grupo es una versión infantil del clásico **Ubú Rey**, de Alfred Jarry, montada para plazas, calles y escuelas.

En el 96 el grupo se germina con **Moscas**, una farsa humorística escrita por el correntino Aldo Grasso, versionada y dirigida por Elordi en el marco de la Escuela de Formación Actoral, EFA, que fundó y dirigió Hemilce Isnardo, donde Elordi ejerció la docencia. La propuesta fue muy bien recibida por el público y la crítica, y terminó representando a la provincia en la Fiesta Nacional de Teatro que se realizó en Entre Ríos.

Un año después llegó uno de los clásicos de La Fábrica de Artes: **El día D**. Basada en un cuento de Roberto Fontanarrosa y con lenguaje de *clown*, el grupo contó la historia de los hinchas de Rosario Central que, un día de 1971, vieron ganar el campeonato gracias al gol de Aldo Pedro Poy, en el último minuto de un partido para el infarto.

No pasó mucho tiempo para volver a las palpitaciones del estreno y en ese mismo año debutaron con una versión infantil del clásico oriental **Alí Babá y los cuarenta**

ladrones. Escrita y dirigida por Ortiz Lozada, la puesta fue un acontecimiento creativo y sorprendente que aún se recuerda.

En el 98 se produjo un golpe de timón. Con la puesta en marcha del programa 100 Ciudades, del Instituto Nacional del Teatro, dedicaron todas sus energías al teatro comunitario y, especialmente, con jóvenes del interior.

Con el 2000 también volvieron las luces de la escena. Elordi versionó **Hamlet**, de William Shakespeare para una puesta multimedial que incluyó videos, sabores y aromas más un mix de técnicas y registros actorales en un collage más que personal.

NUEVA ETAPA

A partir de 2000 comienza una nueva etapa para el grupo. Elordi, que hasta entonces había asumido la dirección del grupo y las puestas, se radicó en Buenos Aires. Sin embargo, su presencia nunca dejó cada acción del grupo, al que retomó actualmente para reponer **El día D**.

En 2001 se estrenó **Matar**: “Convoqué a varios actores para trabajar un texto de Rivera, pero muchos de ellos se fueron y nos quedamos Rosa Estigarribia y Pedro Monzón”, recuerda Parmetler, a la sazón, el nuevo director de la compañía. La pieza, elogiada por la crítica nacional y premiada en repetidas oportunidades, se caracterizó por la ausencia de texto verbal en escena y un relato que apunta a la inteligencia del espectador, llenándolo de desafíos.

“Debo reconocer la grandeza de los colegas actores que, en este tiempo, me hicieron el aguante, muchas veces en un proceso donde ni siquiera yo sabía cómo concluiría” admitió el artista.

La batuta en la mano abrió más puertas y reconocimientos. Sin embargo, pasaron varios años hasta que La Fábrica volvió a escena. Fue en 2004 con **... Seis días**, también seleccionada para representar al Chaco en la Fiesta Regional.

Cuatro años después estrenaron **Balbec** que, al igual que la anterior, tuvo a Parmetler como autor y director. También seleccionada, fue la puesta elegida para abrir el programa de la Fiesta Nacional de Teatro que se realizó en esta provincia, meses pasados.

En todas fue un sello la presencia del actor Pedro Monzón, sinónimo del grupo. Su magistralidad interpretativa no responde solo a su talento sino a una larga trayectoria en el mundo de las tablas: “Comencé en el 79, en el Colegio, con Queque Fuentes y Elena Varela y, desde entonces, siempre estuve ligado al teatro”, comentó el actor que tiene el orgullo de ser uno de los pocos de la provincia que recibió clases y dirección de la mayoría de los maestros, más allá de las elecciones estéticas y posiciones políticas: “Tengo una enorme gratitud hacia todos los maestros que hoy son muy valiosos en el teatro chaqueño, que no es poco”.

El periplo de Monzón es significativo y permite reconstruir grandes momentos del teatro provincial. De la escuela secundaria pasó al taller de teatro de la provincia, con Carlos Canto, luego tomó clases con Gladis Gómez y con Manuel Maccarini, el tucumano del que tiene los mejores recuerdos. Siguió en Sala 88, donde pudo dirigir una simpática versión de **Bairoletto** y saltó a **Vincent 90**, una pieza homenaje a Vincent Van Gogh. Allí conoció a Emilce Isnardo y fue un clic. La primera puesta del entonces grupo La Obra fue **Salsipuedes**, en el 94.

Luego de esta historia recién llegó a La Fábrica y especialmente con **Moscas**: “Nos divertimos mucho y creo que ese sigue siendo nuestro motor. A pesar de la disciplina que siempre nos impuso Guillermo convivimos con el humor como el pan de cada día”.

Por eso ningún ámbito le fue tan propicio: “Nosotros nos conocemos las hormonas” sintetiza, cuando se refiere a sus compañeros. Y no es para menos: “Sabemos cómo reaccionará el otro, sus códigos y pulsos, de manera que trabajamos en ósmosis”.

Actualmente, mientras el grupo se alista para un estreno infantil, retorna a los escenarios con la reposición de **El día D** que, con Elordi a la cabeza, vuelve en renovada versión, ideal para los fanáticos del fútbol y el buen teatro. El elenco, que mantiene casi todos sus integrantes, asumió el desafío de mirar para atrás, pero tirar la pelota para adelante. Después de todo, en la cancha se ven los pingos y si la cancha es de tablas, solo falta encender las luces.

Germinal, entre la literatura y el teatro

En la geografía regional del NEA, en estos últimos años, surgieron numerosos grupos de teatro en su mayoría conformados por jóvenes. Uno de ellos es Germinal que nació en Corrientes, en enero de 2005, a partir de un taller de teatro abierto a la comunidad.



ANTONIA MONZÓN/ desde Corrientes

Escena de "Las hijas de Satarsa"

Germinal ha desarrollado una labor muy intensa en el área de las artes escénicas, con la puesta en escena de obras tanto para público infantil como adulto. El grupo busca, como uno de sus principales objetivos, contribuir a la profesionalización de la labor artística.

Para conocer diferentes aspectos de su última producción —**Las hijas de Satarsa**— que participó de la XXIV Fiesta Nacional del Teatro, **Picadero** dialogó con la directora Lorena Busciglio.

-¿Cómo construyeron el espectáculo?

-Se gestó a partir de una decisión grupal, la de tomar un tema de la realidad inmediata que pudiéramos ver en la calle o que esté en los medios de comunicación. Incluso desde lo que nosotros sentíamos, que nos movilizara como personas y que fuera interesante para el espectador.

-¿Esa búsqueda cuánto tiempo les llevó?

-La dramaturgia general casi un año de trabajo; la obra en total demandó casi dos años. Traíamos artículos periodísticos, bibliografía, poemas, situaciones que habíamos visto en la calle. Empezamos a improvisar, a reproducir personajes, hasta encontrar algo que realmente nos tocara. El objetivo era darle una posición más firme a nuestra construcción ideológica como grupo.

-¿Cómo surgió la elección del tema?

-Siempre lo cuento porque es anecdótico: un día de mucho frío, una de las compañeras, cuando llegó, planteó que en ese momento, en el que nosotros estábamos tan tranquilos, en un lugar cómodo, calefaccionado, afuera había gente en la calle pasando frío y acababa de ver a una persona tapándose con cartones y diarios. Esto la había puesto muy mal. Su relato nos conmocionó a todos. Es una cuestión que vemos todos los días y que, seguramente, se habrá tocado muchas veces en el teatro, pero nos pareció interesante recuperarla.

-¿A partir de allí, cómo elaboraron la historia?

-Empezamos a buscar información sobre la gente sin techo, trabajamos con improvisaciones, con pequeños fragmentos de textos, con objetos en relación con la gente sin techo. Se planteó una en particular, se habló de un lugar ocupado donde había humedad, bichos, ratas y esa fue la palabra central que disparó absolutamente todo. La palabra "rata" me remitió, no sé por qué razón, al cuento **Satarsa** de Julio Cortázar que había leído hace muchísimo. Volví esa noche a casa, releí el cuento. El autor tomaba el tema de la dictadura militar —al que analizaba en un sentido amplio— que era también unos de los temas que nos venía resonando a nosotros. Lo que me pasó fue que necesité continuar ese cuento, ver qué hubiera pasado después de lo que planteó Cortázar. A partir de ese eje hice un primer esbozo de lo que fue el guión.

-¿Las ratas de esta pieza a quiénes representan específicamente?

-En el cuento de Cortázar son muy específicas; si para él las ratas representaban el poder dominante, el hegemónico, ¿cuáles serían nuestras ratas hoy? ¿Qué pasó con la Argentina después?, ¿terminaron las ratas o cambiaron de espacio o de métodos y siguen ejerciendo ese poder? Estas cuestiones me llevaron a un abanico de temas, de formas de

ver a las ratas, que fueron las cosas más ricas que tuvimos como devolución del público. Cada uno de los espectadores simboliza desde lo que le tocaba vivir. Hemos tenido frases como "las ratas son el gobierno"; para otros representan al jefe de sus trabajos o a los padres que ejercieron poder sobre ellos.

-¿Qué variables tuvieron en cuenta a la hora de la construcción de los personajes?

-El personaje de la vieja es el hilo conductor de toda la obra y surgió a partir de improvisaciones acerca de una mujer que estaba en una propiedad privada desde hace muchísimos años, con una ideología setentista, aunque tiene sus matices. El personaje de la joven viene a representar nuestro verdadero pensamiento, nuestras inquietudes, nuestra incapacidad de designar a nuestro enemigo y, a la vez, nuestra utopía al creer estar en contra de eso. También ese personaje es un recurso literario que tomamos como hijos de desaparecidos: el que no sabe dónde está y aparece de repente sin conocer su verdadero pasado, sin comprender por qué luchaban sus padres.

-En cuanto a la estética de la obra ¿cómo la definieron?

-Nosotros venimos trabajando muy modestamente porque recién estamos comenzando dentro de la corriente de la antropología teatral. Venimos de mechar un montón de conocimientos que tenemos acá en el Nordeste, de manera muy difusa, e investigamos desde la antropología teatral lo que iba surgiendo en escena.

-Es una puesta que tiene muchos objetos y algunos muy particulares, ¿cómo surgió la idea de trabajar con ellos?

-Aparecieron elementos de desechos, quedados en el tiempo. En la obra se les da un uso particular generando una cosmovisión especial que remite a lo que piensa el personaje de la vieja. Cuando el espacio se pobló de miles de objetos, tuvimos que hacer un tratamiento particular de manipulación. El espacio escénico se convirtió en una trinchera de combate.

-Después de realizar otros trabajos con una estética totalmente diferente, ¿qué significó hacer esta obra?

-Realmente fue una búsqueda en todo sentido, un quiebre en el trabajo del grupo. En este caso el texto fue una excusa o un puntapié para crear nuestra propia dramaturgia, porque fue realmente conjunta. Actoralmente este espectáculo nos planteó un desafío mucho más grande, nos exigió tomar talleres de formación, implicó también un cambio muy profundo en la relación con el público. Hasta ahora trabajábamos de manera más distanciada y de repente, con esta obra, la relación es total.

-Como grupo ¿qué significó participar en una Nacional?

-Hemos participado en dos Fiestas nacionales y nos han hecho crecer mucho. La oportunidad te posibilita formarte como espectador que, para mí, es el punto inicial para trabajar en el teatro. Volvéis transformado, trabajás con una óptica totalmente distinta, comparás tu trabajo con el de los otros; pero lo más importante es la comunicación con los compañeros de todo el país, es maravilloso sentir que uno no está solo o aislado, sino que, como argentinos, estamos preocupados por lo mismo.

La ceguera, la utopía y otro amor que no será

El texto de Sergio Boris, según puesta de Lucas Olmedo, explora en el melodrama de corte fassbinderiano para hablar tanto de una empresa imposible como del ocaso de una relación amorosa. Las estupendas actuaciones sumidas en una lograda atmósfera enrarecida derivaron en no pocos elogios y en esta charla con el director.

FAUSTO J. ALFONSO/ desde Mendoza

En este asunto no hay tueras. Ni uno solo. Por lo tanto, no hay rey. Son tres y todos ciegos. No obstante, hay un tire y afloje; y evidentes mecanismos de poder que se accionan a partir del amor, los celos y la ambición por capturar un tiempo que, evidentemente, ya no volverá.

El trío en cuestión son los personajes que animan **La bohemia**, la obra de Sergio Boris con la que Mendoza estuvo presente en la última Fiesta Nacional del Teatro, en Chaco, y que dirigió Lucas Olmedo. Un retrato melancólico de dos tipos que intentan reflotar un antiguo club para no videntes y de un tercero que aspira a quedarse con el carnet número 1.

Lo que late en el corazón de ese triángulo es algo viscoso: los muchachos son queribles, hasta pintorescos si se quiere, pero en un punto meten miedo y, como espectadores, no es extraño que nos sintamos aunque sea un poquitito Buñuel, conocida la poca simpatía que el aragonés sentía por los ciegos y que trasladaba a sus films en forma de severos castigos.

Hace once años, Lucas Olmedo, también actor y dramaturgo, fundó el grupo Lluvia de Cenizas. Fue en San Rafael, sureño departamento mendocino. Desde entonces no ha parado de producir espectáculos en los que han quedado al desnudo su formación como fotógrafo, su afición por el cine y un profundo trabajo de investigación que deriva en no pocos juegos intertextuales. Algunas de sus puestas son: **Cuentos para olvidar el invierno, El cuchillo en la carne, El pánico, Das buch der zeit, Cámara en ristre y La sonrisa de los ciervos.**

Si bien lleva un tiempo instalado en Capital Federal (previo paso por la capital mendocina), el director no despega un pie de Cuyo. De hecho, **La bohemia** se estrenó en Mendoza. Pero aunque las brisas de uno y otro sitio atraviesen el espectáculo, esta puesta es, ante todo, una desesperada emoción universal.

Para animar ese estado límite, Olmedo recurrió a tres de los más interesantes actores con que cuenta Mendoza:

Alfredo Zenobi, Guillermo Troncoso y Darío Martínez. Y completó su equipo de trabajo con Guadalupe Rodríguez Catón (vestuario), Lucas Queno (espacio, iluminación y asistencia) y Eugenio Scholnicov (director asistente).

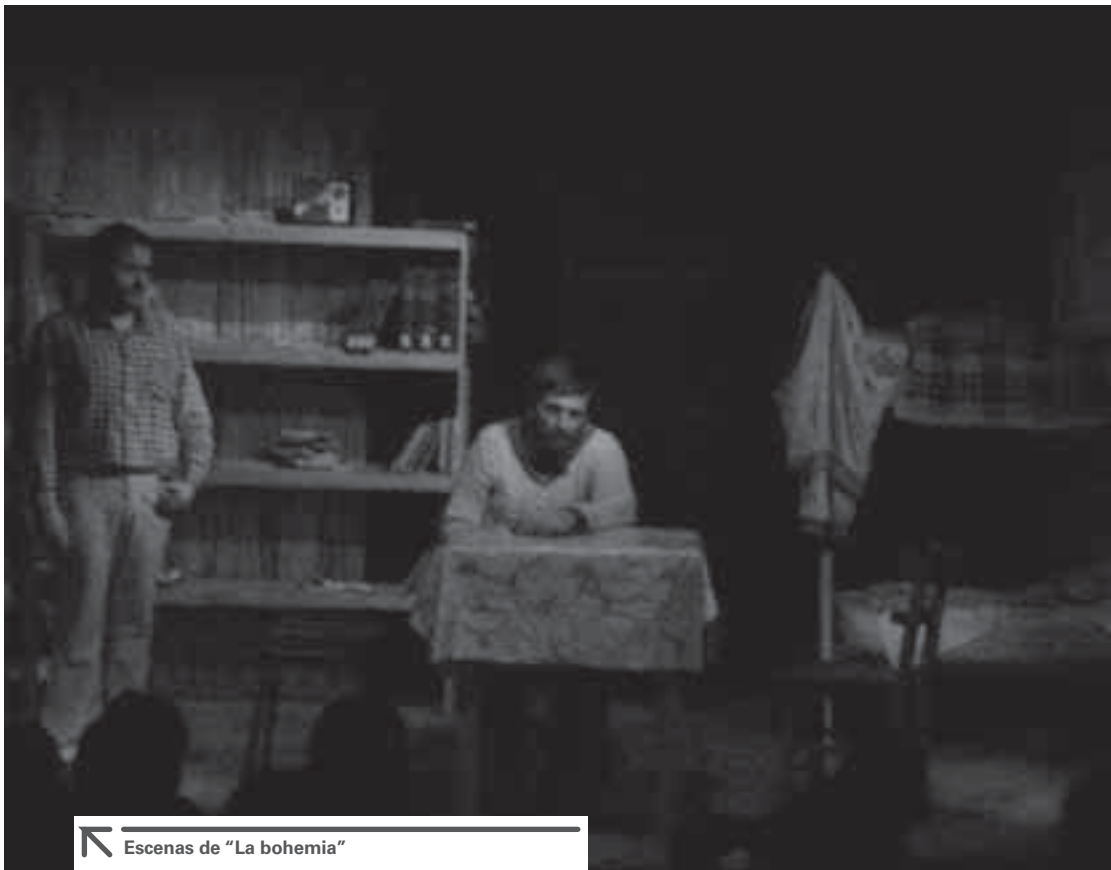
-¿Cuáles fueron las primeras asociaciones que hiciste tras leer *La bohemia* y qué te decidió a llevarla a escena?

-Devino de buscar un material para que trabajáramos Alfredo, Guillermo, Darío, Lucas y yo. No teníamos mucho tiempo —un verano nada más— y queríamos trabajar en conjunto. En ese panorama aparece el texto de Boris, que se nos presenta como el pretexto ideal para viabilizar ese encuentro, al que luego se sumaron Eugenio como asistente y Guadalupe para el diseño de vestuario. **La bohemia** nos sumergió en un universo poderoso, escrito por un actor que sabe y maneja bien los ritmos de la escena, y que nos brinda un texto que sin grandes pretensiones literarias, conmueve profundamente tanto desde los núcleos temáticos de alta combustión que ese mundo evoca, como desde el “duelo actoral” que la propuesta incentiva. Ahora, si bien la ceguera en **La bohemia** nos impone un espeso microcosmos, de mucha carencia emocional y lleno de contradicciones, el relato gana en las posibilidades de juego que esa ceguera habilita. Entonces, como el autor manifiesta, la ceguera es entendida como “una ceguera teatral”. Eso permite huir de la solemnidad a la que podría caerse con la simple ilustración del tema. Siempre supe que íbamos a trabajar el texto de Boris como una adaptación, como un objeto de investigación, como un territorio de prueba. El material original dialoga con ciertos tópicos que frecuenta la narrativa arltiana (la zona de la angustia, la humillación, la idea de salvarse como se pueda, el poder) así como lo hace con ciertos mecanismos que solía utilizar Harold Pinter para la construcción de sus relatos, tal como ciertos “principios de incertidumbre” en relación a la acción, pero sobre todo la idea de esa amenaza que proviene desde afuera, como un cuerpo apestado que viene a desestabilizar un sistema.

Ahí es donde más tratamos de hacer foco en nuestra propuesta, en ese sistema “estable” que sería perturbado. Para nosotros ese sistema era “la pareja” (los personajes Sosa y Romero).

-¿Qué dimensión metafórica, a partir del tema de la ceguera, encontraste una vez que trabajabas en la puesta?

-De entrada no tomamos la ceguera para subrayar alguna construcción metafórica del afuera, de pensar en ese afuera como un “universo cerrado” (por tomar la figura del oxímoron), y este adentro, el club, como una reproducción a menor escala de aquel. Como si dijéramos un país engeguetado reducido a un club de barrio, por dar un vulgar ejemplo. Confiábamos en que el texto posee varias implicancias que no necesitan ser explicitadas. También pasa que la ceguera tiene un peso histórico muy fuerte, no solo en términos de nuestra historia reciente como país, sino en toda la historia de la literatura (dramática y no dramática), desde Edipo hasta toda la corriente simbolista con Maeterlinck a la cabeza, quien por ejemplo trabaja en **La intrusa** la idea de que el ciego (el abuelo) es el único personaje que puede “ver” claramente el devenir de los acontecimientos. Estos ciegos no “ven” más allá de nada. Están engeguetados por un plan utópico que es reabrir un club de lectura (en braille) para ciegos y que no va a ir ni para atrás ni para adelante. Lo que sí apareció con el correr de los ensayos fue cómo se imprimía esa ceguera en el cuerpo de los actores, pues cada uno de los personajes tenía una distinta vinculación temporal con la pérdida de la visión. Uno ciego de nacimiento, otro hace quince años y otro hace apenas una semana. Por otro lado, Lucas (Queno) armó un dispositivo espacial y lumínico muy bello para reforzar ese ambiente de penumbra continua en la que estaba sumergido este club. Y dado que el teatro donde originariamente montamos la obra, posee un pasillo al fondo de la escena, que comunica a “la cocina y al baño”, decidimos dejar ese pasillo completamente a oscuras, de



Escenas de "La bohemia"



Lucas Olmedo

manera que los personajes se perdieran en esa oscuridad, para ir a ese baño, que es donde se dará muerte a unos de los personajes. También algo nos sucedió en el estreno, un fortuito accidente, que terminó siendo un hallazgo. Estando en plena función, desde la vereda nos bajaron por unos segundos la llave térmica de luz (pensaron que habíamos terminado la función y como el portón de entrada estaba cerrado, fue su manera de llamarnos) y la verdad es que estoy hiperagradecido, porque de repente y casi sobre el final de la obra, todo el teatro quedó a oscuras. Todo. Y fue revelador. Por unos instantes ambos planos, el ficcional y el real, quedaron en igualdad de condiciones y fue buenísimo. Así que quedó.

-¿Cómo surge la relación con Gore, para integrar ambas obras bajo el díptico *Dock Sud*, considerando las -a priori- evidentes diferencias entre una y otra?

-Al principio yo tenía ganas de armar un tríptico, tres obras que compartieran un mismo espacio ficcional en distintos tiempos. La idea de instalar la acción en un barrio llamado Dock Sud nos permitió pensar en ciertas vinculaciones con ese lugar, que si bien toma elementos de la localidad bonaerense, aparece en nuestra propuesta como un "otro Dock Sud". Me gustaba la imagen de atravesar un puente para llegar ahí, la acción situada en las cercanías del puerto, con una contaminación ambiental importante. El "Docke" (club de fútbol de la localidad) despierta la misma pasión que el club para ciegos despierta en Sosa y Romero. En el barrio el club lo es todo. Y también me gustaba que a ese lugar ficcional llegaran los extraterrestres. Pensar cómo se veía desde lejos este Dock Sud, la idea de llegar cruzando un puente y entrar como a otra dimensión pero muy argentina, como si vinculáramos la pintura **La isla de los muertos**, del suizo Arnold Böcklin, con una idea de barrio bien argentino, pero que, a lo mejor, desde la lejanía se lo visualiza como un territorio enigmático.

-¿Por qué elegiste esos actores y a partir de qué procedimientos psicológicos y físicos trabajaron la ceguera?

-Hacer de ciego siempre supone una tarea difícil pero que genera mucho entusiasmo en los actores. Cuando propuse investigar sobre la ceguera hubo, en principio, silencio. Sabían que iban a caminar sobre una cuerda muy floja. Pero enseguida la llama de la algarabía se encendió y nos pusimos a trabajar. Primero les regalé a los actores un dvd que armé con tres películas cuyo eje central estaba dado justamente por el melodrama. El dvd contenía: **El**

color del paraíso, de Majid Majidi, un melodrama iraní sobre un niño ciego que padece el desprecio de su padre; **Imitación a la vida**, de Douglas Sirk; y **El mercader de las cuatro estaciones**, de R. W. Fassbinder. Luego tuvimos nuestros primeros ensayos, típicos para estos menesteres, en oscuridad total o con los ojos cerrados, pero no funcionaron mucho. Apareció igualmente material interesante, pero no habremos tenido más de dos o tres ensayos con esta dinámica. Así que pasamos a la prueba siguiente, trabajar desde la hipervalorización del punto de vista, saber que está en juego, que está siendo observado. Y construir formalmente la expresividad de estos ciegos, su estar, su ritmo, su vinculación con el otro, con el espacio, pues como antes te dije, no todos los personajes tenían la misma relación temporal con la ceguera y tampoco con el espacio. Lo que priorizamos en nuestra propuesta fue hacer foco en el vínculo, la ceguera nos era muy útil para jugar y para extrañar esos vínculos porque creíamos que allí, en cómo indagar en sus relaciones, radicaba el potencial dramático. Allí es donde Fassbinder nos fue muy útil para reflexionar sobre el amor como desencadenante catastrófico. Trabajamos con la hipótesis de Sosa y Romero como una pareja envejecida, donde todo se ha derrumbado a su alrededor, desde el deseo hasta el club. La llegada de Ibáñez determina una constelación interesante, porque pasan a ser dos más uno pero también dos contra uno. Ibáñez trae "la guita" consigo (que permite ilusionar que la reapertura del club es posible) e inmediatamente se transforma en objeto de deseo. Como dice Marc Vernet "Cuando un personaje cae en la red tejida por los otros dos". Y la regla que comienza a regir sobre este club parecería ser la de que "el amor siempre tiene que ver con el dinero", parafraseando a Pierre Drieu. La vinculación entre el amor y el interés por la guita me recordaba a las tensiones que desarrollaba Fassbinder en **Las amargas lágrimas de Petra Von Kant**.

-¿Por qué decidiste incluir la música del film *Le mepris* (El desprecio), de Godard, abriendo y cerrando la historia?

-Podríamos hacer comparaciones inofensivas, como trazar una asociación entre la pareja de ciegos y el matrimonio en picada, cuya catástrofe la termina precipitando la inclusión de un tercero. Ambos materiales comienzan haciéndonos partícipes de la relación íntima de la pareja en la que no se percibe sino abulia, aburrimiento y finalmente desprecio. Anclados, a su vez, en un espacio que no es sino una prolongación de la resquebrajada relación de la pareja. El

piso vacío e impago de **Le mepris** remite a la construcción inacabada del vínculo amoroso, donde no se compran más muebles para no tener que verse en el brete de la división al separarse. En el inicio de la peli de Godard, la pareja yace desnuda sobre la cama pero con una distancia atroz. En **La bohemia**, la extraña pareja de ciegos duerme junta pero separada en cuquetas. Sosa intenta meterse en la cama de Romero a hurtadillas. Romero lo descubre y lo hace volver a su lugar. "Hoy quiero dormir solo", dice Romero. Algo se ha roto. Por otra parte, en el melodrama se suele hacer uso del sonido para enfatizar emociones. Y más allá de que una vez leí que la música de **El desprecio** parecía surgir del sufrimiento de los personajes —lo que fue un dato importantísimo a la hora de incluirla— la elección como obertura y epílogo que usé para **La bohemia** y que extraje de la potente banda de sonido de Georges Delerue fue el producto de la potencia manierista y artificiosa que le da la pátina inexorable al género que quise desarrollar.

-Tanto en el texto como en la puesta se conjuga cierta melancolía con cierta perversión. ¿Creés que la soledad es el factor clave, al menos en esta historia, que sirve de puente entre una y otra cosa?

-La tremenda soledad por un lado y también las proximidades entre estos cuerpos producto de esa ceguera compartida. Es interesante cómo Boris enlaza el tema de perder la visión, con cierta aproximación instintiva de los cuerpos. En una entrevista que le hicieron, Boris sostiene "...en la obra el juego sexual tiene que ver con un mundo de cercanías corporales que va más allá de las categorías culturales". La melancolía trae consigo la melodramática desesperanza por lo perdido, por lo irrecuperable y por el desgraciado presente que trae aparejada tanta soledad. Liliana, Betty, Graciela forman parte de ese espejismo del pasado, confuso y lejano. En el presente todo se ha vuelto torpe, perverso y contradictorio. La llegada de Ibáñez reactiva el recuerdo en Romero, el recuerdo de cuando veía, el recuerdo de cuando tenía una novia cuando veía. El recuerdo de cuando se quedó ciego y lo perdió todo: la vista, Liliana, el club, los amigos, y finalmente la vida. Tanta soledad, tanta perversa soledad y desesperación, tanta melancolía, no tendrá otro destino que la muerte. La soledad más infinita. Ahí quedará Sosa, llorando, abrazado a la puerta. Allí quedará Ibáñez confundido con el cuchillo ensangrentado en la mano. El amor, el club, lo poco que les quedaba, se les vino abajo, como la vieja biblioteca que se les derrumbó hace apenas unos años.

CAROLINA GULARTE

“El camino de la dramaturgia es complejo pero apasionante”

*Directora ineludible del NEA, Carolina Gularte es alma mater del teatro misionero. Representó a Misiones en la última Fiesta Nacional del Teatro con su obra **Baldío lleno o el 17**. En la actividad teatral —señaló— “hace falta mayor integración, continuidad y consultar a los referentes del lugar”.*

MARCELO MELO/ desde Misiones

Un director corre con gran responsabilidad para que una obra de teatro llegue a buen puerto donde amarrar, debe estar detrás de cada detalle. Hasta tener sala propia, que le permita ensayar, un espacio que le sirva para exponer, para estrenar.

La directora de teatro misionera Carolina Gularte integra el selecto grupo de directores al que le gusta tener espacio propio. Pareciera que no se siente cómoda sin un ámbito que albergue su idiosincrasia y su manera de ver y plantear el teatro.

Siempre estuvo ligada a una sala. Antes, en los galpones del desaparecido puerto de Posadas, el que sucumbiera bajo las aguas del Paraná, por la suba de la cota de Yaciretá. Luego montó y con gran éxito durante varios años, El Almacén, en el tradicional barrio Villa Sarita de Posadas. A una cuadra del estadio de Guaraní Antonio Franco había levantado el teatro en el living de una antigua casa, en la que había funcionado un negocio de ramos generales; también lo había hecho en un local que pertenecía a su extinto amigo Joe Sequeira; el gran coreógrafo al que se lo llevara una extrema decisión personal. Pero también los grupos que dirigió, extras a los que ella fundó, se preocuparon por tener casa propia, como ese gran colectivo social de teatro comunitario que es La Murga de la Estación, mientras la tuvo como directora, funcionando en la Estación de Trenes de Posadas, hoy demolida por las obras complementarias de Yaciretá, que sepulta el pasado en pos del “progreso”. La hidroeléctrica asesinó varios lugares tradicionales de Posadas y la transformó, afectándola notablemente.

Hoy su sitio, su casa para hacer teatro, su laboratorio actual, es Espacio Reciclado, un galpón heredado por su compañera del grupo En busca, Cachú Orellanos, en la zona cercana al hospital de mayor complejidad para todo Misiones, el Madariaga. No, al hospital de mayor complejidad de Misiones, por suerte, Yaciretá y la necesidad de energía eléctrica de Buenos Aires, no se lo llevaron por delante.

Allí, en Espacio Reciclado, especie de feria en la que nada se descarta y todo se recupera, un mercado de pulgas ga-

nado para el teatro, esta gran directora del NEA, referente ineludible de esta altura, planea los pasos a seguir tras haber tocado nuevamente el techo con las manos: para un director del profundo interior argentino ir a confrontar al Nacional de Teatro (en Chaco 2009), es el firmamento. Una meta cumplida, aunque no la primera vez: Gularte ya sabía lo que significa la exposición a nivel país, en el 94 dirigiendo **Vamos muertas amigas**, del grupo Siete Mujeres, ya había concurrido a una cita nacional.

Claro, en su laboratorio de experimentación está trabajando para superar el vacío que provoca una meta conseguida. Y el hueco existencial lo está ocupando con más y más trabajo, llevando a su criatura, **Baldío lleno o el 17**, a visitar hospicios, escuelas, armando una gira por el interior de Misiones, además de desarrollar su trabajo como docente en varias instituciones educativas de la provincia. A pesar del poco tiempo que le dejan las 24 horas, ya está trabajando dos obras (ver “Frasas sueltas”), al mismo tiempo.

Convocada por **Picadero**, la actriz, directora y docente, y a un buen tiempo de que ocurriera ese encuentro organizado por el Instituto Nacional del Teatro, analizó algunas cuestiones sobre cómo debería seguir la cosa, poder barajar y dar de nuevo, ya que algunos pilares de la federalización teatral nacional fueron socavados, a su entender.

Carolina Gularte manifiesta que falta o ha decaído la marcha de la integración de las diferentes provincias, o regiones, para el armazón de un mapa más homogéneo, siempre defendiendo las particularidades del rico mosaico regional, que tienda a favorecer equilibrios. Que Córdoba, por citar alguna de las provincias poderosas, no sea más favorecida que una provincia de menor peso específico, como lo es su Misiones; que Santa Fe no sea destinataria de mayor atención que San Juan. No hablamos de Buenos Aires, porque es otro país, aunque a un teatrero independiente porteño le cuesta aún más que a un trabajador del sector en una provincia. Gularte utiliza ese concepto: “Falta mayor integración”.

“En el Nacional —comenta la creadora—, con un compañero de Tucumán, comenzamos a armar un mapa teatral, yendo mesa por mesa. Para tener direcciones de cada lugar del país y comunicarse y ver que está haciendo el otro. Un poco eso me preocupa, la integración. Si no, se da en grandes centros urbanos y el resto nos quedamos afuera. Y así no sirve, tenemos que profundizar el encuentro con el otro, ver sus necesidades, que él conozca las nuestras, poder estrechar las distancias en este país que es muy largo”.

“Por otro lado, lo que me dejó este último Nacional es la sensación y percepción de que no hay demasiada sorpresa, estéticamente hablando; se ve mucha previsibilidad, todo suena muy parecido. En otros tiempos vi más heterogeneidad, a lo mejor ahora hay más homogeneidad en calidad, no hay tanta diferencia. Creo que a nivel calidad se está bastante parejo, pero también bastante parejo y homogéneo desde lo que se está proponiendo. Puede haber iguales temáticas, pero diversas estéticas; pero no, parece que todo está muy globalizado. Tendría que haber más contagio, pero hay más contagio de hacer lo mismo. Antes se creaba sin mirar lo que estaba haciendo el otro, con los actores, sin mirar lo que estaba haciendo el de al lado. Y en cambio ahora, que hay tanta información disponible, de alguna manera todo el mundo está pispeando qué se está haciendo fronteras de la General Paz hacia adentro. ¿Qué pasa?, ¿estamos padeciendo falta de creatividad y de autenticidad?”.

Pero, esta mujer, que sobre la positiva acción que vino desarrollando el INT sabe y conoce mucho, porque fue una participante activa en la cuestión del fomento teatral en el interior de Misiones; que se involucra constantemente con el quehacer teatral provincial y regional; que quiere que la Ley de Teatro provincial que impulsa la Legislatura de Misiones no salga así nomás y mortifique más que colabore, pide que haya continuidad, que las gestiones que se suceden tomen lo bueno y corrijan lo incorrecto. Ella tiene la palabra:



FRASES SUELTAS

“ Un director, uno que me marcó —que ya murió— al que siento que determinó un antes y un después en mi carrera, fue Jaime Kogan (fundador y director del Equipo Teatro Payró). Lo conocí gracias a un seminario en el que participé —a través de una beca que gané— destinado a jóvenes directores. Tendría 28 años y él me dio una claridad única”.

“ Una dramaturgia que me gustaría abordar, que no la vi en escena, es una obra que se llama **El pájaro azul**, de un autor europeo, Maurice Maeterlinck. Está genial, oscila mucho en lo fantástico”.

“ Ahora seguimos con **Baldío lleno o el 17** saliendo al interior de Misiones y estamos viendo una selección en Perú, en Cuzco. Y queremos seguir haciéndola hasta que se agote. Por otro lado, estoy armando una obra que es continuación de **Cerca de la orilla**, que se llama **Pasando la orilla**, aquella puesta en la ribera del río. Y, también, estoy ensayando con un trío que se las trae, que va a dar que hablar: Marcelo Magri, Fito Rizzutti y Eduardo Giménez, **La prudencia**. Donde aparecen tres viejas en una comedia de humor negro”.

“ Me puedo olvidar de algunos y me van a matar, pero me marcaron profundamente Cacho Palma y Chiquí González, en Rosario y José Cáceres en Posadas, el que sentó los pilares del TEUNaM”.



Escenas de “Baldío lleno o el 17”



“Creo que en un momento se quiso apoyar el tema de la cantidad, que haya muchos grupos, que haya mucha gente practicando teatro, la cuestión de fomento y capacitación en los barrios. Y se corta todo eso e irrumpe el grito de: vamos por la calidad. Se corta todo y vamos por la calidad, cuatro o cinco grupos capacitados *a full*. No hay que irse de un extremo a otro. Tiene que ver con el equilibrio, hay que apoyar al que viene trabajando en cuanto a calidad, proyecto de vida, coherencia; pero también es un derecho la cuestión de expresarse, no hay que descuidar otro tipo de lugares, en los pueblos, en los barrios. Creo que se descuidó, que se desmanteló todo un trabajo que se venía realizando, creo que al final ni se fomentó la calidad ni se pudo mantener a los grupos. La veo bastante triste, fue muy poca la actividad y la cantidad de obras que se expusieron el año pasado en Misiones. Y no se está apoyando a la gente nueva”.

Enseguida apunta otro dato clave que el INT debería tener en cuenta. “Se necesita y requiere mayor capacidad de consulta, sobre qué es lo que se quiere en cada lugar. Si no, se toman decisiones desde oficinas, sin tener en cuenta las necesidades del lugar, de la comunidad de cada lugar y vuelvo a hacer hincapié en la continuidad. Todo es un proceso y eso da mayor confianza a los referentes locales, que haya convocatorias permanentes. Falta volver a las bases, consultar sobre qué perfeccionamiento o capacitación y forma de instrumentación necesita cada lugar”.

DRAMATURGIA

Carolina Gularte trabaja con textos de autores emblemáticos, otros menos conocidos y despunta el vicio escribiendo sus propias obras, también hace adaptaciones. Lleva adelante, junto a un grupo que trabaja incansablemente por el desarrollo teatral, el encuentro “De la idea a la puesta”, en la que cruza dramaturgos, o escritores de teatro locales, con grupos; un gran “mejunje creativo” que está fomentando la aparición de buenos valores actorales, de buenos

dramaturgos. Hay de todo en la viña del Señor, pero hay que trabajar y ella trabaja y, ahora, habla de dramaturgia:

“Creo que hay mucho escritor que escribe teatro desde acá. Eso es muy bueno, desde la disciplina, pero hay que saber que es muy complicado el tema de la dramaturgia, más complicado de lo que uno cree. Con la experiencia que tuve con la beca que obtuve con Mauricio Kartun, en 2004, trabajando con él codo a codo, en Buenos Aires. Lo que él hizo fue correrme de la cuestión de la dirección, me llevó a abocarme solamente al ejercicio de la escritura. Muchas veces el director parte de la improvisación, aunque después algunos resultados obtenidos no queden. El ejercicio de la escritura es lo mismo, hay que jugar con los personajes pero desde la escritura, plantearles desafíos y buscarles otros

personajes. Poner uno y sacarlo y poner otros, que hablen, que dialoguen. Por más que después el texto o parte de él vaya a parar al tachó de basura. Es necesario jugar, improvisar en la escritura. Es muy diferente un cuento que una novela, entrecruzar, son muchas voces las que participan, volverse medio esquizofrénico, hay que dividirse y cada una de esas voces tiene una vida distinta, es una historia en sí misma. Entonces la construcción del personaje a través de la dramaturgia es vital, tiene una voz distinta, sentimientos distintos y así no aparece dibujado el autor. Es bastante complejo y laborioso el camino de la dramaturgia, pero es tan apasionante, que creo que el que escribe teatro tiene que ver teatro. No ir a ver y no leer teatro me parece un acto soberbio que no lleva a ninguna parte”.

ALFREDO BADALAMENTI

Cuando crear es:

“Estar adentro y seguir las pulsaciones”



PATRICIA DEVESA/ desde Buenos Aires



Escenas de “Pan de cada día”

*Desde 1994, junto a Claudia Eichenberg y otros teatristas, llevan adelante el Teatro de Las Nobles Bestias, en Temperley, conurbano sur de la provincia de Buenos Aires. Se dedican a la docencia, a la investigación, a la producción teatral y a la dirección. Han estrenado más de veinticinco obras en su propia sala. En el marco de la Fiesta Nacional del Teatro presentaron el espectáculo **Pan de cada día**.*

-¿Cual es tu formación artística?

-Mis comienzos son de bastante madurito, a los 25 años. Mi primer vínculo con el teatro fue a través de Claudia Eichenberg. Por casualidad me encuentro con ella hace dieciséis años. Por eso, para mucha gente que conozco, soy nuevo en la actividad. Es Claudia quien me impulsa a que tome otros caminos e incursione en distintos lugares. Si bien estudio por afuera con Felisa Yeni y Javier Daulte en el Teatro Payró, con Augusto Fernandes, con Hernán Gené en *clown*, entre otros, sentía que me faltaba algo. Ya estaba dando clases, y decido iniciar el IUNA, que todavía era la Escuela Nacional de Arte Dramático. Desde un lugar muy bueno, porque ya estaba trabajando, y me motivaba a poner el conocimiento nuevo rápidamente en práctica. La vieja Escuela tenía muchos méritos: abrirte a distintas vertientes y gradaciones desde lo pedagógico. Mis dos grandes apoyos son Claudia y el IUNA, más el trabajo constante. La prueba y el error. Animarse a concretar, desde lo pedagógico y desde lo actoral, en un comienzo. Haciendo se supera el error.

-¿Qué actividades desarrollás en el campo teatral? ¿Qué espectáculos llevaste adelante?

-Desde lo actoral y desde la técnica también, se unen a Nobles Bestias. Esta sala comienza hace quince años, dos años antes tuvimos otra sede en el centro de Lomas de Zamora. Ahí estrené mi primera obra: una versión de **En el andén** de Ernesto Frers con dirección de Eichenberg, con Pablo Szakiel. Después vienen una seguidilla de obras: **El despojamiento** (1995) de Griselda Gambaro, **Los prójimos** de Carlos Gorostiza (1997). Un camino por el realismo, pero siempre estudiando, experimentando cómo transformar una obra realista, abstraer lo que nos interesaba para “contarla” de otra manera. Esto surge fundamentalmente con una versión de textos de Federico García Lorca, **Por mis alas** (2000) y después con **Juana de América** (2003), todo desde la actuación. Hago técnica, a veces dirección. Es propio del teatro independiente: los roles responden a una necesidad, a una impronta. El teatro independiente te da la totalidad y ha sido muy ideológico siempre, aunque ha ido en detrimento. Hay una desideologización, cuando todo el aprendizaje pasa solamente por la transmisión de cuestiones técnicas. Hay temas de los que no se habla, poner en duda, tener una mirada crítica de la sociedad.

Volviendo a lo actoral, hicimos una versión de **Medea** a partir de textos de Eurípides en 1998, de más de 70 funciones para escuelas. La gente salía maravillada. Por suerte no quedan vestigios de la puesta, hoy debería ser algo pavoroso. Creo que nos pasa a todos los que hemos hecho

distintos caminos, pero la recuerdo como una instalación profesional por la cantidad de veces que se había hecho. Lo que siempre hubo fue una búsqueda muy respetuosa y genuina de lo que se producía.

-¿Cuándo surge la dirección?

-Surge por necesidad, por pedidos de gente que nos conoce o de alumnos. Creo que está bárbaro porque si no fuese así, no me hubiera animado. La confianza en el grupo es lo que me permitía la prueba y el error. Hay un ciclo de obras cortas de concert que escribo y dirijo con adultos mayores: **Desvarios varios** (2001 a 2005).

-Dentro de tu labor como director, tus comienzos están muy marcados por el humor, ¿no es así?

-Fue casual. Cuando comienzo a trabajar lo hago con alumnos muy jóvenes. Poder plasmar en ellos, sin que se defrauden, lo que yo creía más profundo o lo que a mí me interesaba, es decir la tragedia o el drama, hacía falta más madurez. Habían tenido profundos logros, pero pedirles eso, era un exceso. Entonces comienzo a indagar en el humor, fundamentalmente para esa circunstancia, descubro que esos sujetos distanciados, alejados permiten que alumnos jóvenes puedan, por ejemplo a través del grotesco, interpretar a un adulto. Nunca hicimos un humor pasatista, siempre fuimos muy críticos.

-O sea que la dirección estuvo vinculada a la escritura escénica, aunque también dirigiste piezas de Urdapilleta.

-Sí, me parecía interesante por su desparpajo. Fue una etapa, hoy me aburre. Me parece genial como artista, pero lo pongo en contexto. El Parakultural y esos textos, no sé qué sentido podrían tener actualmente. Sin embargo ayudaba muchísimo a los jóvenes por su trasgresión. Es una etapa en la que se une la labor de dirección con la labor pedagógica. Es en mis dos últimos trabajos donde me despego de esta dualidad, tanto en **Por prohibido que sea** (2006) como en **Pan de cada día** (2008), más allá que algunos habían sido alumnos míos. Tuve que decirme a mí mismo y a la gente que me acompaña: “Acá, yo ya no soy el profesor, ahora soy el compañero de trabajo. El compañero, no el director, y juntos vamos a elaborar algo”.

-¿Es difícil trabajar con la gente que formaste?

-Sí, es muy difícil. Y después no hacerte cargo del déficit. Hay que hacerse cargo. Si no puede con algo, entender que es una instancia del proceso de esa persona. Sin embargo, quién mejor que yo, que los formé, puedo saber que es una instancia. Entonces no vayas por ese lado si no querés ser pedagogo y trabajá con lo obtenido. Así fueron estos dos últimos procesos.



Escenas de “Pan de cada día”

-En cuánto a la labor como pedagogo, ¿a qué escuela, maestro o método te sentís más ligado?

-Las acciones físicas y Grotowski desde lo ideológico, desde su pensamiento, y la profundidad de su teatro laboratorio. Son muchas las vertientes, hoy ya no podría descifrar qué es lo que estoy usando en un momento determinado. También el teatro antropológico. Lo fundamental es transmitirles a mis alumnos todo lo posible, porque todo es útil en un determinado momento. No hay que encasillarse. Dar un horizonte lo más amplio posible para que puedan elegir su propio camino.

-¿Reconocés etapas dentro de tu poética?

-Las etapas no tienen que ver con la poética, sino con la seguridad. Una etapa en la que uno no suscribe y una etapa en la que se hace cargo. Escribo un texto y tiene mi nombre y mi apellido.

Me siguen interesando los grandes temas de la humanidad. Sigo siendo un adorador de la palabra bella, sigo siendo un clásico. Más allá que dirija una obra sin palabra (se refiere a **Pan de cada día**, ver aparte). Lo que no cambia nunca es que hay que decir algo.

EL CAMINO DEL AUTOR

-¿Cuándo ingresás a la dramaturgia?

-No me considero dramaturgo. Al igual que la dirección, vino de la mano de la pedagogía. Escribo algunos monólogos de humor, no por necesidad mía, lugar del que me estoy corriendo. Hice algunos talleres con Walter Rozenwick, con Beatriz Catani, con el grupo Malayerba en Cuba. La que suscribo es la adaptación de Lorca que hicimos con Claudia y Dolores Echenique o **Juana de América**. Lo hicimos para nosotros, no por encargo o por salvar a alguien. Después llegó **Por prohibido que sea**.

-¿La dramaturgia fue separada de la escena, fue en soledad?



-Tengo obras escritas en soledad que no fueron puestas. Pero, no fueron en soledad. Mucho me dan los actores. Lo tamizo, lo escribo. Hay una notación escénica. Existe una escritura del hacer, más allá de los talleres de dramaturgia. Aparece en la escena. Organizo todo, lo ensayamos y vuelvo a escribirlo.

-Actualmente apuntás al rol de director, ¿es aquí donde pensás que vas a anclar?

-En el rol de director me siento bien. La actuación se desdibujó. Lo último fue **Juana de América y Teatrolaidentidad (Habrá un día esto)**, dirección y autoría de Alejandro Mateo, (2007). No sé si director, pero sí de coordinador de grupo; me di cuenta de que podía dar si encontraba un grupo interesante para investigar. También quiero actuar, son cuestiones de tiempo. Con Mario Marino y con Gabriela Pagés (actores y autores de **Pan...**) estamos planteándolo. Con Claudia queremos actuar juntos, el problema es quién nos dirige. Tenemos un proyecto de actuar juntos con Mónica Cabrera. No creo en la doble mirada de actor y director, salvo que el grupo esté muy consolidado.

PAN DE CADA DÍA: FLUIDO CRUCE DE LENGUAJES



Estrenada en 2008 en el Teatro de las Nobles Bestias de Temperley, se esgrime como una de las mejores obras de la historia del teatro del Conurbano Sur, por lo que representó, este año, a la provincia de Buenos Aires en la Fiesta Nacional del Teatro.

Pan de cada día es una obra sin texto, que apela a múltiples lenguajes para llevarla adelante: el cine mudo, la escultura en escena, la manipulación de objetos, el cuerpo como pantalla, la gestualidad al máximo, las máscaras, entre otros. Es justamente esa diversidad y ese cruce de lenguajes que fluyen y transitan naturalmente a lo largo de la puesta, lo que la convierte en una pieza completa y armoniosa.

Surge de unas pequeñas escenas, trabajadas por los actores —Gabriela Pagés y Mario Marino— a partir de conceptos que dieron nacimiento a una serie de imágenes con personajes, que de entrada se revelaron mudos, según nos aclararan los protagonistas respecto del proceso de creación. Partieron de la palabra “encuentro” e inmediatamente surge la harina —ella— y el agua —él—, elementos que tenían a mano. Una metáfora de lo que les sucede a dos personas que se unen y dejan de ser lo que son, para ser un otro nuevo. Cuando ocurre el encuentro y la unión, se produce una transformación: esa masa, que a la vez tomará múltiples significados durante la puesta. Es que **Pan...** es la historia de una pareja que va desde la conquista, el hijo, la convivencia hasta el envejecer juntos.

Y, es mucho más que eso, son los desencuentros, el lugar de los deseos propios frente a los deseos en co-

-¿Cómo definirías la función del director?

- Coordinador más que director. El director es la mirada desde afuera de la escena, pero no está afuera. Está observando, leyendo el suceso y propone. Busca destrabar una situación, busca el consenso y el diálogo para que los actores sean parte genuina de lo que están haciendo. Lo mismo con los técnicos, tienen que ser parte del proceso, estar adentro y seguir las pulsaciones.

-La puesta de *Pan de cada día*, su gran repercusión, ¿qué trajo aparejado, un mayor reconocimiento?

-Sí, pero no me la creo. Lo peor es la parálisis por lo que viene. Te pone en un lugar de exigencia que no te permite el disfrute en el momento de crear algo nuevo. Desde afuera, nuevos contactos, otra circulación, que validan muchos años de trabajo. El reconocimiento de nuestros pares. La gran circulación por Chaco y Formosa a partir de la Fiesta Nacional del Teatro, donde nos pudieron ver. Y dentro de nuestra zona, el Conurbano Sur. Incluso acá, en nuestra zona se dio algo distinto: la dejamos de hacer, por otros compromisos, cuando teníamos más público y nuevo público que venía por recomendación.

mún y los sueños postergados, tratados con un profundo vuelo poético.

Esta dramaturgia construida desde la escena por los actores, es una dramaturgia coreográfica, que se revela como una partitura con una precisión y con un tiempo, palpables no solo por el ritmo de la pieza, sino por el ritmo que puede leerse en el cuerpo de los actores. Da cuenta, sin duda, de la mano inocultable de un director como Alfredo Badalamenti, que lejos de teorizar y pensar en una estética a priori, dejó que esta emergiese por sí sola, a partir del bagaje de saberes y potencialidades que portan los actores; bagaje que se permeabiliza en la plástica, la manipulación de objetos, la comicidad, la pantomima, entre otros.

Con una impronta expresionista, presenta un realismo desfigurado en el tramo onírico de la obra, aunque es atravesado por el surrealismo en las imágenes proyectadas en el cuerpo de la actriz para expresar sus emociones más profundas. Aquel se hace presente además en las elipsis del relato que se inscribe en el gesto de los actores o en la construcción de un espacio escénico en el que se subrayan los elementos simbólicos.

Pan de cada día propone múltiples lecturas, otorgándole al teatro un trazo de intenso lirismo.



Congreso Nacional de Dramaturgia de la Patagonia Argentina,
Zapala y San Martín de los Andes, abril de 2009

Las palabras de los que escriben

MIGUEL PASSARINI / desde Rosario

Seguramente, cualquier persona vinculada con el teatro independiente argentino ha escuchado hablar o le contaron acerca del trabajo de Hugo Saccoccia, un singular juez de menores de Zapala, de 60 años, que hizo de su vocación, el teatro y en particular los textos teatrales, una pasión irrefrenable que lo ha llevado a concretar dos sueños largamente anhelados: la creación de la Biblioteca Teatral Hueney, con más de 18.000 obras de teatro en su haber (hoy de alcance internacional), y el Festival de Teatro de Humor, que se realiza en forma bienal y donde se estrenan obras surgidas de un concurso nacional, que además recorren varias ciudades de la Patagonia en el marco de una gira, al mismo tiempo que son compiladas en una publicación.

“Creo que esta pasión viene desde chico, dado que siempre tuve inclinaciones por la escritura: aprendí a leer desde muy pequeño, incluso desde chico hice mentalismo y magia. Creo que de algún modo fui niño prodigio o avanzado, porque recordaba cientos de palabras del derecho al revés, recordaba números de memoria y se los decía a la gente que me miraba sorprendida, tendría unos nueve años y un entorno familiar muy estimulante. Me acuerdo que leía todo y era una esponja: los clásicos, libros de aventura, Julio Verne, Salgari, las revistas, los cómic de la época, todo me apasionaba, hasta que después, ya de más grande, descubrí el teatro”, cuenta Saccoccia, tratando de encontrar una explicación a semejante fanatismo y entrega respecto de los libros y el teatro.

Este año, dentro del V Festival de Teatro de Humor Premios Emilia, que se realizó en Zapala del 23 al 26 de abril en el Teatro Municipal de esa ciudad, tuvo lugar en forma compartida entre las ciudades de Zapala y San Martín de los Andes (allí del 26 al 28) el Congreso Argentino de Dramaturgia, que contó con la participación de algunos de los nombres más reconocidos de la literatura dramática nacional, tales como el santafesino Carlos Pais, recientemente fallecido (murió el jueves 9 de julio, tras padecer una larga enfermedad respiratoria), el jujeño Jorge Acame, o los porteños Roberto Perinelli, Susana Torres Molina e Ignacio Apolo, entre una veintena de participantes, a los que se sumaron críticos de teatro de diferentes puntos del país. El Congreso de Dramaturgia estuvo organizado por la

Biblioteca Teatral Hueney y la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), con el apoyo del Concejo Deliberante de Zapala y la sala teatral Jorge Villalba del Teatro San José de San Martín de los Andes.

PAISAJES, ENTRE REFLEXIONES Y CONCLUSIONES

Los bucólicos paisajes del sur argentino en pleno otoño fueron testigos de agitadas jornadas de exposición, charla y profusas conclusiones que dejaron, en todos los casos, ganas de más a la hora de los debates, que fueron abriendo una serie de problemáticas emergentes en relación con la tarea de los dramaturgos en el campo de la producción teatral contemporánea.

Fue así como, poniendo en el lugar del debate el rol del dramaturgo y sus mutaciones, dimisiones y cambios de rumbos a lo largo de las últimas décadas en el contexto de la escena argentina, que el congreso sirvió también para retomar algunos temas inherentes a los alcances del oficio, confrontando la mirada de los consagrados con otras de las nuevas generaciones e incluso la presencia de los críticos, que disparó, en el contexto de los debates, hacia otros temas propios de su tarea, también tratados con mucho interés por participantes y público.

Bajo la coordinación general del mencionado Carlos Pais (quien se había radicado en Buenos Aires en 1968), y a través de ponencias presentadas en el marco de diferentes mesas temáticas, el Congreso dejó un saldo altamente positivo por el nivel de las reflexiones y, sobre todo, por el carácter revisionista de algunas de las temáticas tratadas, tales como La dramaturgia inmediata antes y después de Teatro Abierto, La dramaturgia después de los 90, La crítica de la dramaturgia y La dramaturgia de y desde las provincias. Cada uno de estos temas fueron abordados a través de mesas que estuvieron representadas por dramaturgos de diferentes puntos del país, quienes acercaron ponencias tales como Dramaturgia: protagonismo como propiedad o pertenencia (Sonia De Monte, Mendoza); La provincialización como Nación contrahegemónica (José Luis Arce, Córdoba); ¿Dónde está el autor? (Lucía Larragione, Buenos Aires); Cuestiones de oficio (Alejandro Finzi, Neu-

quén); El teatro antes de Teatro Abierto (Ricardo Halac, Buenos Aires), La dramaturgia de y desde las provincias (Jorge Accame, Jujuy) o Teatro Abierto, ¿una incógnita?, de Roberto Perinelli.

El repaso de las temáticas ligadas con Teatro Abierto, un movimiento de artistas teatrales surgido en Buenos Aires en 1981, que apareció con fuerza por el impulso de un grupo de autores “dispuestos a reafirmar la dramaturgia argentina”, tal como escribió en su momento Osvaldo Dragún, sirvió para retomar algunas aristas que dejan en claro que aún hay mucho que decir y pensar acerca de un hecho histórico que desafió a la dictadura, aunque quizás sus protagonistas no eran conscientes en su momento de semejante provocación, hasta que con las amenazas y la quema de un teatro llegó la respuesta menos esperada y más dolorosa.

Para algunos de los participantes, la mayoría de los textos estrenados en el contexto de las ediciones de Teatro Abierto (1981, 82 y 83), tuvieron allí su techo, es decir que los autores involucrados no lograron superar aquellas obras, en particular si se las considera en el marco de un movimiento socio-político como fue el que unió a la comunidad teatral porteña y luego argentina en medio de los feroces y últimos coletazos de la dictadura militar que había comenzado en 1976.

Para la charla, y luego de recorrer un frondoso anecdotario dado que muchos de los presentes habían vivido aquellos días como verdaderos protagonistas, se partió para el debate de algunas premisas definitorias tales como que “Teatro Abierto no fue un fenómeno teatral sino político”, dado que en 1981, participar de Teatro Abierto fue como “atravesar el miedo” en respuesta a la censura imperante y en contra de la dictadura militar peligrosamente instalada.

Para Ricardo Halac (**Soledad para cuatro, Segundo tiempo**) se trató de “un trabajo militante sin demasiadas discusiones como pasó en los 50 con el surgimiento del teatro independiente, que tuvo sus propias coordenadas”, dado que aquello se dio en forma natural entre los colegas que buscaban un espacio, una hendidura a través de la cual poder filtrar a la comunidad “los discursos que estaban amordazados”.

“Hoy el teatro posee el desafío de su inmediatez. Las palabras, los gestos, las acciones se metaforizan según los cambiantes avatares de la realidad”.

Carlos Alsina

“Hoy escribimos para un régimen de carencias, asumimos esas variables y las hacemos letras...”.

Alejandro Finzi



En página opuesta: Alejandro Finzi, Marcelo Marán, Carlos Pais, Ignacio Apolo y Lucía Larragione

Gladis Gómez, Sonnia de Monte, José Luis Arce, Carlos Pais, Carlos Alsina, Jorge Accame

Por su parte, para el dramaturgo Roberto Perinelli, entre las asignaturas pendientes está la necesidad de “analizar los momentos inmediatamente anteriores y posteriores a los tres ciclos de Teatro Abierto, y poner en discusión no solo el factor político sino también los valores estéticos de aquellas obras, muchas de las cuales ni siquiera están publicadas”, al tiempo que, según expresó el autor de **Coronación y Desdichado** deleite del destino, “se trata, en mucho de los casos, de las mejores piezas de muchos de los autores que participaron de Teatro Abierto, dado que ya en democracia la mayoría de ellos repitieron temas y estilos en el resto de su producción dramática”.

Otra de las problemáticas analizadas fue dónde poder encontrar hoy un movimiento cultural de la estridencia y entereza política que en su momento tuvo Teatro Abierto, para llegar a la conclusión de que un fenómeno contemporáneo que quizás tenga como espejo más claro aquel acontecimiento de comienzos de la década del 80 sea, desde el comienzo de este siglo, el ciclo Teatro por la identidad, organizado por Abuelas de Plaza de Mayo en Buenos Aires, y en la actualidad con sedes en diferentes puntos del país, que ha buscado crear conciencia sobre la desaparición y apropiación indebida de personas durante la dictadura, al tiempo que los diferentes ciclos se han convertido en puentes para reflexionar sobre el concepto de identidad en forma múltiple, concepto que abarca la totalidad de las actividades, afectos y características de todos los seres humanos.

Por otra parte, partiendo de la premisa de que el teatro es, tanto por acción como por omisión, un fenómeno político, sin embargo, la mesa acerca del teatro después de los 90 dejó en claro que por esos años, donde se cristalizó el proyecto económico pergeñado durante la última dictadura, el rol del dramaturgo quedó desdibujado por un teatro que se alejó de los discursos. La mesa integrada por los dramaturgos porteños Ignacio Apolo (**La pecera**) y Lucía Larragione (**Cocinando con Elisa**), el marplatense Marcelo Marán (**La faena**) y el iluminado escritor y dramaturgo neuquino Alejandro Finzi, transitó por carriles en los cuales se llegó a la conclusión de que en el teatro que siguió a los 90 el actor comienza a ocupar un lugar preponderante, al tiempo que se desdibujó el rol del dramaturgista (en algunos casos, apenas un transcriptor de diálogos) y donde se priorizó, según Marán, “el entretenimiento por encima de las metáforas, la producción de sentido y la palabra poética”, algo que, en cierta forma, ha marcado al teatro argentino en diferentes épocas de crisis.

De la mesa se desatacaron las reflexiones del mencionado Finzi, uno de los autores más reconocidos de su generación, quien sostuvo que la dramaturgia (y las temáticas de las obras) “se caracteriza hoy por el destrozo de un país que tuvo lugar en los años 90, más allá de que no existe un teatro según los recortes aleatorios que plantean siempre los investigadores. Hoy escribimos para un régimen de carencias, asumimos esas variables y las hacemos letras”, dijo sabiamente Finzi respecto de la necesidad de los autores de tener que adaptarse a las limitaciones impuestas por el “mercado teatral”, donde, por ejemplo, se priorizan a la hora de elegir textos, aquellas obras con pocos personajes. “Para algunos directores, un texto con más de cinco personajes ya es complicado de poner en escena”, detalló Finzi.

El autor de **Sueño, Carmelinda** consignó además que desde fines de los años 80 hasta la actualidad, la diversidad de la dramaturgia nacional “se debe al descubrimiento y la incidencia de una realidad geográfica como la que tiene este país”, haciendo alusión al factor determinante en relación con los climas y las problemáticas que atraviesan obras teatrales de trascendencia nacional que no acontecen en las grandes ciudades, una variable cuyo paradigma, más allá de gran parte de la obra del propio Finzi, bien podría ser **Venecia**, la premiada y muy representada obra de Jorge Accame, que acontece en Jujuy pero que ha sido estrenada en varias capitales de todo el mundo y traducida a varios idiomas.

Del lado de los dramaturgos del interior, y ya en las últimas jornadas desarrolladas en la bella San Martín de los Andes, en una mesa integrada por la mendocina Sonnia De Monte, el tucumano Carlos Alsina, el cordobés José Luis Arce, el mencionado Accame y la chaqueña Gladis Gómez, sobrevoló la problemática de una escritura dramática que siempre se ve enfrentada desde el afuera con la que se produce en el gran centro espectacular que es Buenos Aires. Como síntesis, en su elocución, Accame citó a Kundera cuando este habla de “la incapacidad de considerar a la cultura en su «gran contexto»”.

De todos modos, Alsina aportó ideas tales como que “en el teatro el único dogma es que no hay dogma”, pensado en los modos y las modas en relación con la escritura, para asegurar: “Es imprescindible cultivar la libertad para escribir el tipo de teatro que a cada uno le plazca. Creo que de lo que se trata es de hablar por boca propia, y no por boca ajena”.

Más allá de coincidencias o disidencias, todos los representantes del interior ajustaron sus opiniones a la hora de hablar de una iridiscente “colonización cultural del centro sobre el interior”, una marca que ha visto su punto culminante en los años 90, donde las formas del teatro argentino de las provincias copiaron las formas del teatro de producción porteña, pero quedándose solo con elementos relacionados con el procedimiento, y al mismo tiempo vaciando de contenido sus propuestas.

“Hoy –completó Alsina–, el teatro posee el desafío de su inmediatez. Las palabras, los gestos, las acciones se metaforizan según los cambiantes avatares de la realidad”, entendiendo la tarea del dramaturgo como un hecho cercano al acontecer cotidiano de cada lugar o región.

Finalmente, y del lado de la crítica, mesa que contó con la participación de los críticos y periodistas teatrales Clara Vouillat (Río Negro), Alberto Catena, Carlos Pacheco (Buenos Aires), Roberto Schneider (Santa Fe) y Miguel Passarini (Rosario), se abordaron conclusiones tales como el rol de la crítica frente a una dramaturgia que hoy está más cerca del escenario (dramaturgia de actor) que del escritorio, la necesidad de una crítica que aporte algo por fuera de lo coyuntural, y la tarea del crítico en relación con el teatro contemporáneo en toda su multiplicidad y proyección histórica, que deberá enfrentarse, para garantizar su continuidad en el tiempo tanto dentro como fuera de los medios, con una serie de dificultades metodológicas e incluso teóricas para poder abordar con claridad el entramado de procedimientos estilísticos tanto de escritura como de escena de cada creador.

Finalmente, quizás una buena síntesis de los alcances del encuentro sean las breves palabras que publicó el propio Saccoccia, de activa presencia durante todo el Congreso, en su página web (www.bibliotecahueney.com.ar): “Podría decirse que el Congreso de Dramaturgia abrió un espacio de discusión y debate riquísimo e intenso, para lo cual sus conclusiones y las ponencias de los participantes serán próximamente editadas. El Congreso continuó de algún modo más allá de San Martín de los Andes, que nos despidió en el marco escenográfico de ese bellissimo pueblo cordillerano, dado que se constituyó un foro (inmediatamente después de terminado el encuentro) que está trabajando desde entonces para continuar esta mancomunidad de autores y críticos de teatro que, estamos convencidos, producirá nuevas instancias de crecimiento para la dramaturgia argentina”.

AUTORES

Ernesto Suárez

"Hago teatro porque nunca supe hacer otra cosa"

CAROLINA BAROFFIO / desde Mendoza

Miércoles, 11.30 horas. Una mañana fría y nublada provoca la casi desolación en el centro mendocino. Acurrucado en la mesa de un bar, ojeando por la ventana mientras abraza un periódico, allí espera Ernesto Suárez que comience con puntualidad la entrevista. Es el Flaco, ese lánguido animal de teatro que no sabe tomarse la cita periodística sino más que como una charla de café. Intenta despojarse por un rato de sus personajes, aunque se deje atrapar por ellos en cada una de sus respuestas.

"Hago teatro porque nunca supe hacer otra cosa. Amo lo que hago, sacarle humor a la tragedia, porque cuando hice obras dramáticas el público se me rió en la cara", confiesa Suárez, quien a sus 67 años y con 45 años de trayectoria está muy lejos de bajar el telón. De hecho, este juglar de las tablas mendocinas decidió ahora encontrarse con una comedia que marcó su vida escénica cuando apenas salía de su adolescencia.

La idea era hacer **La farsa**, basada en la obra del siglo XVI de autor anónimo **La farsa de Patelin** que les permitía a jóvenes actores de Mendoza, ávidos de experiencias revolucionarias, expresar libremente sus críticas hacia el sistema a través de ese juego que tanto les divertía: el teatro. Los por entonces poco conocidos Ernesto Suárez, Guillermo Buttini y Mariú Carrera encabezaban el elenco de Cultura Hispánica y, dirigidos por José Pepe Chiavetta (padre de la escritora Liliana Bodoc), tras dos años de ensayo iban a montar **La farsa** en el teatro Quintanilla, una de las emblemáticas salas mendocinas ubicada en el subsuelo de la plaza Independencia. A una semana del estreno, un contratiempo de Pepe obligó al **Flaco** Suárez a hacerse cargo de la dirección, como resultado de un improvisado sorteo entre los compañeros.

Y así, sin más empuje que el atrevimiento, ese joven de 27 años tomó las riendas de la obra, que se convirtió en un éxito de la época. Recibió premios y fue distinguido por su labor de puestista, que no abandonaría por el resto de su carrera. Hoy, casi 40 años después de aquel suceso, los celebrados **Flaco** Suárez y **Bachi** Buttini volvieron a subir juntos a un escenario. Y con **La farsa**, pieza por la que fueron reconocidos también en Perú, país en donde la llevaron junto a Arístides Vargas a plazas y mercados mientras vivían sus años de exilio, tras el Golpe Militar argentino en 1976.

Bachi y el Flaco volvieron a actuar juntos en una obra ideal para conmemorar sus largas cuatro décadas de carrera. Ideal, porque se trata de una de las expresiones más populares y de fuerte crítica social como es la farsa. Tal como ha sido marcada la vida escénica de estos dos "farsantes" y maestros del teatro mendocino.

Como una prueba más de que el tiempo puede detenerse en las mentes de soñadores como Suárez y Buttini, las primeras tres funciones de la obra se ofrecieron en el mismísimo Quintanilla. Y el poder de convocatoria también quedó intacto como entonces, con localidades agotadas y un público que reclamó por verlos en la sala mayor de Mendoza. "Como yo había pedido fecha para celebrar mis 45 años de teatro, porque iba a hacer otra obra, le dije al Bachi que podíamos usar esa fecha para hacer **La farsa** en el Independencia -cuenta el director y actor de largos bigotes blancos que retomó el texto tal como antes-, mantuvimos el mismo esquema, haciendo la farsa como la hacían los comediantes medievales, que actuaban a partir de un guión fijo pero permitiéndose la improvisación".

VIVIR PARA ACTUAR, ACTUAR PARA VIVIR

La improvisación es justamente ese juego actoral que mejor le cabe a la hora de definir a Ernesto Suárez, ese artista de párpados pronunciados, inquieto, pasional, amante y padrazo del teatro independiente que reconoce a **La farsa** como su primer contacto con la sátira, "elemento que nunca más pudieron abandonar mis personajes", dice asumiéndose en todos esos roles a la vez.

También esa obra le permitió enfrentarse al humor, género que dominaría de ahí en más su teatro. "Haciendo humor podés hablar y criticar o burlarte de lo que quieras, pero no el humor televisivo que es un humor machista que se burla de los pelados, de los rengos, de las mujeres, de los gays", considera.

-¿Y tu humor de qué se burla?

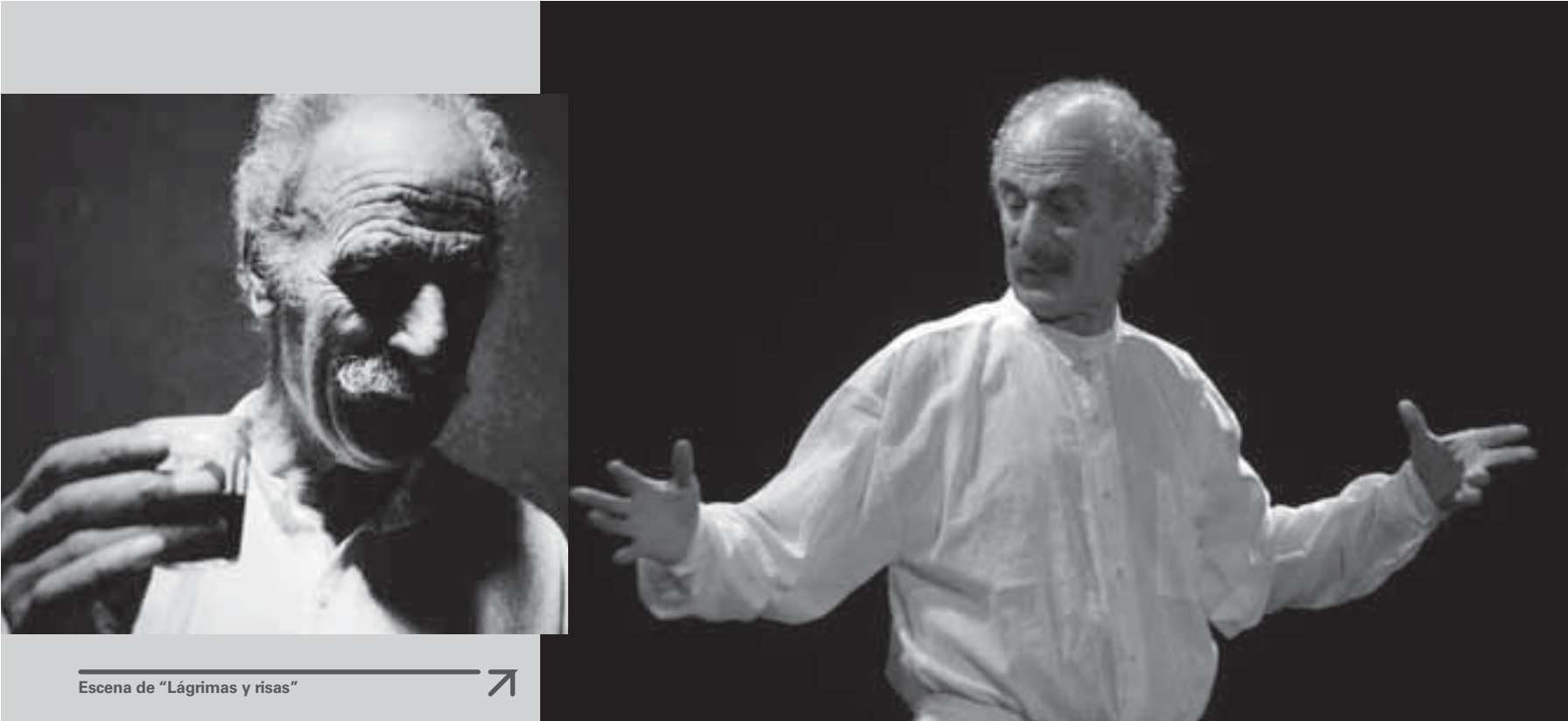
-De las instituciones, como la sátira, como la farsa del siglo XV. Los farsantes eran detenidos en las plazas donde se presentaban, tal cual nos pasó a nosotros en el Proceso. Pero, pese a todo, mi vida está condenada al teatro popular, no conozco otra forma mejor de hacer teatro. Porque yo no hago teatro político. Mi teatro tiene un contenido que hace que la gente se vea reflejada.

-¿Qué obra te representa mejor?

-Después de una vida de teatro, tengo algo de cada personaje que he interpretado, no encuentro diferencia entre mi vida y el teatro. Soy lo mismo, nos fusionamos. Pero la obra que más quiero es **Lágrimas y risas** porque puedo contar mi vida a través de autores que venero como Draghi Lucero, García Márquez y Rulfo. Como dice el texto de Darío Fo: "Cuando nace el juglar, tu lengua se transformará en un agudo estilete para pinchar el eterno globo de la injusticia".

En cuanto a las plaquetas o distinciones que recibe por la huella dejada en el teatro nacional, modesto y sin gesticular demasiado, al momento de recibir el Premio a la Trayectoria

*Como parte de la programación del Festival de Teatro de Humor realizado en Zapala, Neuquén, el destacado actor mendocino Ernesto Suárez presentó su unipersonal **Lágrimas y risas**, una conmovedora experiencia que le valió la ovación de los espectadores.*



Escena de “Lágrimas y risas”

que le otorgó el INT en 2005 el artista se sinceró: “El tipo como yo, que ha sido constante y se ha pasado 40 años en el teatro, se merece un reconocimiento. No sé si este, pero merecemos que la sociedad reconozca nuestro aguante, que no es fácil sobrevivir en esta profesión”. Y reflexionó: “Igual los premios como estos son para archivarlos, el premio cotidiano es el que tengo con la gente”.

NO HAY LÁGRIMAS PARA EL EXILIO

El admirado teatrista, discípulo de figuras como Leónidas Monte, Fernando Lorenzo, Cristóbal Arnold (su máximo referente, “un eterno luchador”, dice), Pepe Chiavetta y Carlos Owens, hace una pausa cada vez que recuerda sus ocho años de vida en Perú y Ecuador, en épocas de la última dictadura militar argentina.

Lejos de una pose melodramática, sobre el exilio Suárez considera: “No lo tengo en mi mente como una cuestión dolorosa, al contrario, prefiero pensar que me abrió las puertas de Latinoamérica. Claro que es doloroso el exilio, imagínate que es feo irte de tu país, peor si te tenés que ir sin una razón, solo por hacer teatro popular y por trabajar en los barrios. Pero nunca quise dramatizarlo, será porque afuera encontré más hogares que cárceles”.

El Flaco formó en Guayaquil (Ecuador) su propio elenco, allá en esos oscuros años 70 para la Argentina. Y El Juglar, tal como se llama la compañía, sigue latiendo hoy por hoy, a la distancia, con integrantes que permanecen y otros nuevos que hacen rejuvenecer el espíritu del grupo. La mayoría de sus compañeros hace tiempo que se inclinaron por la televisión ecuatoriana, “para poder vivir”, los justifica Suárez, quien cada año vuelve a pisar suelo ecuatoriano, ya sea invitado a participar de algún festival internacional o para dictar seminarios o conferencias. “Allá (por Ecuador) tengo más compañeros, como acá con El Taller (su elenco mendocino). Todos, desde aquella época que han seguido haciendo teatro o cine o televisión o son docentes”, destaca el actor y admite que no puede estar más de un año sin viajar a ese país.

-¿Qué significa para vos Ecuador?

-Ecuador significa el lugar que me permitió no sentir el exilio. Es una patria muy querible y sufrida por mí, donde tuve y tengo amigos entrañables, alucinantes, que extraño todos los días. Para mí, Ecuador es el país más lindo, más hermoso del mundo, después de la Argentina.

EL MAESTRO DEL BARRIO

Además de tener su propio elenco, El Taller, que a modo de cooperativa está abocado desde 1985 al teatro infantil, a la comedia y también al teatro comunitario y de acción social, Ernesto Suárez es docente. Ejerce la enseñanza en distintos ámbitos desde los años 70, y se aferra a esta labor con la misma pasión que cuando sube al escenario.

Formador de actores, directores y productor de obras de gran repercusión como **Lágrimas y risas, Perseguidos por reír, El trámite, Educando al nene y Hablemos de la pareja**, Suárez ha desarrollado la docencia teatral en diferentes instituciones entre las que se encuentran el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica de Mendoza, la Municipalidad de San Martín y la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

Durante su exilio también fue maestro en Lima (Perú), donde dictaba talleres en barrios marginales. Fue docente de la planta estable de la Universidad Nacional de Quito (Ecuador), de la Universidad Católica y de la Universidad Nacional de Guayaquil (Ecuador). Brindó cursos de improvisación y actuación en el teatro La Candelaria de Colombia, en la Municipalidad de Guayaquil (Ecuador), y sus clases magistrales también llegaron hasta la Universidad de San Sebastián de los Reyes, en España.

Su labor docente se desarrolla hasta el día de hoy en espacios convencionales y no convencionales en los que su pensamiento político, social y su capacidad de convocatoria permiten que las comunidades puedan expresar su identidad, sus modos de sentir y sus conflictos a través del arte escénico.

Un trotamundos del teatro popular, Ernesto supo llevar a cada rincón de su país esa férrea convicción acerca de su oficio con metodologías que hoy repercuten en talentosos actores del inmenso interior de la Argentina.

-¿Te considerarás un maestro también para los jóvenes actores de tu elenco, El Taller?

-No, en cada obra que hacemos, ellos participan como yo. Somos iguales, participamos de la comida para todos, así como de la construcción de la sala. Compartimos todo, hasta tenemos los mismos sueños aunque yo ya esté viejo para eso. Son mis compañeros, trabajamos en grupo. Yo trabajo así, siempre con gente, me integro enseguida y sin problemas con grandes, con chicos, con abuelos, con gente de barrios marginales, con otra que no vive ahí.

-¿Esa es la clave para dedicarse al teatro comunitario, como lo hiciste en la obra *Ladrillos de coraje*?

-Y... sí. Es lo que sé hacer. Me encanta que la gente exprese sus necesidades, sus ideas, sus críticas a través del teatro. Con **Ladrillos de coraje** (proyecto subsidiado por la Secretaría de Cultura de la Nación) fue maravilloso. Es increíble ver a los obreros de la fábrica Cerámica de Cuyo contar la historia de su empresa. Esa fábrica iba a desaparecer y fue tomada por ellos, ahora son cooperativa y siguen trabajando ahí, no se quedaron en la calle porque la pelearon desde adentro. Eso cuentan en la obra, para la que después se prendió todo el barrio. Es un barrio en el que viven muchos artistas (El Bermejo, en Guaymallén) pero también empleadas domésticas, albañiles, todos se

prendieron y ahora seguimos trabajando juntos en otros proyectos, para hacer otras obras. Vamos a hacer algo grande en la plaza del barrio, con otro tema que involucra al barrio también, como la fábrica de cerámicas.

CELEBRAR SU TRAYECTORIA CON EL RADIOTEATRO

El actor planea hacer un homenaje en vida a Lolo Recabarren, uno de los máximos exponentes de la radio mendocina que a sus 80 años anda en bicicleta por su ciudad, Rivadavia, con su Lolo Móvil, una especie de radio en vivo que va transmitiendo en cada esquina.

“Me parece genial su vida, es un capo del radioteatro, hice una obra en su honor que se va a llamar **Corazón de radio**, dedicada a los pioneros del género en nuestro país”, cuenta con entusiasmo Suárez, quien quizás eligió el radioteatro para cumplir sus 45 años en escena, justamente porque muy a pesar suyo no tuvo la posibilidad de ejercer este tipo de teatro en extinción que tanto admira.

“Tuve un papel muy chiquito en una pieza con Servando Juárez, en Radio Libertador, pero lamentablemente no hice mucho más”, reconoce y explica que tributará al radioteatro porque “es un género muy latinoamericano, que llegaba al campo, que reunía a la familia”. Y cierra su justificación repitiendo una y otra vez: “La radio te despierta la imaginación, la televisión te la mata, te da todo masticado”.

De todos modos, el Flaco tiene más sueños que quiere concretar así como hizo realidad la vuelta de **La farsa**. Y es reponer **Ladran Che**, obra que llevó por muchas partes del país y el continente junto a Víctor Arrojo. Se trata de un encuentro imaginario entre el Che Guevara y el Quijote en un lugar utópico, donde reflexionan “sobre lo que fueron, lo que hicieron y lo que no lograron”, explica. Esta pieza elige para reponer entre las más de 70 –para grandes y chicos– que protagonizó durante su carrera. Y la elige porque es una de las pocas obras en las que actuó sin dirigirse a sí mismo (en este caso el director fue el propio autor, Carlos Alsina) y también por el corto tiempo que en su momento le dio de chance para que madure. “Nos fue bárbaro y sin embargo la hicimos muy poco, por eso me quedó picando”, confiesa con ojos de niño jugueterón.

Después de la charla, el Flaco abandona el bar y bien abrigado empieza a pedalear su bicicleta hacia la sala El Taller, adonde lo esperan sus compañeros para delinear los proyectos infantiles en vacaciones de invierno 2009. Así es, porque lejos, muy lejos de su mente pasa la idea del retiro. “Cuento cuentos en la plaza, hago obras en mi bar (Los Angelitos), promociono festivales llevando gente a los barrios, pero lo que más me gusta es la actuación y la docencia. Nunca me voy a jubilar de eso y ojalá me muera en un teatro”, remata.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Ignacio Apolo

SALTA, 2008.

Laboratorio de Dramaturgia

El dramaturgo Ignacio Apolo describe en estas páginas aspectos de su experiencia como conductor del Laboratorio de Dramaturgia que desarrolló en Salta, organizado por la Representación del INT en esa provincia.

IGNACIO APOLO / desde Buenos Aires

Entre septiembre y diciembre de 2008 estuve a cargo del Laboratorio de Dramaturgia organizado por la Representación Salta del INT, cuyo objetivo fue promover la escritura de obras propias de dramaturgos de la región. Durante los meses de duración del Laboratorio tuvimos cinco encuentros intensivos de fin de semana más un encuentro final en el que se presentaron fragmentos de las obras escritas en formato semimontado.

LA CONTINUIDAD EN EL TIEMPO

1. Metáfora y metonimia

La primera: plantar una semilla.

La segunda: contacto e intermitencia.

2. Antimetáfora

Se elige una figura representativa de un medio teatral “central”, viene a Salta a dar un seminario intensivo de cuatro días, nos anotamos, nos juntamos, nos iluminamos, nos entusiasmos. La semilla de la dramaturgia, supuestamente, ha sido plantada. La lluvia y el viento dirán qué sucede. Esto debería ser diferente, debería funcionar de otro modo.

3. Un poco más de tiempo

El objetivo explícito en la propuesta de Cristina Idiarte, representante provincial del INT, fue promover la producción de obras propias de dramaturgos de la región. La idea, en su aspecto clásico, consistía en convocar figuras representativas de otros medios teatrales —Buenos Aires, Córdoba, Tucumán— para fecundar el campo. Hasta allí, lo clásico. Pero lo diferente estuvo en el tiempo: no se trató de un seminario intensivo de cuatro días sino de un “laboratorio” de tres meses, que a su vez podrá volver a desplegarse en más etapas, con otros coordinadores o participantes, a lo largo de los años.

4. Contacto e intermitencia

Algo funciona entonces de otro modo. No es la metáfora de la semilla, que cae en tierra fértil y da fruto, sino la más prosaica, más productiva, más metonímica idea del vínculo: establecer una relación —un seguimiento— sin perder la distancia, el aire, la diferencia.

PROPIOS Y EXTRAÑOS

¿Qué puede ser una obra “propia” —la escritura y producción de “obras propias” de dramaturgos de la región—? Si el hincapié está puesto en la exposición y experimentación de metodologías “propias” (mías, si las tuviere), aplicadas o aplicables fundamentalmente a los objetivos estéticos, ideológicos, teatrales, emocionales propios (míos), entonces sale una especie de Seminario Apolo, lo que nunca podría ser la respuesta. Sobre todo porque no puedo exponer y hacer experimentar metodologías propias siendo que las “mías” provienen de cada proyecto de obra en particular, y porque pretender que de determinadas metodologías que yo utilicé en algún momento salgan obras “propias” de otros es un poco abstruso. Por otra parte, si el hincapié estuviera puesto en aquello que les es propio a “ellos”, colectiva, regionalmente, si es que hay algo así —“una dramaturgia salteña, o una dramaturgia del NOA previamente definida”— entonces se trataría de promover y anticipar un test de “andinidad” para las obras propiamente salteñas, muy NOA, por supuesto. Pero entonces, ¿para qué me llamarían a mí?

Me pareció que para que lo “propio” tuviera el suficiente grado de extrañamiento, tendría que provenir de un bonito y kartuniano *par fantástico*.¹ Esta intuición finalmente cobró forma en la convocatoria (cito):

“El punto de partida será doble —las dos puntas de un arco que pueda tensar la cuerda de la escritura—: en un extremo, la evocación e indagación de la vivencia personal, ese magma de imágenes y textos indiscutiblemente propios. En el otro, la deconstrucción y utilización de textos ajenos: la ‘apropiación’ de los elementos fértiles de la escritura de otro, que siempre fecundan la propia.”

En fin: lo propio como lo personal, el mundo privado, la vivencia (indiscutiblemente única). Y lo propio como apropiación, como mirada propia de aquello que está fuera (es decir, casi todo). La idea fue, en síntesis, vaciar una forma ajena y volcar en ella el magma informe de las imágenes propias. La forma ajena apenas puede contener un magma hirviente sin deformarse. Lo deforme extrañará



Dramaturgos salteños en acción



a su vez lo remanido, lo mismo de siempre, aquello que siempre retorna y que “ya me sé”. Lo redescubro, no lo abarco, y deviene dramaturgia.

RECUERDO Y FORMA

Volcando la intuición a una práctica, les pedí a los participantes la redacción —previa al primer encuentro— de un texto personal de contenido autobiográfico en el que se describiera una situación de la historia personal que por el algún motivo les interesara. El hecho debía tener cierta antigüedad y debía incluir, en lo posible, sentimientos, sensaciones físicas, imágenes, colores, sabores, olores, dolores. Debía tener más de un personaje.

Además de esa escritura, les pedí que eligieran una obra breve (digamos de no más de media hora de duración) que les gustara especialmente. Podía ser de cualquier autor (excepto del mismo participante), de cualquier época, lugar y género teatral.

La idea era, entonces, partir de dos textos concretos que tuvieran algo excepcionalmente propio: las imágenes propias en el máximo exponente de un texto de la identidad, el relato del recuerdo. Y aquella cosa de otro que a mí me gusta y por eso la elijo, porque me gusta. A secas.

La razón del gusto es tan inasible, lo sabemos, que equivale a lo irracional, a la sinrazón, al mero deseo. A secas.

PROCEDA

El procedimiento: partir de la imagen personal y bisociarla con algunos elementos de la estructura ajena. Lo que prácticamente no quiere decir nada, y no significa nada, hasta que se torna práctica.

Vaciar la estructura de la obra que nos gusta, observar, guiados por el gusto, por el deseo, cómo opera esa obra de otro, qué construye, cómo procede. Extirparle los órganos, vaciar la cáscara, abstraer un modo, un tono, una forma, un rasgo. Indagar nuestra imagen autobiográfica, intentar vincular algún rasgo, algún órgano, alguna forma, algún tono de esa imagen, de ese color, de esa sensorialidad con lo que anda dando vueltas, pesando en el aire, de la forma ajena apropiada.

Todo el primer encuentro, intensivo, se trató de esto. Una presentación de estas imágenes, un intento de tomar rasgos formales de la obra ajena, descomponer y componer con las imágenes, intuir alguna escena, algún momento, algún movimiento que tenga el potencial de devenir, con el tiempo, obra.

EXPOSICIÓN

El tiempo obró en el desarrollo de las obras. Los siguientes cuatro encuentros fueron de seguimiento de la escritura. Los procesos, organizados a partir de idénticas

premisas, fueron —como era de esperarse— completamente diferentes. Hubo quien escribió la obra entera entre el primer y el segundo encuentro, hubo quien lo hizo paulatinamente, a lo largo de los cinco, hubo quien descubrió su obra potencial en el segundo, en el tercer encuentro, y quien solo descubrió algunas escenas y el deseo de perseguir el resto. A principios de diciembre se realizó el semimontado.

La presentación de un resultado, aunque sea parcial, aunque sea fragmentario, le imprime a la laxitud y al merodeo habitual de la búsqueda el rigor de cierta urgencia que lo beneficia. Por supuesto, la lectura de una escena no implica la producción de la obra, pero sí implica un punto de condensación, un objetivo y, sobre todo, una instancia de contacto con el verdadero fin de la dramaturgia que nos propusimos, que es su contacto con el público.

Para el semimontado cada dramaturgo eligió una escena, un director, actores, y una figura representativa que leyerá previamente el material y escribiera un prólogo.

Más allá de los hallazgos, las virtudes o los defectos de cada texto (o cada propuesta, o cada fragmento), la profunda diversidad de los resultados da cuenta suficiente, a mi juicio, del concepto de lo “propio” como algo consolidado en la experiencia: la apropiación personal de un universo orgánico de imágenes en una dramaturgia.

SOBRE LOS MANCOS DEL ESPANTO

Los participantes del laboratorio, hacia el final de los encuentros y en vistas de la organización del semimontado, decidieron formar un grupo: Los mancos del espanto. A modo de agradecimiento por la calidez y calidad de los encuentros, unas palabras sobre cada Manco según su obra:

Miriam Díaz partió de un aspecto sutilmente formal de la lectura de **El amante**, de Harold Pinter, y escribió, quizás, las imágenes más inquietantes del laboratorio, que solo puedo mencionar un poco deformadas y reescritas por mi recuerdo: los piecitos de una niña manchados (o dibujados) en sangre. El recuerdo del que partió tenía toda la belleza de la infancia y la lejanía.

Claudia Oliver leyó **Papá querido** de Aída Bortnik e imaginó un reencuentro de hermanas y madre alrededor del padre muerto. La presentación iba y venía entre dos tiempos, el tiempo del duelo y el tiempo de la vida.

De la lectura de un monólogo de César Brie y la imagen de un haz de luz que la conectó por primera vez con la actuación, Romina Apaza María construyó rápidamente (entre el primer y el segundo encuentro) su **Deflagración**. Igualmente precoz, Juan Carlos Sarapura —“el rápido”— escribió una sorprendente obra breve en la que se derrumba paso a paso aquello que el espectador asume tranquilamente como evidencia.

Si quisiera lo haría. No solo quiso, sino que lo hizo varias veces: Carolina Beltrán parte de una forma literaria (un cuento de Fontanarrosa) y escribe varias veces, y en distintas claves, los sucesivos borradores de una obra que siempre da más de una versión de lo que nunca es lo mismo.

En la escena semimontada de **La persistencia de las hormigas**, de Cristina Idiarte, actuó su hija Zoe, de siete años. La íntima obra es sobre la infancia, sobre la imaginación y, desde mi punto de vista, sobre los modos de conjurar el miedo.

Para Teresa Abdala, y sobre todo para Miguel Carrizo, el laboratorio tuvo también el sabor de las primeras experiencias. Miguel escribe **Tres de corazones**, en cuya composición de algún modo, participamos todos. Teresa escribe el borrador de **Te muestro el cielo** en ritual de conmemoración de una (o muchas) muertes.

Hilda Guzmán de Kubiak solía firmar Hilda G. de Kubiak, pero por esta vez fue Hilda Guzmán de K. **El patio** surge de un ejercicio complementario que, como tantas veces sucede, concuerda con nuestra imaginación y nos permite descubrir, donde no lo habíamos previsto, aquello que queríamos. Las viejitas evocadas —“o quizás invocadas”— son una invitación al encantamiento.

La obra de Germán Tolaba, **Conejito**, exhibe el universo de imágenes más corrosivas del conjunto de los Mancos. Destila rasgos formales de **Súbitamente el último verano**, de Tennessee Williams, y los somete a la presión de un mundo terrible, casi obscuro, personal y profundamente poético.

Por último, una Mención especial (mención de honor) para **Los bucles de Casimira**. Dicen los que conocen la dramaturgia de Romina Chávez Díaz que la obra que produjo en el laboratorio es muy diferente de sus otras obras. Yo, que no leí ni vi sus otras obras, solo puedo hablar de su metódica elaboración y de su potente irreverencia. Y de la desopilante, perdurable imagen final, la intuida procesión de una especie de virgen patriótica, que lleva para mí toda la esencia de la región que nunca nombra, y que de todos modos evoca.

Notas

1 El maestro de dramaturgos Mauricio Kartun desarrolla extensamente en sus talleres, seminarios y cursos universitarios la aplicación a la dramaturgia de un concepto proveniente de las teorías de la creatividad: la *bisociación*, la puesta en vínculo de dos cosas que no tienen en nuestros hábitos mentales en nuestra red de conceptos preestablecidos, relación alguna hasta el momento. El resultado suele ser un extraño y atractivo par de objetos bisociados, un par fantástico.

Las formas artísticas de la representación. Sobre el rito, la fiesta y el teatro

ADOLFO COLOMBRES/ desde Buenos Aires

La Colección Estudios Teatrales del Instituto Nacional del Teatro acaba de lanzar dos títulos (pulcramente editados y de venta prohibida, como todos) que en gran medida se complementan, y que constituyen una valiosa contribución tanto teórica como descriptiva a las raíces antropológicas de las artes escénicas. Estos son *Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el Noroeste argentino*, de Cecilia Hopkins, y *El teatro, el cuerpo y el ritual*, de María del Carmen Sanchez. Ambos apelan al ritual, e incluso a los mitos que lo sustentan, como acto fundante del teatro, antes de que la tardía concepción del espectáculo lo secularizara y la participación plena se escindiera entre actores y espectadores, asignando un espacio físico a cada cual. Pero cabe destacar que mil años antes del nacimiento de la tragedia en Grecia, los egipcios practicaban ya juegos escénicos y los chinos experimentaban con el teatro de marioneta y de “sombras”.

Cecilia Hopkins, conocida en el medio como crítica de teatro y danza, y también por haberle puesto el cuerpo a esta última, nos sorprende en esta obra con la calidad de su investigación. Si bien apela a las fuentes bibliográficas existentes sobre los rituales del Noroeste argentino, la mayor parte de sus descripciones se basan en la observación directa, o sea, en un serio trabajo de campo en el que nada se escapa a su ojo, por lo que a sus bien ganados títulos bien puede añadir sin temor el de etnógrafa y especialista en folklore. La síntesis que logra y la novedosa organización del material recopilado hacen de este libro algo muy recomendable incluso para quienes no se interesan tanto por el teatro y sí por la cultura popular de esa región.

Lo que alentó este descenso a las raíces de la teatralidad es la conciencia de que el teatro de Buenos Aires y buena parte del país está anclado en experiencias muy subjetivas, casi sin vínculos con la dinámica del sistema simbólico de la comunidad a la que pertenece, lo que reduce su alcance y contribuye a descentrar a la comunidad, alejándola de sus propios relatos. Para recuperar la fuerza del ritual, lo dijo ya Grotowski, la comunidad debe cohesionarse en torno a su propio sistema simbólico.

SUSTRATO ETNOGRÁFICO

Para cumplir con su objetivo, Hopkins encara el abordaje sistemático de estas culturas, trazando una cartografía precisa de su imaginario colectivo, acaso con el secreto propósito de combatir un mal bastante frecuente: el de tomar aspectos parciales de un ritual para interpretarlo de un modo muy subjetivo o reinventarlo no de un modo creativo y profundo, que le abra nuevas perspectivas, sino para banalizarlo en estereotipos que lo alejan de la esfera del arte. Nos habla así de la corpachada y la señalada, ritos asociados a la Pachamama. Del Tincunacu, en la Fiesta del Niño Alcalde de La Rioja, y la heterodoxa fiesta de San Esteban de Sumamao, en Santiago del Estero. De la Semana Santa en Yavi y los misachicos que bajan de los cerros al son de bombo y erke. De la célebre toreada de la vincha de Casabindo, donde muestra cómo lo precolombino se amalgama con lo español: el fin del torero no es por cierto

matar al toro, sino arrancarle la vincha adornada con monedas antiguas de plata que lleva entre los cuernos. De los personajes procesionales y festivos, como los samilantes o plumudos, los caballitos y toritos, los cachis de la Fiesta Grande de Iruya, con sus máscaras, etc. De ceremonias como la hueveada, el empollamiento y la capada del torito. Se detiene en el Carnaval del NOA, el que décadas atrás fuera objeto del principal libro de Augusto Raúl Cortazar. También en el análisis de la coreografía de las principales danzas, donde a su ojo de estudiosa suma el de la bailarina. No podían faltar los rituales de la muerte: velatorios, entierros, duelos, novenas. La teleziada de Santiago del Estero por una niña muerta y la explosión escenográfica del Día de las Almas. Otro aporte relevante pasa por su análisis de las configuraciones simbólicas del espacio, tan atacadas por la globalización. Se refiere en este punto a las apachetas y los mojones, así como a la importancia de estos últimos en el topamiento de las comadres y el entierro y desentierro del Carnaval.

FORMAS DE TEATRALIDAD

Hasta aquí el sustrato etnográfico de distintas formas de teatralidad, las que al chocar con la concepción occidental del arte producen una variada gama de prácticas cuya tipificación implica un desafío para la antropología teatral. Ya con esta perspectiva, cita la autora como antecedente la actuación en 1935 del Conjunto Teatral Aborigen Puneño, en un espectáculo armado y dirigido por dos mujeres no indígenas, que escenificó temas como la Cuaresma, el Velorio del Angelito, el Carnaval y la Pachamama. Dicho conjunto recorrió varios teatros del Noroeste, y su éxito motivó en 1969 la reelaboración de sus temas con un nuevo elenco. Su director, Luis Alberto Wayar, explicaba que no existía allí actuación, por no haber creación de personajes, aunque sí escenificación. Ese trabajo era a su juicio antropológico, por centrarse en la reconstrucción documental de rituales “pertenecientes al hombre primitivo americano”. Al definir así a los collas como primitivos se mira con los ojos del blanco. No hay actores, sino una participación real de la comunidad, dice, olvidando que su tarea es escenificar para la sociedad dominante, y en tabladros ajenos, los rituales que siguen teniendo vigencia en esas comunidades. La tarea didáctica era expresa, pues se dirigía a los estudiosos, para que vieran algo que no podrían ver con facilidad en las comunidades. Los collas, desde ya, no precisaban que le mostraran sus propias costumbres, por lo que se trataba de una construcción dirigida a otros. Su fin netamente documental lo alejaba del arte, e incluso de lo antropológico, pues el teatro indígena no es antropológico, por más que se dirija a otro. Lo antropológico está dado más bien por la mirada ajena sobre lo propio. De no ser así, conviene hablar de un teatro colla (o mapuche) a secas. Este tipo de práctica traiciona al acontecimiento que caracteriza a la fiesta popular, y en cuanto representación es pobre, por ser mimética, estereotipada y más con una finalidad didáctica que estética, por carecer de una intención creativa. O sea, estaríamos ante una teatralidad sin teatro.

ZONA SAGRADA

Si lo anterior no es más que un remedo de eso que Peter Brook llamara *teatro sagrado*, señalando la impotencia de los nuevos ritos de recrearlos en un nivel convincente, para reencontrarnos con la fuerza del ritual no queda más que apelar a la antropología teatral. Para Brook, el teatro sagrado es una teatralidad que busca evidenciar lo invisible, encarnar la sacralidad en objetos, danzas y otros actos de carácter comunitario. Se podría enriquecer el concepto de lo sagrado con una visión más antropológica, que lo saque del campo exclusivo de las religiones para relacionarlo, tal como hace Mircea Eliade, con los mayores niveles de saturación de sentido, de densidad y profundidad, algo así como ese núcleo preservado de las culturas, al que prefiero llamar zona sagrada. Teatro popular y rito son prácticas distintas, pues en el primero hay representación creativa de un grupo en torno a su realidad actual y aspectos de su tradición, mientras que el segundo es la escenificación pautada por la cultura de un mito o imaginario colectivo, cuya alteración puede producir resultados nefastos a la comunidad. El teatro ilustrado, al igual que el popular, apela a menudo a argumentos y formas del ritual, pero no lo reproduce: lo reelabora creativamente a partir de ese sustrato que Hopkins establece aquí para el Noroeste, a fin de evitar esos malos adornos que tanto preocupaban a Brook. La antropología teatral, como veremos, no se ocupa de los contenidos simbólicos del rito, sino de sus formas, y en especial de las técnicas corporales extra-cotidianas.

DIÁLOGO DE CULTURAS

En el libro *El teatro, el cuerpo y el ritual*, María del Carmen Sánchez, fundadora del Movimiento de Investigación Teatral Saga, cuenta la experiencia que fue tanto la organización de los siete Talleres-Encuentros Interculturales que realizó dicho grupo entre febrero de 1997 y mayo de 2001, para detenerse luego a analizar sus resultados. El primero y el último se hicieron en el Noroeste argentino (Amaicha del Valle, en la región diaguita-calchaquí, en 1997, y Tilcara, en la Quebrada de Humahuaca, territorio colla, en 2001), por lo que se conectan con la obra de Hopkins. El segundo y el tercero, efectuados en Uruguay (Colonia, 1997, y Santa Ana, 1998), exploraron la teatralidad de la cultura afro-americana. En Colonia participó Mundo Afro, una organización de carácter continental creada en 1988, que envió a 18 de sus miembros para realizar actividades teóricas y prácticas. El cuarto encuentro fue una experimentación con el teatro ritual realizada con un discípulo del teatro laboratorio de Grotowski en una isla de Tigre en 1998. El quinto, celebrado en Punta Lara, La Plata, en ese mismo año, enfrentó al cuerpo con los sonidos ancestrales de la percusión, producidos tanto por Tribu, un conjunto de arqueo-musicólogos de México, como por el grupo Olodum de Bahía (Brasil). O sea, los asistentes pudieron dialogar allí en tiempos sucesivos tanto con lo precolombino como los antiguos ritmos negros.

Particularmente rico fue el sexto encuentro (1999), en el que tuvieron que vérselas con la tan sutil como reservada

cultura mbyá-guaraní, que guarda con celo sus tradiciones. En recorridos nocturnos por las cataratas, los mbyá relataban los mitos y leyendas del lugar, nombrando en su lengua los distintos saltos del agua y otros tatuajes originales del espacio, para finalizar con una rogativa a Ñamandú. Ante un rito de curación celebrado por ellos, se pregunta Sanchez si están ante un verdadero ritual o una simple representación: otra vez el difícil tema de los límites. No es fácil lograr que los guaraníes se abran a tal extremo a un intercambio semejante, porque desconfían de los “extranjeros” y viven inmersos en la dimensión sagrada del rito, sin aventurarse en los artificios del arte corporal. No obstante, los sorprendieron al final con una representación del mito de creación del yagareté, en el que se esforzaron en salir por un momento del rigor formal del rito para explorar las sendas lúdicas del teatro.

Todos estos encuentros, además de establecer un diálogo de culturas a través de trueques de productos simbólicos, procuraban en el cierre escenificar la vivencia intercultural como búsqueda de lo transcultural, o sea, de lo verdaderamente universal. Lo importante era que cada cual sintiera lo que pasaba en su interior, procurando en esas prácticas ritualizadas ese cambio de cuerpo al que se refiere Eugenio Barba. “Un cuerpo vivo para un teatro vivo”, propone este autor, consciente de que sin un cuerpo diferente no puede haber un teatro nuevo.

EL PROPIO CUERPO

Señala Sanchez que en esos encuentros se formaba una comunidad artística multicultural. Más que de sumarse, como un remedo, a la cultura indígena o afro o de construir híbridos (hoy el mundo está colmado de ellos), se trataba de crear por medio de la interacción un producto cultural nuevo, como una experiencia fugaz pero fuerte, porque bien se sabe que las artes de la representación se caracterizan por su condición efímera. Lo importante era buscar en la esfera de lo extra-cotidiano el despertar de las potencias dormidas del propio cuerpo, explorando la energía que despliega el rito. Venía luego incorporar a las prácticas del taller los elementos de alto componente teatral que se detectaran, y también experimentar con la voz y la acción corporal para alejar a ambas de la esfera de lo cotidiano, sustrayéndolas así a las prácticas naturalistas de bajo contenido estético y comunicacional. El ritual torna visible lo que hasta entonces era invisible, el cuerpo se carga de significados y también los objetos dejan de ser decorativos o mera utilería para adquirir una fuerte carga simbólica.

El encuentro de Amaicha del Valle tuvo la particularidad de insertarse en el Carnaval, por lo que se trataba de insertar una fiesta dentro de la fiesta, en una doble dialéctica intercultural. Caminar, nos dice Sánchez, por la memoria del cuerpo para liberarlo y descubrir los impulsos que se convierten en acciones verdaderas. Cabe destacar que la fiesta, más que una acción o una serie de acciones, es un tiempo especial, en el cual se inscriben los rituales, que constituyen su eje simbólico, así como otras manifestaciones no estereotipadas que escapan a

él, abusando a menudo de las libertades que establece la cultura. Así, conductas que la cultura rechaza pasan a ser valiosas en ese tiempo, como por ejemplo emborracharse, hasta el punto de que la sobriedad atrae la sospecha de no participación. El tiempo cotidiano queda en ella congelado, al igual que las relaciones sociales, con todos los roles establecidos. Las jerarquías pueden llegar a desaparecer e incluso a invertirse. Los de abajo pueden representar así un rol dominante bajo la mirada permisiva de quienes detentan el poder. En el tiempo de la fiesta las personas y los objetos convergen potenciados al máximo, razón por lo que se ha visto en ella algo así como un arte total. Es que justamente se precisa este esplendor para asegurar la eficacia del rito. Se podría decir, en tal sentido, que la forma es el asidero necesario de la fuerza.

ENCUENTRO CON LA OTREDAD

Sanchez ve al teatro como un rito de pasaje y una vía de encuentro con la otredad, algo que tomó cuerpo en las tres últimas décadas. A través del diálogo y el trueque de experiencias corporales, las técnicas que durante siglos pertenecieron a geografías diferentes atravesaron fronteras y modificaron las prácticas de las artes de la representación. Claro que tales búsquedas están siempre expuestas al peligro de quedarse en el remedo, o en una forma carente de esa fuerza que el mito insufla al rito. No hay que olvidar que es la creatividad lo que permite el tránsito de la simple teatralidad a la densidad estética de lo que llamamos teatro. Toda puesta en escena de un rito establecido por la cultura, con su formalismo estereotipado, nos coloca ante una creatividad antigua en la que la innovación es siempre reducida, pues jugar con los principales argumentos de la cultura atenta contra la permanencia del mundo. En el teatro, por el contrario, la creatividad se coloca por encima de todo deseo de comunicación. Una obra de arte que asume las formas y estilos desconocidos, decía MacLuhan, puede permitirse un 80 por ciento de innovación y reducir así a un 20 por ciento la redundancia.

BASE PRE-EXPRESIVA DEL ACTOR

Como antecedente de la antropología teatral se suele mencionar a Meyerhold, quien habló de un ritmo escénico capaz de liberar al actor de su temperamento personal, lo que implicaba ya ese intento de depuración estética que caracteriza a lo extra-cotidiano. A tal fin, desarrolla la biomecánica, base del posterior concepto de pre-expresividad. Al observar el ritual, Barba se detiene en la energía corporal que sostiene sus movimientos. Esa fuerza sagrada, transferida a la escena teatral, hace que por el cuerpo del actor fluya una energía especial, y que lo desborde, animando el espacio que lo rodea. Para que ello ocurra, los movimientos del actor no deben ser mecánicos, sino

estar acompañados por un movimiento equivalente en su sensibilidad o espiritualidad. Se observa especialmente la calidad de la energía, pues cuanto más alta es esta se traduce en una mayor presencia del actor en el escenario. Al igual que en el ritual, el actor puede llegar a ser un dios si logra la energía de un dios. La energía, gastada a manos llenas produciría un cambio de cuerpo, la transmutación del actor o del participante en un ritual en un personaje teatral o mítico. Pero dicha energía no se consigue solo moviendo el alma a la par del cuerpo: requiere sobre todo de un arduo entrenamiento que desarrolle la base pre-expresiva del actor.

A partir del hecho de que cada sociedad establece el sustrato socio-biológico que determina las técnicas cotidianas de uso del cuerpo de sus miembros, Grotowski se fijó como objetivo buscar en la diversidad no lo específico de ellas, sino lo que el método comparativo perfilara como transcultural. Barba comparte con él este universalismo y encuentra lo transcultural en ese nivel pre-expresivo del arte del actor, en la fuerza que brota de un cuerpo puesto en forma, acrecentando su presencia escénica. Mientras las técnicas cotidianas del uso del cuerpo apuntan a conseguir un rendimiento máximo con un mínimo gasto de energía, nos dice Barba, las técnicas extra-cotidianas, por el contrario, se basan en un derroche de energía, a fines de alcanzar una presencia actoral en estado puro, que en la etapa pre-expresiva del entrenamiento no expresa ni representa.

Cabe añadir que no siempre la vitalidad se manifiesta en un derroche de energía. En el teatro Nô, el verdadero maestro es el que está vivo en la inmovilidad. La energía en el tiempo, comenta Barba, se manifiesta a través de una inmovilidad recorrida y cargada por la máxima tensión: es una calidad especial de energía que no está determinada por un exceso de vitalidad ni por los desplazamientos del cuerpo.

Cabe señalar, a modo de cierre, que en el libro de Hopkins encontramos textos del Inca Garcilazo de la Vega, Joaquín V. González, Carlos Vega, Bruno Jacovella, Julio Cardoso, Graciela Dragoski, Jorge Páez y María Eugenia Valentié. En el libro de Sanchez colaboran Ricardo Santillán Güemes, Cecilia Balaguer, Julián Knab, Serge Ouaknine y otros de los que participaron en los siete encuentros organizados por Saga.



Centro Argentino de Teatro Ciego

UNA EXPERIENCIA

EN LA QUE LA LUZ NO ES INDISPENSABLE

Inaugurado en julio de 2008, el Centro Argentino de Teatro Ciego presenta una propuesta novedosa en la escena dramática argentina: espectáculos que se desenvuelven –tanto para los espectadores como para los propios actores– a partir de la ausencia total de luz. Bajo la oscuridad, la distancia entre los espacios para la actuación y para el público se difuminan y las obras rompen con la habitual supremacía de la vista sobre los demás sentidos. Se posibilita así un renovado ejercicio de la imaginación a través de la recuperación de dormidas sensaciones auditivas, gustativas, olfativas y táctiles.



MANUEL BARRIENTOS/desde Buenos Aires

Fundado por Gerardo Bentatti y Martín Bondone, el Centro actúa como sede de las actividades que desarrolla el Grupo Ojuro. Su primera creación, **La isla desierta**, una adaptación de la obra de Roberto Arlt, ya lleva más de 1.300 funciones desde su estreno en octubre de 2001.

EL LUGAR DE LA INFANCIA

Para ingresar a la sala del Centro Argentino de Teatro Ciego ubicada en el barrio del Abasto de la ciudad de Buenos Aires, los concurrentes deben agruparse de a tres o cuatro personas. Con una sala gobernada por la ausencia total de luz, deben tomar del hombro a la persona más cercana y dejarse guiar por personas entrenadas para caminar en la oscuridad.

La situación genera cierta incerteza, inseguridad, y el espectador debe abandonarse a la –cada vez más raleada– confianza en el otro. Con el correr de los minutos, la incertidumbre cede y deja paso a una sensación de entrega absoluta hacia la obra. En cierta forma, el teatro ciego también remite a los juegos de la infancia, donde la oscuridad convoca, a la vez, a desafiar los propios temores y a experimentar de forma placentera nuevas sensaciones.

“La gente confía en nosotros durante la obra. En algún sentido, cuando alguien es ciego también se ve obligado a confiar todo el tiempo en el otro. Y algo que para nosotros es ajeno, en un ámbito distinto como nuestra sala de teatro se transforma en un hecho natural. El público realiza un ejercicio de confianza absoluta con nosotros, porque ingresan a un espacio del que no conocen nada, con alguien desconocido que puede ser un actor o alguien del público. Y en el espectáculo **A ciegas con luz**, hasta comparte una mesa y come con alguien que no conoce. Es un ejercicio de confianza que no pasaría ni en un restaurante típico ni en un teatro tradicional. Entonces el teatro ciego permite una desinhibición absoluta del público”, afirma Bondone.

Desde el Grupo Ojuro saben que esa confianza plena que les entrega el público, poco habituado a la oscuridad, tiene un estatuto frágil. Por eso se imponen no traicionar esa entrega de los espectadores, que podría romperse con un mínimo roce de manos o con algún grito desprevenido. “Creo que es el pilar de todos los espectáculos del Centro Argentino de Teatro Ciego. La persona se encuentra en la oscuridad y no conoce nada. Nosotros, en cambio, conocemos lo que vamos a hacer y cada zona de la sala por la que transitamos. De alguna manera, hay una asimetría muy acentuada y ejercemos un gobierno absoluto del espacio. Entonces, si nosotros le faltáramos el respeto al público sería muy contraproducente, porque está en una posición muy vulnerable”, dice Luz Yacianci, actriz del musical **A ciegas con luz**.

El elenco se autoimpone ciertas pautas en el vínculo que establece con los espectadores. Saben que para el público ya es inusual el hecho de permanecer tanto tiempo con la luz apagada. Entonces, buscan cuidar mucho la forma en que se manejan con ellos. En todo caso, dicen, si hay un roce, se presentan como una mano amiga, tocan en los hombros a aquellas personas que –intuyen– se encuentran nerviosas, para brindarles cierta protección. “En **La isla desierta**, por ejemplo, la gente está muy sumergida en el mundo que plantea la obra y se logra un nivel de abstracción muy alta. Los espectadores se sienten



transportados por los viajes que plantea Roberto Arlt y, en cierta manera, es como si no estuvieran en la sala, como si estuvieran en otro lugar. Entonces, tocar a alguien en pleno transcurso de la trama podría significar la posibilidad de volverlo de nuevo a la realidad y eso sería muy desacertado para el espectáculo”, explica Bondone.

Yacianci, por su parte, cuenta que en **A ciegas con luz**, al principio hay mucha excitación y adrenalina entre el público por el carácter novedoso de la situación que vive. “Pero después, en el transcurso del espectáculo se van relajando, porque sienten que nadie los juzga y eso produce un efecto de liberación. Cuando terminamos veo que la gente está como en estado de trance, y yo también. Se produce una comunión muy grande entre todos”, dice.

ASÍ COMIENZA ESTA HISTORIA

Los antecedentes del Centro Argentino de Teatro Ciego deben rastrearse en la ciudad de Córdoba. Inspirado en las técnicas de meditación en la oscuridad practicadas en los templos zen tibetanos, el director Ricardo Sued decidió realizar a principios de los años 90 la obra **Caramelo de limón**, cuya puesta transcurría, de principio a fin, bajo una absoluta ausencia de luz. Se estrenó en el IV Festival Nacional de Teatro, que se desarrolló en Córdoba. Luego se montó en Francia en 1996 bajo el título de **Bombón acidulé**.

El actor Gerardo Bentatti vio la puesta de Sued en 1991, tomó contacto con el grupo y propuso montar la obra en Buenos Aires, con un nuevo elenco. Luego de una serie de presentaciones durante 1994 en el Espacio Giesso y en el Teatro Arte, de Belgrano, el grupo se disolvió.

Ya en 2001, Bentatti decidió redoblar la apuesta. Convocó a un amigo, José Menchaca, que estaba trabajando en el cine y la publicidad. “Intuí que el teatro en la oscuridad estaba ligado a una forma de narración más cinematográfica. Los cambios de escenografía, de escenas, se pueden hacer a mayor velocidad, porque no se necesita ni cerrar el telón ni trasladar objetos. Uno puede pasar de un lugar a otro con un simple cambio de sonido, o de olores”, explica Bentatti. Bajo la denominación de Grupo de Teatro Ojucuro, el 25 de octubre de 2001 estrenaron **La isla desierta**, de Roberto Arlt, en el teatro Anfitrión de la ciudad de Buenos Aires. Bondone recuerda que “decidimos adaptar **La isla desierta** porque narraba varios viajes y se podía adaptar muy bien a la oscuridad. Se necesitan descripciones muy visuales, porque se tienen que contar cosas sin que exista una imagen”. Por primera vez, se incorporaba a actores no videntes. Se trataba, en su mayoría, de miembros del Grupo de Teatro Leído de la Biblioteca Argentina para Ciegos. “Como había que entrenar a los actores en la oscuridad, decidimos convocar a actores ciegos”, cuenta Bentatti.

NUEVOS SENTIDOS

El lenguaje del teatro ciego podría encontrar ciertas similitudes con el radioteatro. Sin embargo, el aparato receptor de la radio está aislado del entorno en que se produce el hecho teatral. Eso produce una modificación de los tiempos y de los mecanismos del relato. “El teatro es tridimensional y el público está inmerso en la escena, se puede jugar con recursos que se acotan en la radio. Pero lo central es lograr pensar en imágenes. Muchas veces hay cosas que parecen fáciles de hacer, pero sin una escenografía que te soporte atrás es difícil situar al espectador. Y sin el complemento de la gesticulación es complejo desarrollar una actuación”, explica Bondone.

La oscuridad que engeguece a los “espectadores” —este concepto alcanza, en realidad, una nueva dimensión en el teatro ciego— permite al Grupo Ojucuro estimular los sentidos del gusto y el olfato, habitualmente desestimados por el teatro tradicional. Ya en **Caramelo de limón**, la puesta de Sued, se experimentaba con el sentido del gusto. Los espectadores recibían en la entrada un caramelo y un chocolate, que uno de los protagonistas degustaba en el transcurso de la obra. “Sentíamos que el olfato y el gusto eran sentidos que faltaba estimular. El hecho de trabajar en la oscuridad nos permitía abrir y potenciar otros sentidos”, dice Bentatti. En **La isla desierta** se trabaja sobre todo a partir de olores y la creación de sonidos y efectos acústicos en vivo, que desafían la imaginación del público.

También desconcierta al espectador la utilización total del espacio teatral, con voces que se disparan desde distintos ángulos de la sala. Bentatti explica que “siempre quisimos

jugar con los 360°, que el público se sienta partícipe de la historia, ya que la oscuridad te lleva a vivir en una situación especial, uno se encuentra en un momento más íntimo, sin que haya cambiado radicalmente nada, que solo se haya apagado la luz. Sin embargo, se sienten las emociones más acentuadas, una comunión con uno mismo más exacerbada”.

El musical **A ciegas con luz** permite al público indagar a oscuras bajo otros dos sentidos comúnmente adormecidos: el gusto y el tacto. Mientras la cantante Luz Yacianci y el pianista ciego Carlos Cabrera interpretan un repertorio que recorre diversos estilos musicales, el público disfruta de los aromas, sabores y texturas de un menú preparado por el chef Javier Aldape.

La premisa de los espectáculos producidos por el Centro Argentino de Teatro Ciego, explican sus fundadores, es que los espectadores tengan una experiencia lúdica y se vayan modificados por la inusual práctica vivida. “Los espectadores se entregan mucho en las puestas y cuando se prende la luz, uno ve gente que está llorando, cuando en un espectáculo tradicional tal vez hubieran resguardado sus emociones”, dice Bondone.

LOS NUEVOS CAMINOS

En el Centro de Teatro Ciego explican que sus obras atraviesan una fase larga de ensayo y error y que suelen tener modificaciones de manera continua, porque no hay demasiados antecedentes que actúen como referencia para las puestas. Y aseguran que fue fundamental para el desarrollo de sus obras trabajar de forma cooperativa con personas ciegas.

De todas maneras, Bondone explica que “algunos piensan que todos los ciegos son Daredevil, que ven la lluvia y no es así”. El fundador del Centro se refiere al protagonista de una historieta creada por Marvel Comics. Daredevil, al haber perdido la vista, tiene un sexto sentido que le permite percibir los movimientos gracias a una suerte de radar llamado ecolocalización. “Hay muchos prejuicios y mitos alrededor de la ceguera. Hay una diferencia muy grande entre quienes sí pudieron acceder a una escuela especialmente preparada y quienes no, entre quienes pueden manejar una computadora y quienes no, entre aquellos que pueden salir a la calle solos y aquellos que se ven restringidos para hacerlo. De hecho, cuando hicimos todo el trabajo de preparación de **A ciegas con luz**, muchos ciegos tuvieron que desistir de participar porque no se sentían capacitados para servir la mesa”, afirma.

La actriz Luz Yacianci explica que para protagonizar el musical **A ciegas con luz** tuvo que apelar a una disociación entre el trabajo interpretativo y la necesidad de poder desplazarse por la sala de acuerdo a los requerimientos del propio espectáculo. “Ahora logré marcar el desplazamiento, y siento el trabajo como si fuera un personaje más en una comedia musical tradicional. Pero se trata de una puesta que es muy innovadora y enriquecedora. Cuando me propusieron hacer esta pieza, vi **La isla desierta** y me sentí muy estimulada porque representaba la posibilidad de investigar sobre la oscuridad y comunicar de otra forma, porque como actriz estaba acostumbrada a transmitir desde lo gestual”, explica.

El Centro Argentino de Teatro Ciego se abrió a nuevos caminos en 2009. Por un lado, el actor Juan Carlos Puppo, motivado luego de ver **La isla desierta**, decidió montar el espectáculo **Cuento puro o puro cuento**. Con producción de Juan Carlos Mendoza, el ciclo **El apagón** permite disfrutar de bandas o solistas que interpretan su música rodeados de la más absoluta oscuridad. **Todosonidos**, dirigido por Jesús Fernández, tiene como eje a grupos vocales destacados de la música rioplatense. En estos recitales ya han participado artistas como Francisco Bochatón, Guillermo Fernández, Julieta Laso, Alejandro Balbis y los Caballeros de la Peluca y la murga La Contracara.

Además, acaban de lanzar **Stereotipos a ciegas**, un espectáculo de teatro improvisado en el cual se simula un programa de radio emitido en vivo. Y en la sede del Abasto se ofrecen talleres de teatro a ciegas; de creación coral a ciegas; de tango a ciegas; y de entrenamiento vocal. En todos los cursos, los alumnos no videntes están exentos del pago de la cuota.

MARÍA MERLINO

Triste, solita

DAVID JACOBS/desde Buenos Aires

Según cuenta la leyenda, de niña la actriz María Merlino tarareaba los tangos que su padre le cantaba; los repetía frente al espejo haciendo mímicas que parodiaban a las cantantes populares de los años 30 y 40. Durante aquellas tardes en su Benito Juárez natal, escuchaba junto a su madre radioteatros, tomando té de cedrón con bombilla. Tiempo más tarde, y con el propósito de comenzar una carrera artística, María decide abandonar la ciudad y probar suerte en Buenos Aires, lugar donde vive actualmente trabajando como actriz y docente. En todos estos años, se ha destacado como actriz en obras tales como **El niño en cuestión**, de Ciro Zorzoli, **El precio de un brazo derecho**, de Viví Tellas y **El aire alrededor**, de Mariana Obersztein. Por estos días, su gran desafío se llama **Nada del amor me produce envidia**, un melodrama musical en formato unipersonal, que rinde homenaje a la vida de las cancionistas populares de los años 30 y 40. Con dramaturgia de Santiago Loza y, precisamente, dirección del debutante Diego Lerman (director de cine de las películas **Tan de repente** y **Mientras tanto**), la obra narra las vivencias de una costurera solitaria que un día, producto del azar o del destino, se ve sorprendida por la visita de Libertad Lamarque, a quien admira y hasta quiere parecerse, para encargarle la confección de un vestido. Pero su tranquilidad se verá alterada también el día que la mismísima Eva Duarte toca a su puerta intentando llevarse aquel vestido. A partir de allí, se desata el conflicto de la historia y de su protagonista, quien tendrá que lidiar íntima y moralmente con los deseos y caprichos de estas dos mujeres.

-¿Cómo nace el proyecto de la obra?

-Todo comenzó hace algunos años a partir de unas clases que tomé de bel canto. En esos días me acercaron unas partituras de Libertad Lamarque y, casualmente, yo comenzaba a realizar un entrenamiento con actores con la intención de adaptar **El monje negro**, de Anton Chéjov. Hice una asociación muy libre entre esas dos cosas, y armé una pequeña escena de lo que fue, finalmente, el principio de este proyecto.

-¿Recordás esa escena?

-Sí, claro. Era sobre una mujer que en los años treinta o cuarenta estaba anclada en el tiempo, y que una de las cosas que más hacía era cantar los tangos de Libertad. También había un personaje masculino, ubicado en la actualidad, que venía a revelar cómo esa mujer se había quedado atrapada en esos años.

-¿El interés pasaba por abordar aquellos años o esto sirvió simplemente como marco para la trama?

-No comencé a trabajar en el proyecto porque me interesara ese momento particular del país, sino que tuvo más que ver con una cuestión personal. Había algo muy familiar en esa historia, que estaba vinculado con mi infancia y con las cosas



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

*Uno de los unipersonales más inquietantes que muestra, por estos meses, la cartelera porteña es **Nada del amor me produce envidia**. Interpretado por María Merlino, cuenta con dramaturgia de Santiago Loza y dirección del cineasta Diego Lerman.*

ria y final



Escenas de “Nada del amor me produce envidia”

que experimenté de muy chica. La voz de Libertad siempre me resultó muy cercana, y además es una de las que puedo reproducir más fácilmente y en la que me puedo reconocer. Aunque también me encantan Tita Merello o Ada Falcón. Pero debo reconocer que no me siento tan cómoda en esos registros como cuando interpreto a Libertad. Recuerdo que veía películas de Libertad junto a mi madre, y escuchábamos mucho radioteatro. Hay algo de la figura de Libertad que me recuerda cómo era mi madre. Te diría que el acercamiento fue más de tipo sentimental, afectivo, que histórico.

-¿Qué tipos de desafíos plantea el unipersonal?

-Todos los desafíos que te puedas imaginar. Es muy difícil, sobre todo al comienzo de los ensayos e incluso de las primeras funciones, no tener otra cosa más que el texto en que apoyarte. Es una sensación muy extraña la de estar sola en un escenario cuando nunca atravesaste por esa experiencia. Siempre había trabajado con otros actores, y la sensación es bien distinta. Hubo miedos, dudas, que con el correr de las funciones fueron desapareciendo. Además, antes del estreno, muy poca gente había visto el espectáculo, y no teníamos mucho registro de cómo podía funcionar.

-¿Desde el inicio del proyecto sabías que iba a ser un unipersonal?

-Desde que el proyecto comenzó a tomar forma, me convencí de que debía ser un unipersonal. Cuando empezamos a juntarnos con Diego (Lerman) y con Santiago (Loza), les sugerí esta idea, y adhirieron sin objeciones. Con ellos hablé acerca de lo que quería hacer, y les conté todo lo que había investigado y pensado sobre la historia. Es decir, les traduje en palabras el universo visual que yo quería para el espectáculo. A partir de ahí, entre los tres, y producto de esas conversaciones, definimos que el personaje tenía que ser, indefectiblemente, una costurera.

-¿Por qué una costurera?

-En una de las investigaciones que hice, descubrí que en aquella época las mujeres que no tenían éxito como cantantes se hacían costureras. Además, el oficio de costurera está muy ligado a mi familia y a mi infancia. Cuando me interioricé sobre las cancionistas de esos años, no solo me centré en la figura de Libertad, sino también en la de Olinda Bozán o Ada Falcón. Y descubrí lo fascinantes que eran sus vidas. Salvo el episodio que la obligó a irse del país, la vida pública de Libertad estuvo lejos del escándalo y el conflicto. En la biografía de Libertad encontré, además, otra cosa que está muy emparentada con la mía, y que terminó de convencerme que nadie mejor que yo para formar parte de este proyecto: desde Europa la tentaban para cantar bel canto pero ella, finalmente, nunca accedió.

-¿Conocés alguna costurera con las características de la que aparece en la obra?

-Sí, en mi pueblo hay muchas. De todas maneras, la costurera de la obra no es una copia fiel de ninguna de ellas.

Aunque no era costurera de profesión, mi madre nos cosía a mi hermana y a mí, y todos los fines de semana lucíamos algo hecho por ella. Era muy común en esa época que una madre cosiera la ropa que su hija iba a usar en una fiesta o en un baile. A Benito Juárez llegaban desde España la revista **Burda**, y de ahí tomábamos los modelos para imitar. Era habitual ir a la retacería a comprar tela, y llevársela a la costurera para que te confeccionara algo. Cuando mi madre veía que no iba a poder hacer algo que nosotras le pedíamos, nos mandaba directamente a la costurera. Ahí nos medíamos, nos probábamos, y el vestido estaba terminado para salir el fin de semana. Pero en ese sentido, no fue necesario involucrarme con ninguna costurera en particular, sino que todo lo tenía internalizado desde chica. Lo que le pasa a la gente que viene a ver la obra es que me dicen: “Yo tenía una tía o una abuela que eran costureras”. Otros recuerdan su infancia a través de una costurea vecina o amiga de la familia.

TÍPICAMENTE MENTE PUEBLERINA

-¿Cómo aparecen la música y las canciones en la obra?

-Cuando empecé con la investigación sobre Libertad, me compré toda la música posible que había de ella en Buenos Aires. Además, conseguí partituras y otras canciones perdidas. A partir de ahí, comencé a seleccionar los temas para el espectáculo. Luego de que Santiago me trajera el texto terminado, me decidí por las canciones que finalmente se escuchan en la obra. Lamentablemente, tuve que sacar muchas que me hubiese gustado cantar.

-¿Cómo fue la decisión de llamar a Santiago Loza para la dramaturgia?

-La idea fue de Diego. Ellos no solo se conocen por ser directores de cine, sino que además compartieron durante algunos años la carrera de dramaturgia del IUNA. Ese contacto permanente entre ellos, hizo que se hicieran muy buenos amigos, y decidieran trabajar juntos. Hoy me parece que fue una gran decisión de Diego convocarlo a Santiago para la escritura de la obra. Santiago se metió rápidamente en el mundo de esos años, y en particular en la figura de Libertad. No le costó nada, y producto de esto es la belleza del texto. Además, a Santiago le gusta mucho escribir unipersonales.

-La obra mete al espectador en un típico clima pueblerino, a partir del relato de la propia costurera y de ciertas acciones que lleva adelante. ¿Era interés de ustedes trabajar esta cuestión?

-Costurera, encerrada en una habitación, los años cuarenta, Santiago que nació en Córdoba, y yo que soy de un pueblo del interior de la provincia de Buenos Aires. Todos elementos que indicarían que no podría haber sido de otra manera (Risas...)

-A partir del uso de la anécdota, el rumor y el tipo de lenguaje empleado por la costurera, que remite a cierta habla popular, la obra pareciera recuperar elementos propios de ese imaginario, hoy poco frecuente. ¿Qué es lo que les interesa de ese registro?

-En realidad, trabajamos a partir de un diccionario del lunfardo argentino, y las distintas formas de habla de la época. En un principio queríamos trabajar en mayor profundidad esta cuestión del lunfardo, del habla popular, pero rápidamente nos dimos cuenta de que iba a quedar muy cargado, y lo dejamos de lado. Además, eso nos acercaba más a un modo de habla de tipo grotesco, con el que no nos interesaba identificar a la costurera. Sobre todo, si tenemos en cuenta que durante años una costurera aspiraba a ser una mujer fina y ascender socialmente. Pero sin duda que hubo un tratamiento del texto en el sentido que vos marcás.

-¿Cómo fue trabajar con un director sin ninguna experiencia en el terreno teatral?

-Muy bueno. Diego fue muy meticuloso durante todo el proceso de trabajo. De todas maneras, siempre estuvo presente la idea de que la obra no iba a necesitar de un director de teatro con todas las letras. Cuando lo convoqué, no dudé de que lo pudiera hacer sin ningún inconveniente. Diego tiene una amplia formación teatral, además de la cinematográfica. Adora y respeta muchísimo a los actores. Particularmente, el estrecho vínculo que entabla con ellos es fácil de advertir en sus películas.

-A diferencia del teatro, salvo excepciones, en cine se suele trabajar poco con los actores antes de un rodaje. ¿De qué manera encararon el proceso de ensayo de la obra?

-No hubo mucho tiempo de trabajo, sino más bien una lectura exhaustiva del texto por parte mía. Fueron cuatro meses de ensayo, dos veces por semana. Debo reconocer que me costó muchísimo memorizar el texto. El desafío que se planteó Diego fue tratar de resolver cómo un solo actor en escena podía sostener un texto durante una hora con la menor cantidad de elementos posibles en que apoyarse. El quería una puesta lo más despojada posible, y creo que eso está a la vista.

-¿Cómo trabajaron la cuestión del espacio?

-Con muchísimo cuidado. Queríamos transmitir cierta sensación de agobio a partir de ese pequeño rectángulo que es el espacio en el que habita la costurera. Necesitábamos que se creyera que ese era su único mundo posible. Y que saliera de ahí, en el caso que fuera necesario, a través de su imaginación, de esas imágenes que va construyendo. A su vez, pensamos en una puesta que hablara de otro espacio, más allá del que sugería el espacio físico de la acción, un espacio como si fuera el de un paraíso de costureras. Es decir, de un no espacio.

LUISA SE ESTRELLA CONTRA SU CASA

Ariel Farace y la poética de un instante

Luisa se estrella contra su casa cumplió 100 funciones en el pasado julio y su director Ariel Farace (Lanús, 1982) no deja de asombrarse de que en cada función, lógicamente, ve siempre caras nuevas. “Los amigos vinieron al principio y ocurre que la obra se fue recomendando de un espectador a otro. Es algo que, por momentos, me cuesta entender porque soy yo mismo el que la ha creado y quizás por eso se pierde perspectiva”.



Escenas de “Luisa se estrella contra su casa”

JUAN CARLOS FONTANA/ desde Buenos Aires

La pieza, que puede verse en Espacio Callejón, es el último trabajo del dramaturgo, director y actor Ariel Farace y su grupo Vilma Diamante, que se creó cuando se puso en marcha este proyecto que integran, además de Farace, los actores Luciana Mastromauro, Guido Ronconi, Matías Vértiz y Juan Manuel Wolcöff.

La propuesta tuvo su bautismo de fuego en la edición 2007 del Festival Internacional de Buenos Aires, cuando se presentó en la sección Work in progress de la muestra porteña. En octubre de este año, en la nueva edición del FIBA, el público la podrá disfrutar ya terminada.

Entre los comentarios que deslizaron los críticos teatrales puede leerse que es una “producción que se mueve con precisión de relojería gracias a sus actores”; se ha dicho que “Ariel Farace construyó una impecable pintura de la soledad y lo cotidiano como forma de evasión”. A la vez, se destaca del espectáculo el “delicado lirismo de una mujer que se encuentra en pleno proceso de duelo”.

-¿En qué momento aparece Luisa se estrella contra su casa?

-Tuvo que ver con un período en el que estuve mucho tiempo solo y quieto. Ahí surgió la idea. Sentía que vivía en mi cabeza y que mi cabeza era mi casa. En ese momento imaginaba cosas que creía haberlas vivido, o me habían pasado y lo concreto es que simplemente había estado sentado en una silla. Pensaba en muertos cercanos y no tanto y creía charlar con ellos y me decía a mí mismo “esto me está pasando”. Tiempo después algo de ese mundo les conté a los actores en los ensayos y compartimos el relato. Por eso el título **Luisa se estrella contra su casa**. En algún momento la casa se abre y deja ver lo que habita en la cabeza del personaje. El cuerpo acompaña pero el personaje vive en su cabeza. Con aquel primer material nos pusimos a trabajar sin saber muy bien hacia dónde íbamos a llegar, o lo que eso significaba. El proceso de creación no es algo racional. Un día no vamos a estar más y, si las obras quedan, algo va a tener que ver con eso. En la obra uno de los personajes dice: “Hace más de cien años hubo una gente que pensó en

alguien o en algo, miró a través de una ventana, escribió un libro, una canción y ahora nosotros estamos acá pensando en algo, o en alguien como en un sueño”.

Según cuenta Ariel Farace, “la obra se fue armando como un rompecabezas, que me permitía contar la cotidianidad de esa mujer. Lo primero que apareció fue la idea plástica, o sea la casa hecha de cajas de cartón de supermercado. Luego la imagen de una mujer que se estrellaba contra ella y salía todo lo que estaba en su cabeza. A partir de esta idea y de textos sueltos que había escrito convoqué a los actores y empezamos a trabajar. En los ensayos descubrí hipótesis de escenas, citas, textos sueltos y no sabíamos qué personaje iba a corresponder a cada uno. Esto es parte de mi forma de trabajar. Me gusta trabajar con actores dispuestos a que los personajes puedan ser intercambiables, o que no sepan qué papel les va a tocar en suerte. Me atrae escribir para ellos y ser testigo del placer que esos textos les provocan cuando los dicen”.

A la protagonista de **Luisa se estrella contra su casa** se le murió su novio pero, de pronto, por esas “cuestiones que permite la ficción”, el muchacho se le presenta en escena y la chica hasta dialoga con él y le plantea sus dudas. A Luisa le gusta ir al supermercado Coto, tiene por amigo un limpiador al que llama Odex y su casa está hecha de cajas de cartón de distintas marcas de productos comestibles y de limpieza. Cuando la casa-caja se abre, como si fuera un baúl de sorpresas, puede verse a un pollo, a un vecino y muchas de las cosas que Luisa piensa porque, en definitiva, esa casa construida de material de desecho, es el propio cerebro de Luisa, que en su soledad se interroga sobre ese “ahora mismo”, que a veces suele ahogar nuestras horas.

Cuando apareció lo del supermercado Coto –detalla Farace–, nunca pensamos en la posibilidad del consumismo, sino en la repetición de una actividad cotidiana y vana, que involucra y es parte de la realidad. A la vez teníamos cierto interés en poder nombrar elementos de la realidad dentro de la ficción. Nos preguntamos por qué, debido a

nuestra formación cultural, muchas veces nos negamos la posibilidad de nombrar ciertas cosas del mundo real. De esta manera se fue armando el mundo de Luisa.

-¿Por qué decidiste incluir un pollo en escena?

-Una amiga tenía como mascota un gallo al que llamaba Nino, lamentablemente el animal murió el año pasado. A medida que escribía los textos se los iba mostrando a ella. Un día me propuso incluir a Nino en la obra y le dije que sí. Ella es la asistente de la obra y como a cada ensayo traía a Nino para no dejarlo solo, lo incluimos como un actor más. Al principio no sabíamos cómo iba a interactuar Nino con los actores y luego esa relación se fue dando sola. Como dije antes, nos interesaba que parte de la realidad se filtrara en la propuesta. El Coto y las cajas de cartón, tienen una connotación muy clara con la aparición de los cartoneros. Si bien al comienzo era todo un poco caótico. Por algún lado intuía que se iban a poder enlazar las ideas de trabajar con un “muerto” que revivía, o la espontaneidad poética que provoca el animal en escena. Tenía claro que la búsqueda era una actuación no realista y los logros se deben al gran arrojo de los actores, a la confianza que ellos tuvieron en el trabajo y en mí y cómo pudieron ir apropiándose de ese mundo que estaba en ciernes. Lo cierto es que quince minutos antes de presentar el Work in progress, en 2007 en el FIBA, terminamos de armar la estructura de la obra.

-¿El mundo para Luisa es muy pequeño?

-Todos los mundos son pequeños, hasta el de Madonna o el de Michael Jackson cuando vivía. El de Luisa está hecho de sus salidas a Coto, del recuerdo de su novio, de salir a mirar el cielo y de escuchar la música. Mi vida está hecha de pequeñas cosas. Mi teatro es chiquito, sucede durante un ratito y uno luego se va y se lleva ese pequeño universo que le mostramos.

-¿Creés que es una mujer conformista, sin ambiciones?

-La palabra “conformista” la veo como un sesgo negativo. Luisa me parece que es alguien que logra salir adelante y encontrar felicidad en la más profunda tristeza y soledad.

-¿Luisa tiene elementos autobiográficos?

-No conscientemente, porque prefiero no hablar de temas personales.

UN AUTOR CON COMPAÑÍA

-¿Cuál es la propuesta de la compañía Vilma Diamante y cómo surgió ese nombre?

-Vilma Diamante aparece con esta obra y todavía estamos intentando probar si podemos funcionar como compañía. El trabajo siempre es colectivo y darle un nombre implica un compromiso a futuro. En cuanto al nombre, ocurrió que cuando comenzamos a ensayar la actriz que hace el personaje de Luisa, había bautizado a esa criatura con el nombre Vilma. Luego surgió la coincidencia de que yo nací en Villa Diamante, en Lanús, y en verdad es una manera de embellecer ese lugar.

-¿Cómo ubicás esta obra dentro de tu dramaturgia?

-La verdad no lo sé. No tengo una visión sobre lo que produzco. Intento no repetirme y hacer siempre algo distinto.

-En parte de tu obra aparecen personajes femeninos definiendo situaciones. Es el caso de *Luisa se estrella contra su casa*, *Lisa* y *las fotos e Inés, los galgos*. ¿La mujer es un centro de inspiración de mayor color en tu producción?



◀ Ariel Farace

-El teatro abunda en personajes femeninos fuertes. Tal vez me inspiran más. Algo de eso hay. En el caso de *Luisa...* tiene que ver con la fragilidad del personaje femenino.

-¿Estas obras sobre mujeres, tienen relación con *Galope en niebla*?

-No porque ese fue un texto que escribí como un autor comisionado para la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, cuya convocatoria se refería a hechos históricos. Ese texto trata sobre la huida de Juan Manuel de Rosas de la Argentina hacia Inglaterra, después de la batalla de Caseros. *Galope en niebla* podría decir que es hija de otra obra que escribí de temática histórica que se titula *Pájaros jóvenes* y el padre de esa pieza es Luis Cano. Él me convocó para producir un libro que editó el INT, *La carnicería argentina*, en la que varios autores escribimos a partir de textos canónicos de la literatura argentina. Al comienzo, cuando fui elegido por la Comedia, tenía un poco de temor. Luego investigué, leí mucho e hice como un colador de lecturas y surgió esa pieza -*Galope en niebla*- que acaba de ganar el premio del Fondo Nacional de las Artes. Trabajar a partir de la historia del país me resultó muy interesante, porque nací en 1982 y hay algo del contexto político que me perdí, ya había ocurrido cuando yo nací.

-¿Qué aparece primero, la actuación o la dramaturgia?

-A los 13 años, en Villa Diamante, me anoté en un taller de teatro gratuito y, a partir de ese momento, comencé a leer mucho teatro. A los 15 actué por primera vez en una obra y a los 17, gracias a que Pompeyo Audivert me otorgó una media beca que le pedí, porque no podía pagarle las clases, continué actuación con él. Pasar por el estudio de Pompeyo me permitió confiar más en mis propios escritos que hasta entonces eran privados, pero luego comencé a compartirllos, dado que el trabajo desde la actuación que realiza Audivert, en su estudio, es muy poético. Más tarde me anoté en la carrera de dramaturgia de la EMAD y me dediqué más a la escritura y luego a la dirección, disciplina que estudié con Emilio García Whebi.

NUEVOS AUTORES

-¿Qué te interesó en particular de autores como Santiago Governori, Carolina Balbi, Julio Molina y Mariana Chaud, a los que se convocó para un ciclo de semimontados que se hizo en el Centro Cultural España-Buenos Aires, en 2005, con el nombre de Nuevos dramaturgos argentinos?

-Me interesó apoyar a los colegas. Había leído varios de sus textos que permanecían inéditos y me pareció interesante darlos a conocer. Fue interesante promover esas obras. Lo organicé porque era algo para lo que me hubiera gustado que me convocaran a mí. Entonces me dije “¿por qué no armarlo y ofrecérselo a otros?”, y el resultado fue muy bueno.

-¿Existe una nueva dramaturgia, o la considerarás así porque es inédita?

-La intención es descubrir qué tenés de nuevo para aportar. Nuevo no hay nada. Yo trato de trabajar con lo que pienso y lo que siento de la manera más coherente posible. Lo nuevo, o lo viejo, lo dicta un afuera que siempre es muy cambiante. Creo que hablar de nueva dramaturgia era más entendible con la generación de la década de 1990, como Alejandro Tantanián, Luis Cano, Beatriz Catani, gente que renovó la dramaturgia a partir de una estética muy novedosa.

-Con *Luisa se estrella...* aportás algo novedoso en la forma de construir el relato, mostrar los vínculos, incluso utilizás cajas de productos conocidos para armar la escenografía...

-Es una obra más que produzco, a la que se le presta más atención que a otras. El intento siempre es tratar “de decir”, de ser coherente con lo que uno siente y tratar de comunicarlo a través del teatro, que es con lo que trabajo, con la puesta en escena, la escenografía, el texto, las poéticas de actuación. La diferencia es que en este caso llegamos a buen puerto porque al público le interesa.

-¿Si te llamaran para actuar volverías a hacerlo?

-A veces acepté trabajar en una obra, luego terminé abandonándola, porque sentí que no tenía nada que aportar al proyecto. O no estuve cómodo. Soy el tipo de actor que puede funcionar en un tipo de espectáculos y en otros no. Una de las últimas obras en las que actué fue *La libertad*, que escribí junto con Alejandro Tantanián y Martín Tufró. La hicimos en Alemania. Luego reemplacé a un actor en *Ojos de ciervo rumano*, que Beatriz Catani dirigió en Lisboa.

-¿Qué autores tuvieron cierta influencia en tu dramaturgia?

-No lo tengo demasiado claro. Leí mucha más narrativa y poesía que teatro. En mi adolescencia leer a Conrado Nalé Roxlo hizo que me sintiera identificado con su escritura. A pesar de la ingenuidad que se puede observar hoy en su obra, en aquel momento me dije “me gustaría ser lo que él fue para su medio en su época”. Me gusta Clarice Lispector, Thomas Bernhard, son autores que me acompañan, como las personas. Vienen a llenar ciertos vacíos. El último verano lo dediqué a leer el *Ulises* de James Joyce y disfruté mucho de su lectura. En cuanto a autores argentinos pasé por distintas etapas. Me interesó Marcelo Cohen, Juan Martini, Luis Cano, Beatriz Catani, Alejandro Tantanián; con los tres últimos no solo disfruté de sus lecturas, tuve la suerte de poder trabajar con ellos.

-¿Te interesa un autor como Roberto Cossa?

-No me siento muy atraído por los autores de esa generación. De Cossa leí *El viejo criado* y me sorprendió. Creo que las lecturas tienen que ver con los tiempos, con lo que sucedió en el país en determinadas etapas y la aparición de ciertas poéticas.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

RAKHAL HERRERO

A poco de llegar a Buenos Aires el actor, bailarín y coreógrafo Rakhal Herrero comenzó a desarrollar una fuerte línea de trabajo y a ocupar un lugar destacado en el panorama de la escena porteña.



En busca del Pathos perdido

ALEJANDRO KARASIK/ desde Buenos Aires

Rakhal Herrero aparece por la puerta de un bar en la esquina de Corrientes y Acevedo ubicado a pocas cuadras de su casa, luce pelo medianamente largo que cae sobre su cara y remera estampada con el símbolo de Brahma (la letra sánscrita, no la cerveza); bien podría inaugurar una nueva tendencia: el grunge-hindú. El prominente coreógrafo cordobés confirma la sospecha: no solo ha viajado tres veces a la India (en plan de retiro espiritual) sino que además ha conformado la banda de rock en su adolescencia, Saraswathi Samathi. “Yo era muy fanático de Nirvana —grupo insignia del movimiento grunge— y nirvana quiere decir lo mismo, estado elevado; ni siquiera cuando empezaba puse esto en mi curriculum” explica el entrevistado en relación a su banda. Pero ya ha pasado un largo trecho desde aquel impulso artístico inicial y hoy solo le rinde tributo en sus obras haciendo algunas apariciones con su guitarra eléctrica y tocándola con distorsión.

Pero el arrasador universo creativo de este joven de 28 años —que además es bailarín y actor— es mucho más basto; hace su primer aterrizaje en las salas porteñas de la mano de Laura Aguerreberry en la pieza de danza **Patiecito, patiecito**; luego sobresalió como director en **Pathos (en busca de la emoción perdida)** estrenada en El camarín de las musas y como intérprete en un solo dirigido por Ciro Zorzoli en el ciclo **4x4x4x4** del Centro Cultural Ricardo Rojas. Y el futuro le depara apariciones aún más promisorias: es coreógrafo invitado con obra a estrenar en julio de la Compañía de Danza Contemporánea Cultura Nación (conformado por bailarines expulsados del Ballet del San Martín por reclamar seguro médico) y será un intérprete secundario del próximo espectáculo comercial de los paradigmáticos de la danza-teatro, Carlos Casella y Ana Frenkel que se verá en el Paseo La Plaza.

Rakhal Herrero —su nombre es de origen hindú y siempre lo han llamado así, aunque recién pudo asentarlo en su documento a los 17 años—, originario de Traslasierra, vino desde Córdoba a Buenos Aires para presentar **Pathos (en busca de la emoción perdida)**, su tesis de graduación en teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Esta obra, que sigue preceptos casi escolásticos de la danza-teatro, logra ubicarse como una excelente síntesis del género y descubre un alto nivel de elaboración dramática. A su vez, se mezclan en ella un humor descarado y dislocado, la mezcla anárquica de disciplinas como la música, la danza y la actuación, y la extravagancia de sus intérpretes.

—¿Cómo has llegado a concebir Pathos...?

—Es mi tesis en la licenciatura de teatro de la UNC. La misma exigía hacer una obra con un marco teórico que la apoye y decidí investigar —por ponerle un nombre a aquello que tiene que ver con la fusión y la mezcla— los procedimientos dramáticos de la danza teatro. Entonces realicé una serie de entrevistas a personas que tuvieran que ver con ello para bajar conceptos. Aclaro, no incluí en la obra lo que el entrevistado me dijo, para



Escenas de “Pathos (en busca de la emoción perdida)”

nada; solamente observé coincidencias entre mi modo de trabajo y el de los coreógrafos, que resultaron ser ciertas metodologías del caos y la fragmentación. Además, había nociones repetidas que tenían que ver con trabajar sin ideas previas sobre la música, el espacio, el vestuario o el texto; como arrancar a la deriva. Esa es la forma que opté también yo para trabajar.

-¿A quiénes has entrevistado?

-Entrevisté en Córdoba a las coreógrafas Cristina Gómez Comini y Emilia Montagnoli, al director teatral Paco Giménez y a José Luis Valenzuela, un teórico que sabe muchísimo; acá entrevisté a los coreógrafos Carlos Casella, Silvina Grinberg, Diana Szeimblum, Alejandro Cervera y a Carlos Pacheco (crítico y periodista de danza y teatro).

-¿Has realizado alguna síntesis o encontrado elementos comunes entre ellos? ¿Has distinguido elementos regionales?

-No me interesó realizar una bajada científica de las entrevistas y la experiencia consistió principalmente en nutrirme de información. Tampoco me detuve en cuestiones regionales ni las noté; sobre todo porque los entrevistados cordobeses están con una oreja puesta también en Buenos Aires. Lo que sí pude observar son cuestiones de índole generacional en dos líneas muy diferenciadas: una tiene que ver con una forma de trabajo a la deriva; y la otra con partir de un cúmulo de ideas previas al proceso mismo de ensayos. No lo sé... tal vez parece pavo u obvio haber concluido que una obra puede surgir del mismo ensayo o partir de sucesos inesperados; pues estas formas tienen larga data. Pero ordené y asenté aquello que me funcionaba a mí y por ello quedó en la tesis.

-¿Has podido señalar aquellos sucesos inesperados que en los ensayos acontecieron y que se vinculaban con el material recogido en tu tesis?

-Sí, un caso de ello son, por ejemplo, los accidentes: en un montón de ocasiones suceden cosas que no estaban premeditadas y que generan algo mejor. Al roturarlo en mi cabeza, se asentó esta idea de la cual me habló primero Carlitos (Carlos Casella) y luego Silvina Grinberg. Para ilustrarlo, recuerdo una vez en la que Ulrico (Eguizábal), fuera de ensayo, comienza a bailar y cantar un tema de **Seducidas y abandonadas** que dice “él es el chico, él es el chico, él es el chico-chico-barman” y era increíblemente gracioso. Ese es un caso en el cual algo te cae del cielo y obviamente lo dejás entrar en la obra.

-¿Cómo surge el título *Pathos*...?

-De una lectura de textos para la facultad; textos griegos —por ejemplo de Aristóteles— que se centraban en la manipulación de las emociones como área de la retórica para el convencimiento del jurado. Me atrae mucho la



manipulación emocional desde lo escénico y como pie para la ruptura de la ilusión teatral; uno entra a la sala para emocionarse y compra lo que ve; hay un acuerdo tácito que reza: “Vos hacé lo que quieras que en principio voy a creerlo”. Me atrae romper este acuerdo y jugar con la *emocionalidad* en un sentido positivo; para tratar de ampliarla, no para quebrarla porque sí. Pero me fui por las ramas... la idea de hablar de la emoción proviene, antes que nada, de un texto de Susanne Langer, una filósofa que sostiene que el arte tiene como finalidad poder objetivar las subjetividades en nuestros movimientos internos. O sea, habla de una *emocionalidad* que es caos e imposible de describir a su vez. Mientras el discurso se queda a un nivel intelectual, el arte genera una conexión con el interior, tal como si lo estuvieras viviendo.

-Regresando al tema de lo multidisciplinario, te valés de la palabra escrita en un rollo de panadería, de una guitarra eléctrica, de paneles móviles para cambios inesperados de escena; ¿cómo surge en tu obra la mezcla de elementos tan eclécticos?

-La carrera de teatro en Córdoba es muy ecléctica e incluye tanto lo corporal como lo dramático; te abre un mundo que no tiene que ver con el del actor de la palabra. En cambio, todo alumno de la *facu* monta cosas que tienen que ver con la música, la imagen y lo físico; es como una línea que se genera allí. Por mi parte, lo musical lo traía de escuchar rock y de tocar en una banda. En cuanto al cuidado de la imagen, estuve en un grupo que hacía gran hincapié en lo escenográfico; se llamaba grupo La Piaf de Córdoba.

-¿Cómo ha sido la experiencia con Paco Giménez en Córdoba?
-Participé como bailarín invitado en una obra con su primer grupo, Los delincuentes comunes del teatro La cochera de Córdoba. Era una suerte de *remake* de un montón de piezas que habían hecho a lo largo de años. Yo hacía una

sola aparición, pero que me permitió ver cómo trabajaba el Paco. Me dio un papel que él realizaba cuando era joven, pero es tan relajado que ni me dijo lo que tenía que hacer. Además, la escena era explosiva y eran todos viejos menos yo. Estaba buenísimo: el grupo giraba y yo me agarraba a una vieja o al Paco y los revoleaba al piso.

-Hay algo extremo desde el cuerpo y la expresión en todos tus trabajos, ¿no es así? Este rasgo lo volvemos a ver en tu trabajo junto al director teatral

Ciro Zorzoli en el ciclo 4x4x4x4 del Centro Cultural Ricardo Rojas. ¿Cómo ha sido esta experiencia?
-Genial. Alejandro Cervera (coordinador del área Danza en el Centro Cultural Rojas) nos convoca por distintos lugares a ambos pues aún no nos conocíamos. Trabajar con Ciro fue difícil pero buenísimo, como una relación de placer y frustración al mismo tiempo. La pieza era un solo de danza sobre una persona en soledad y, valga la redundancia, la danza devenía de la desesperación de alguien que está solo. A partir de esta experiencia conjunta comencé a asistir a sus clases y es más jaco de llegar de una de ellas! Pues bien, es ahora, después de tomar un año de sus clases que me gustaría nuevamente trabajar con él; hubo cosas que en aquel momento no solté.

-A partir de tu origen en Traslasierra y tu pasaje por Córdoba capital, ¿cómo fue llegar a Buenos Aires y cambiar de ámbito?

-Para mí hay una diferencia fuerte que tiene que ver con que si bien Córdoba es una ciudad grande y hay circulación de danza, el medio es mucho más chico que acá. Ahora puedo visualizar cuáles son los límites del medio en Buenos Aires, aún así es más grande y otorga más posibilidades. Por decirte algo: te puede ir bien en una obra *under* donde no ganás dinero, pero simultáneamente entrás a trabajar en una obra comercial, que puede o no ser un éxito, pero donde pagan por mes.

“Lo que no pueda hacer junto a un actor, no es”

FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DIARIO LA NACIÓN

Rodrigo García despliega un particular abordaje de las preguntas enviadas desde Buenos Aires. “Soy intransigente: si se omite algo o algún nombre, no se publica —escribe—. Lo digo porque hablo de cosas que a más de uno le van a joder con nombres y apellidos; y para eso están escritas, para que todos nos enfrentemos a nuestros hechos pasados, a nuestra conciencia”.

JUAN JOSÉ SANTILLÁN/ desde Buenos Aires.

El director de la Carnicería Teatro dejó Argentina en el 86 y, desde entonces, su nombre es prácticamente desconocido en la maraña teatral porteña. Sin hablar del resto del país. De aquella primera época, García recorre espacios, lugares, obras que, de cierta manera, lo marcaron antes de su viaje a Madrid. A García se lo disputan en España y Francia, crea fascinación o una abominable aceptación. La Unesco le acaba de otorgar en Polonia el Premio Europa Teatro. Y recientemente publicó su obra —casi— completa: **Cenizas escogidas**.

—¿Qué valor le otorga al reconocimiento del Premio Europa Teatro? Digo, además de lo monetario.

—Cuando a Luis Ferdinand Cèline, uno de mis referentes literarios, le preguntaban ¿por qué escribe?, decía: “Tengo que ganarme la vida”. Le volvían a preguntar esta vez por una razón más profunda y contestaba: “Para comprarme un apartamento; todos tienen un apartamento y yo quiero tener uno”. En mi caso lo del Premio Europa no da ni para los muebles del comedor. Con eso espero satisfacer la parte más irónica o hiperrealista de su pregunta. Pero si me obliga a ponerme serio, le diré que un premio es algo que está en la periferia. De mi equipo aprendí a trabajar sin mirar lo que pasa alrededor, me refiero a lo ajeno, al hecho de crear. Lo aprendí sobre todo de dos de mis actores: Juan Lorient y Patricia Lamas.

—¿Piensa que un reconocimiento de este calibre es la asimilación serena de su obra al contexto de producción europeo? Serena, en el sentido que fue legitimada por un sistema que necesita este tipo de propuestas para construir un nuevo modelo de “teatro”... pero ¿lo necesita?

—Normalmente se me acusa de todo. Por ejemplo: si me va bien, se me acusa de eso. Es decir que si el premio se da a otro, no le preguntan estas cosas. A mí, en cambio, me preguntan estas cosas. Parece que usted quiere decirme: “¿Por qué no se jode? ¿Por qué no sigue jodido como siempre?”. No me toma por sorpresa. Tanta gente me ha dicho: “¿Por qué no rechaza el premio?”. Y cosas por el estilo, que no considero en absoluto quijotescas. A mi edad, me resulta incluso de mal gusto. Rechazar un premio es darle demasiada importancia al asunto y este no es el caso (hay premios que sí se lo merecen). Que mi teatro está asumido por cierto circuito elitista, no es una novedad. No sé cuántas obras presentamos ya en Avignon o en el Festival de Otoño de París. Pero ojo: Avignon también tenía la voluntad de cambiar el estado de las cosas, de ampliar las fronteras del teatro. Es un logro —quijotesco, este sí— de la nueva dirección de Avignon. De acuerdo, mi teatro fue tragado —que no digerido— por el sistema. ¿Qué significa? Para empezar, que dejé de correr la liebre y pude centrarme en el desarrollo de mi poética gracias al dinero que ganamos haciendo nuestro trabajo. La agresividad

del discurso no se vio afectada. Incluso pude ahondar en lo poético, en el meollo de mi trabajo. Cuando llegué de Buenos Aires a Madrid, yo tenía 22 años. Buscaba actores como loco por Madrid y les decía: “Mira, yo no dirigí nunca una obra. Tengo esta, de una autor que me gusta, se llama Eduardo Pavlovsky. Son solo dos personajes. ¿Quieres hacerla?”. Y la respuesta era: “¿Cuánto pagas?”. “Nada”, les decía. Y se acababa la charla y hasta me miraban mal, por hacerles perder la tarde. Así empecé. La obra la hice igual: conseguí dos actores que no cobraban y yo me gasté lo que tenía ahorrado en la escenografía. La hicimos una vez en una sala de ensayos y vinieron dos programadores a verla y no la contrataron. Al día siguiente alquilé una furgoneta y tiré la escenografía en un basural. Luego pasé en Madrid 18 años trabajando en la mismas circunstancias, solo que estrenando. Hasta que llegó un teatro de Francia y me dijo: “Si quiere venir con su equipo, venga y haga algo con nosotros que le pagamos bien”. Y empezamos a vivir de nuestro trabajo, por fin. Pude dejar mi trabajo de creativo en agencias de publicidad y dedicarme al teatro. ¿Tengo que pagar por esto? ¿18 años de rodillas en un país —España— que detesta el teatro que se sale de lo habitual?

Creo que interpreté mal su pregunta, ahora que la releo. Usted me preguntaba otra cosa. ¿Yo qué sé qué piensa la gente que da el premio, si son más de 200 críticos de toda Europa? Si ellos piensan que eligiéndome a mí entre los ganadores abren el juego de la tolerancia y admiten la

pluralidad, pues bien, entonces el premio sirve para algo: es una esperanza para los jóvenes que empiezan...

-¿Qué lectura hace del contexto de producción teatral donde inserta su obra? Tanto en Francia, como en España. ¿Dónde tiene actualmente su lugar de trabajo?

-Yo vivo en Asturias y en Bahía, en Brasil. Ni loco voy a vivir a otra parte. Las producciones las hacemos en Francia, porque nos llaman a producir de Francia. También hemos producido con Portugal, Italia y Suiza, pero menos. Ahora hay producciones en España. Hemos hecho **Versus**, mi última pieza, que es producción española, de la SECC. Trabajo con un equipo de gente cada cual con una fuerte personalidad. Ni ellos ni yo entendemos el concepto de "compañía" de "marca". Somos artistas que nos juntamos a trabajar donde sea y nos importa y enriquece el proceso y el resultado poético. Luego si la obra es un *éxito* o un *fracaso*, no afecta tanto, solo a la hora de pagar la cuenta de la luz o el supermercado.

-Tengo entendido que estudió Ciencias de la Información. ¿Hay un vínculo entre periodismo y teatro?

-Yo soy licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad de Lomas de Zamora, en la provincia de Buenos Aires. Iba todas las tardes a la facultad en Adrogué. Me sirvió al menos de tema de conversación para acercarme a Borges, que amaba Adrogué y era mi mito, el viejo-ciego-sabio. En esa facultad aprendí mucho. Tuve profesores interesantes, locos. Y compañeros lúcidos. Luego trabajé en publicidad y se nota en mis obras. El maltrato hacia los objetos de consumo que hacemos en escena. Y una especie de síntesis en los enunciados y contundencia en las imágenes. No digo que sea bueno, al contrario, es mi cruz. Me expreso así.

-¿Cómo arriba o surge su inquietud por el teatro en Buenos Aires? ¿Qué recuerda de esa época y por qué decide irse a España?

-Nací en 1964. Desde 1980 hasta 1986 —fecha en que emigré— le aseguro que vi absolutamente todo el teatro y todo el cine que se ponía en Buenos Aires. Le estoy hablando de cerca de 100 salas contando la actividad febril del barrio de San Telmo y por todo Buenos Aires, y de la Cinemateca Hebreaica, y del cine Leopoldo Lugones y del cine Cosmos 70, ¡donde veíamos a los clásicos rusos! ¡El primer **Otelo**, el primer **Hamlet** ruso! Vi teatro y cine cada día de la semana y me distraje de la delincuencia, que era lo habitual para un chico de 16 años que vive nada menos que en el barrio Yparraguirre de Grand Bourg: ahora hay que entrar armado ahí. Y a las 2 ó 3 de la mañana leía libros en las librerías abiertas en calle Corrientes, porque no me atrevía a robar libros; los leía ahí, de pie, y los vendedores se cabreaban. Por las mañanas trabajaba de verdulero en la verdulería y carnicería de mis padres. Robaba dinero de la caja registradora del negocio familiar y por la noche tomaba el tren del ferrocarril General Belgrano y llegaba a la ciudad grande, a Buenos Aires, al teatro. Cuando era un niño mis padres me llevaron a ver a Nuria Espert, porque ellos son inmigrantes españoles y sacaban entrada solo para eso, cualquier cosa española, daba lo mismo Lola Flores o Rafael. Esa noche ellos se equivocaron, querían ver *Yerma* y sacaron entradas para el montaje de Víctor García. Pregúnteme algo. Me acuerdo de todo el montaje. ¡Yo tenía 11 años o menos! Y mis padres estaban espantados. ¡Los actores se hundían en una lona, no podían ni caminar, los cuerpos trazaban formas raras! La música era atronadora y había gente desnuda colgando del techo. Ahí me empezó a gustar el teatro. Luego vi a Tadeusz Kantor en el Teatro San Martín y me marché roto a casa: me di cuenta de que el teatro se podía utilizar de otra manera y que poca gente lo conseguía.

Yerma, de Víctor García me abrió los ojos al teatro y **Wielopole-Wielopole** me dejó hemipléjico.

En medio había visto en la Cinemateca Hebreaica lo inimaginable, toda la historia del cine, era divertido: unas traductoras en directo... todos con auriculares duros que te hacían daño en la oreja... no escuchabas las voces de los actores... escuchabas a las traductoras. Las traductoras se equivocaban de página... en escenas de **Edipo Rey**



Escena de "Versus".

de Pasolini, de gran dramatismo, se escuchaba pasar las páginas... las chicas no encontraban los diálogos. Era interesante, enriquecedor: se hacía un gran esfuerzo por difundir aquello. Creo que vi hasta filmes de Glauber Rocha.

Luego Inda Ledesma y Eduardo Pavlosvsky y tanta gente hacían lo que podían para expresarse y que no los fusilaran ahí mismo en el escenario, los militares. ¡Videla, Massera, Agosti, Suárez Mason nos acompañaban desde el desayuno!... Yo tenía 17 años ¡y lo absorbía todo! Y como no tenía ni un peso, ni me drogaba ni me emborrachaba, por eso me acuerdo de todo, siempre estaba lúcido.

-¿Cómo piensa, desde 1989, el espacio que obtuvo en el teatro español? Un contexto que no tiene como particularidad generar exponentes que repiquen con sus producciones a nivel internacional.

-El sistema español obstaculizó mi trabajo —y el de muchos creadores— desde el primer momento y hasta ahora. Han pasado 20 años y no ha cambiado nada. Volvamos al Premio Europa. ¿Cree que los medios en España le dieron alguna importancia a mi premio? Ninguna. Yo ni aparezo en los papeles. A mí me mencionan de refilón y por un escándalo con un bogavante en una de mis performances presentadas en Polonia. Y ya. Estoy habituado. Pero los jóvenes que empiezan y sueñan con lo que yo soñé en su momento, se encuentran con la misma cabezonería, la misma avaricia, el mismo sistema sucio, triste, pobre y siempre de espaldas a la sociedad.

Hay artistas jóvenes muy interesantes en España. ¿Qué instituciones les acompañan? Ninguna o alguna solo para encasillarlos y cubrir expediente. El fracaso de mi generación es que no supimos llegar a la gestión pública y no conseguimos ayudar a los que vienen detrás. Ningún ministro de Cultura de los que pasó por Madrid entre 1986 y 2009 sabe de qué demonios estoy hablando. Es muy significativo eso.

-¿Cuáles considera que fueron sus pasos fundamentales para insertarse en el circuito español?

-Conocí a una compañía, se llamaba Espacio Cero, desapareció. Hacían Heiner Müller cuando nadie sabía quién era. Y hacían obras de Pavlosky con Roberto Villanueva. Luego, conocí a Carlos Marquerie del teatro Pradillo. Organizó y produjo con pocos recursos un movimiento utópico, trazó una línea de programación radical para su teatro. Resistimos años haciendo lo que creíamos era necesario hacer en el Teatro Pradillo. Luego el teatro Cuarta Pared me acogió cuando Carlos abandonó Pradillo. En realidad estos nombres son importantes, pero no menos que el de cada actor o técnico que trabajaba entonces conmigo. Son muchos y por eso no los nombro. La calidad humana e intelectual de toda esta gente me permitió hacer mi obra. No era consciente de eso. Yo era un burro que tiraba siempre para adelante. Ni me daba cuenta de que cuando íbamos al bar, nadie tenía ni para pagar el sándwich.

-¿Qué recuerda de su llegada a España en relación a sus primeras inquietudes en teatro?

-Lo que le dije antes. Y que en Madrid había un deseo perverso por institucionalizar el arte, por ser artista subven-

cionado, por comprar vestuario y hacer escenografías sin miramientos, salir de gira e ir a un buen hotel a dormir... En medio de este lío natural del post franquismo, uno rescataba tres o cuatro compañías que se preocupaban por el hecho artístico, por lo poético con mayúsculas; cómo olvidar la de Esteve Grasset, por ejemplo. Todo estaba muy mal gestionado, se gestionó mal el dinero público en esa larga época, las ideas hermosas no se respetaban y se mantenían en puestos de gestión personas que no daban mucho de sí. Confundían partidismo con política social. Y no sabían cómo encajaba el arte en aquello, ¿puede creer que no les echaban?

-Carnicero español donde lo biográfico tiene un lugar destacado ¿sería uno de sus textos vertebrales?

-¡Ese texto no tiene ni cuatro páginas! Cómo me alegra que usted lo mencione. Aparecen Tita Merello y Pepe Biondi... de mi infancia, de la televisión argentina. Intenté trabajar sobre la afasia. Estaba tan marcado por el estilo de Heiner Müller y tenía 23 ó 24 años y no era ni soy genial, entonces no tenía ni tengo ahora un estilo. Y me dio por trabajar sobre lo confesional, por mi poca habilidad para ficcionalizar. Abrí una puerta que luego se empleó y emplea de manera muy irregular en el teatro español. Yo hice lo que pude, porque como era casi imposible, por el pudor, hablar de mí mismo, recurrí a estudios médicos sobre la afasia. Entonces aparece ese texto cortado, tartamudo, oscuro... que apunta historias duras pero que no se terminan de verbalizar correctamente... un texto con muchas zonas en penumbra.

Hoy escuché toda la mañana a Bill Evans. Cada acorde de Bill Evans es desgarrador y certero, te cuenta su vida sin tapujos. Yo dejé más zonas oscuras en la tristeza torpe de **Carnicero español**, por miedo a mirar. Fíjese que no digo por miedo a contar. Le hablo de algo más primitivo: temor a reconocer. **Carnicero español**: esa pequeña tragedia familiar contada en pocos folios disfrazada de comedia estúpida.

Bill Evans tiene el valor de contarlo todo cuando toca el piano. Yo lo desprecio, por su coraje.

-¿Qué se ha modificado en su relación con el público? Si es que algo se ha modificado.

-Mantenemos con mi equipo la misma ingenuidad. Sabemos algo que el público no sabe. Pero no se lo vamos a explicar. Lo debemos desplegar delante de sus narices como cuando Masaccio pintaba al fresco. Nos reservamos la libertad de parar, emborronar, cubrir con otra capa...

-“El teatro no como espectáculo sino como acción social”. ¿Qué lugar tendría la representación? ¿Existe el teatro incluso como espectáculo?

-Ahora yo no tengo respuesta a esa pregunta. Dije que el teatro no era espectáculo, que era acción social, hace tiempo. Bueno, en el fondo sigo creyendo en eso. Pero ahora veo que la abstracción, por ejemplo, puede ser de utilidad. ¿Cómo explicarlo?

Como somos parte de una sociedad por reeducar desde cero, todo método poético o sistema filosófico es bien recibido.

-¿Cómo piensa al actor en esa acción?

-El actor es la existencia. Antes de que llegue el actor, puedo soñar, imaginar. Llega el actor y llega la existencia. Lo que no pueda hacer junto a un actor, no es.

-¿Podría marcar etapas de su producción. Puntos claves donde hubo quiebres en su modo de trabajar y concebir su teatro?

-Creo que ya me extendí antes y hay pistas sobre esto. De todas maneras, el teatro es otro de los tantos reflejos de la madre economía, qué duda cabe. Si hay 5 millones de parados en España, el teatro debe reflejarlo de alguna manera. No hablo de un teatro de denuncia, ya tenemos la tele y los periódicos. Digo: si hemos llegado a esto, algo falla en nuestros valores humanistas. Al final siempre acabamos en la ética clásica. Y no vaya a creer usted que estoy a favor del trabajo...

-¿Qué lugar tiene el texto? Pensando en que, si al comienzo, uno de los referentes más fuertes de su escritura fue Heiner Müller, hace tiempo trabaja más con un cruce con las artes visuales. Jenny Holzer, Bill Viola o Bruce Naumann. En esta nueva concepción, ¿qué utilidad tiene el texto?

-He visto obras donde el cuerpo expresa mejor las ideas que las palabras. Luego estoy abierto a todo lo que me sirva para expresarme. Otra cosa es que no pueda dejar de escribir. Es mi cruz, porque yo me cuestiono como escritor al punto de reconocer que no lo soy.

-Acaba de publicar *Cenizas escogidas*, su obra completa ¿Qué relación tiene con sus primeros textos?

-Mi obra casi/completa está en francés. Ahora por fin está en castellano, imagínese qué alegría, ya que la escribí en castellano. Quitó algunos de mis primeros textos. Hay gente que me dice que ¡¿por qué?! No sé. Me ruborizaban. Pero si tomo ese gran libro que con tanto esfuerzo ha hecho mi editor español —La Uña Rota— y un *bolí* rojo le aseguro que me cargo más de la mitad, también por vergüenza. Yo no soy un escritor, me he permitido descuidos imperdonables para ser un escritor.

-¿Cómo piensa que dialogaría su obra en Buenos Aires, donde la violencia como acción social toma una calidad y un despliegue fundante de lo cotidiano?

-¿Pero usted cree que los violentos van a venir al teatro a verme? Y al público que puede pagar la entrada, tampoco le va a intimidar algo violento representado en el teatro cuando afuera les están robando el coche o la casa. Por eso no creo que lo violento sea el camino adecuado. Mis últimas obras son dulces. De una tristeza apacible. Como quien murió mientras dormía.

-¿Cuál es su relación con Argentina? Estuvo en un Festival Internacional de Teatro y su visita pasó casi desapercibida. ¿Algo le atrae de la escena de Argentina?

-¡No pasó desapercibida! Hicimos *After Sun* y *Borges* en el Portón de Sánchez y solo vinieron a verme mis padres y dos amigos. Imagínese lo que me marcó... ¡de desapercibido nada! ¡Yo sí que lo percibí!

Menos mal que estaban Sasha Waltz y Vincent Baudri-ller y nos invitaron a hacer esas obras a Avignon y a la Schaubühne en Berlín.

También hicimos, dentro del marco del festival, mi obra **Conocer gente, comer mierda**, que quiero mucho. Al día siguiente de la primera actuación me dijeron que estaban muy enfadados porque a Kive Staif —que dirigió el teatro San Martín durante toda la dictadura militar, me parece— le habían salpicado cristales de copas de vino que rompíamos en escena. ¡Debería estar acostumbrado a la sangre! Me lo dijo la directora del festival, Graciela Casabé, y me pidió modificar la escena, cosa que nunca he hecho en la vida, cambiar algo porque un mandado me lo pide. Todo en una reunión en una oficina no recuerdo en qué piso del Teatro San Martín. Eso fue lo que me llevé de Buenos Aires. Tortazos.



-En 2007, abrió Avignon con *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*, donde cierto imaginario argentino de celebración y marginalidad resuena en la obra. ¿Por qué decidió abordar ese imaginario en Avignon?

-Esta obra era especial, claro. Trabajé con trece murgueros y Juan Lorient. Fue una explosión de vida en Avignon, Atenas, Valladolid y Roma, donde se presentó en grandes espacios. Pero en Buenos Aires no querían la obra y eso fue doloroso, el Festival Internacional la rechazó. Los chicos no podían hacer la obra en su país. La hice porque la murga siempre me gustó, de niño. Yo veía sexo por todas partes en el carnaval de barrio, sexo y locura. Luego, ya de mayor, me di cuenta de que no era para tanto. Fue frustrante, no coincidía mi recuerdo con la realidad. Tuve que trabajar como loco para darle a aquello otra orientación y mezclar cosas biográficas de mi infancia pero también de mi presente en España. Al final hay un largo monólogo sobre la memoria y los sentimientos aplicados a las vacas de mis vecinos de aldea en Asturias, Teresa y Pepe. ¡Sí! ¡Sentimientos en las vacas!

¡Mire usted qué viaje! ¡Todo en esa obra! También tenía que respetar a cada persona que había en escena, muchachos que no habían hecho teatro en su vida. No podía hacer una tragedia de la Argentina, tenía que enseñar la luz y la alegría que hay incluso cuando las circunstancias sociales no acompañan. La obra existe gracias al trabajo que hizo Nilo Gallego, el músico español que trabajó con los murgueros día y noche. Y las dos personas de Buenos Aires que intentaban tener controlada toda aquella energía de locos: Feli Luna y Maxime Seguré.

-¿Qué obra prepara actualmente?

-Hay un proyecto con Mucicadhoy, que dirige Xavier Güell. Se trata de hacer un teatro musical “culto” pero borrando de un plumazo todo lo que podamos. La idea es trabajar con un compositor que yo propuse, Francisco López, que suele manipular sonidos de la naturaleza. Tal vez hagamos dos cosas más: una con el Teatro Nacional de Bretaña y otra con el Centro Dramático Nacional de España. No sé...

-¿Podría detallar un proceso de trabajo? ¿Qué particularidad tienen los ensayos?

-Estaríamos un año hablando de este asunto y si quiere lo dejamos para otra. Cada obra es un mundo. Cada creación tiene su proceso y sus procedimientos. Lo importante en mis ensayos es nunca hablar de los porqués de lo que hacemos. Llegamos y nos ponemos a hacer. Nos vamos a dormir y al día siguiente lo mismo. Si se racionaliza el trabajo, se pierde el misterio. El miedo que tenemos cuando creamos, ya es hora que lo sepamos controlar en silencio y soledad.



Escena de “Cruda, vuelta y vuelta, a punto, chamuscada”

Manuel Puig dramaturgo

Editorial Entropía acaba de publicar **Teatro reunido**, edición que incluye las obras teatrales de Manuel Puig **El beso de la mujer araña**, **Bajo un manto de estrellas**, **Misterio del ramo de rosas**, **Triste golondrina macho** y **Un espía en mi corazón**. Se transcribe aquí el Prólogo a la edición.

JORGE DUBATTI/ desde Buenos Aires

La institucionalización creciente de la violencia y el terror en los años setenta, su consolidación tras el Golpe de marzo de 1976, el horror de la dictadura y sus consecuencias en la postdictadura, privaron a los argentinos del contacto frecuente, cotidiano, con Manuel Puig (General Villegas, Provincia de Buenos Aires, 1932 – Cuernavaca, México, 1990).

Tras ser perseguido por la Triple A, e incluso antes de que fuera censurada su novela **The Buenos Aires Affair**, Puig se fue de la Argentina en setiembre de 1973 y, frente a las amenazas y el peligro que corría su vida, decidió no regresar. Durante su exilio se radicó, sucesivamente, en México, Estados Unidos y Brasil. A pesar del retorno de la democracia a la Argentina, optó por no regresar. Continuó viviendo en Río de Janeiro hasta comienzos de 1990, cuando se instaló otra vez en Cuernavaca (México), donde moriría pocos meses después.¹

Hay huellas de que su alejamiento del país se hace sentir hasta hoy, trauma y continuidad de la dictadura en la postdictadura.² Una de esas huellas puede reconocerse en el teatro argentino: no se ha recuperado aún al Puig dramaturgo como este lo merece. Se sabe que los campos de la literatura y el teatro no funcionan de la misma manera, que poseen lógicas, dinámicas e instituciones diversas; el campo literario ha dado fecundas señales de su interés por Puig, no así el teatral. Para los teatristas argentinos Manuel Puig sigue siendo un novelista rutilante, pero, en el mejor de los casos, un dramaturgo secreto. Puig dramaturgo no ha terminado aún su exilio.

Basta confrontar su rica recepción en los escenarios extranjeros con la escasez de los montajes de su teatro en la escena local (donde sin embargo cada temporada se estrenan centenares de otros autores). También es sintomática la casi ausencia de su nombre en los principales libros de historia teatral del período, o la escasez de conocimientos sobre su teatro en obras enciclopédicas y diccionarios especializados en teatro.³ Sin duda ha habido importantes esfuerzos por revertir esta situación y contribuir al regreso del teatro de Puig a la Argentina: la edición de tres tomos con sus dramas realizada por Beatriz Viterbo en Rosario;⁴ algunas puestas en escena, como las dos versiones porteñas contabilizadas hasta hoy de **El misterio del ramo de rosas** o el reciente montaje de la versión teatral (no el musical) de **El beso de la mujer araña**;⁵ la consideración de su teatro en los trabajos de investigación de especialistas. A esos esfuerzos se suma el volumen **Teatro reunido** (Entropía, 2009).

La producción teatral de Puig incluye una decena de títulos, entre dramas y comedias musicales. Puig inicia

su escritura teatral en los años de su exilio, como señala Julia Romero: “El comienzo del exilio significó también, para Manuel Puig, el comienzo de una nueva línea en su escritura, una línea que aparece en esbozo en las novelas y que tiene su desarrollo en los textos marginales que comienza a escribir de manera profesional: los guiones cinematográficos y las obras de teatro”.⁶ Sus dramas son **El beso de la mujer araña** (1980), **Bajo un manto de estrellas** (1981), **Misterio del ramo de rosas** (1987) y **Triste golondrina macho** (1988). Las comedias musicales: **Amor del bueno** (1974), **Muy señor mío** (1975), **Tango de la medianoche** (Gardel, una **lembraça**) (1987), **Un espía en mi corazón** (1988). Sus guiones cinematográficos suman también casi una decena.

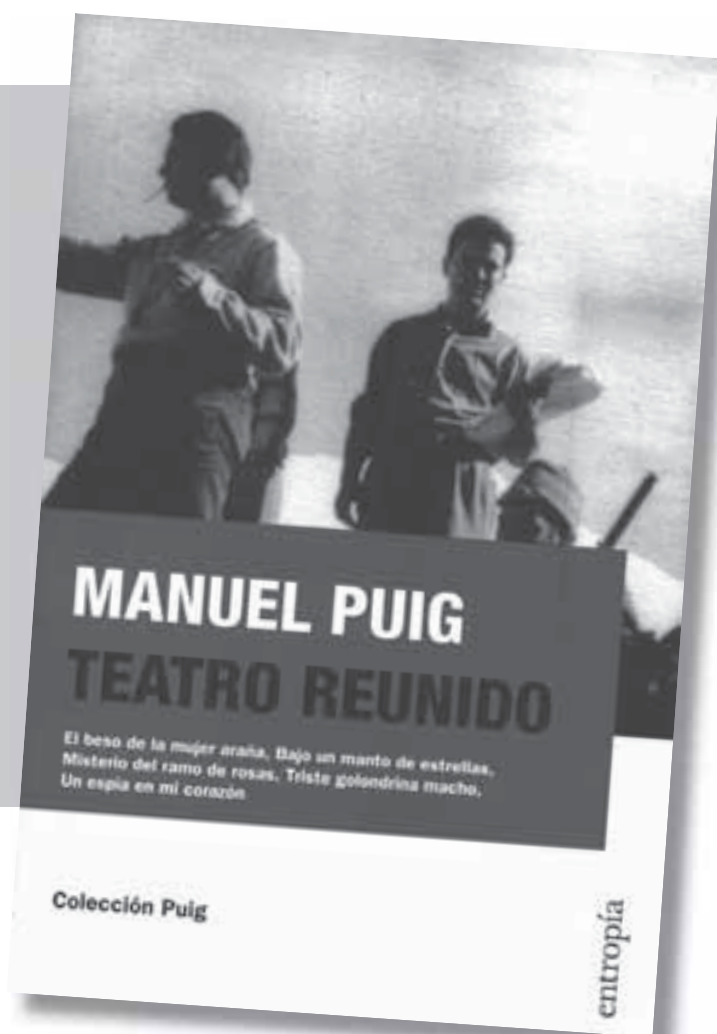
Teatro reunido recoge los cuatro dramas y la comedia musical inédita **Un espía en mi corazón**. La adaptación teatral de **El beso de la mujer araña** escrita por Puig subió a escena en España en 1981 y se publicó con **Bajo un manto de estrellas** en 1983 (Barcelona, Seix Barral). Diez años más tarde, **El beso...** fue incluida por editorial Antártica en una colección de **Página/12**.

Bajo un manto de estrellas fue estrenada en el teatro Ipanema de Río de Janeiro en 1982, con la dirección de Iván de Albuquerque. **El misterio del ramo de rosas** tuvo su estreno mundial en 1987, en Donmar Warehouse, con Brenda Bruce (Paciente) y Gemma Jones (Enfermera); en noviembre de 1989 se concretó su puesta en escena en el Music Center of Los Angeles Country, con las actuaciones de Ann Bancroft (Paciente) y Jane Alexander (Enfermera). Se publicó por primera vez en Milán, en 1987 (**Mistero del mazzo di rose**), con traducción e introducción de Angelo Morino (ediciones Mondadori). **Triste golondrina macho** (o **El jinete**) se publicó en 1988, en italiano (**Triste rondine maschio**), traducido también por Angelo Morino (Turín, editorial Einaudi). Beatriz Viterbo recogió una versión posterior, con importantes cambios. La presente edición de Entropía reproduce los dos finales conservados.

Un espía en mi corazón fue escrita en 1988 y permaneció hasta ahora inédita. El 13 de agosto de 2006 el diario **La Nación** publicó algunos fragmentos con la siguiente presentación: “El autor de **Boquitas pintadas** siempre sintió una profunda atracción por el teatro, para el que escribió varias piezas. (...) Por gentileza de Carlos Puig, su hermano, ofrecemos algunas escenas de **Un espía en el corazón** (sic), comedia musical inédita, escrita en 1988, a partir de un encuentro con la artista Renata Schusheim. La pieza iba a ser representada por el grupo Caviar, dirigido por Jean-François Casanovas, pero el proyecto no se pudo realizar, aunque el texto está completo”.

Reconocido como novelista y cinéfilo, Puig dramaturgo suele ser leído casi mecánicamente desde las claves de su narrativa y su pasión por el cine. Sin embargo, ¿es el teatro de un novelista?, ¿es el teatro de un cinéfilo, o de un guionista de cine? Hay diferencias. Es importante permitir a estos textos dramáticos que hablen desde la especificidad de sus poéticas teatrales, en relación a sus modelos dramáticos. Como señala S. Jill-Levine, la escritura dramática exige a Puig un cambio morfológico: minimalismo, pocos personajes, escenario fijo.⁷ Paradójicamente, esa reducción parece estimular su creatividad: cuando escribe dramaturgia, Puig evidencia voluntad de experimentación, de búsqueda en un amplio espectro de convenciones dramáticas diversas. Es recurrente en sus obras teatrales la construcción de misterio, ya sea por la ambigüedad constitutiva de la poética de los textos, ya por su trabajo con algunos procedimientos cercanos al simbolismo teatral.⁸ Puig parece encontrar en la escritura dramática una vía expresiva y poética de mayor expansión para su subjetividad, que el guión cinematográfico no acaba de ofrecerle, porque finalmente toda película tiene como autor último al director.⁹

Sin duda **El beso de la mujer araña** es el menos “teatral” de sus dramas, el menos “teatroso” (de acuerdo al neologismo creado en la Argentina para designar lo “convencionalmente teatral”). Creemos que en parte esto se debe a que la pieza responde a la adaptación de una estructura no-teatral de origen: la de la novela homónima, cuya escritura está fundada centralmente en el procedimiento del diálogo. Desde el punto de vista dramático, por su deuda con la estructura de la novela, **El beso de la mujer araña** posee una peculiar “teatralidad de lo no-teatral”, es decir, una teatralidad que no resulta de las convenciones tradicionales de la dramaturgia sino de la extracción de la singular estructura dramática que Puig descubre “dentro” de la novela. Se advierte esta diferencia compositiva en el armado de los cuadros de la pieza, en su desarrollo interno, especialmente en el cierre y en el enlace de los cuadros entre sí; se advierte también en el manejo distintivo de la gradación de conflictos, más atenta a la intensidad de cada cuadro a través de la exposición de las ideas, las narraciones y el meándrico tejido de los vínculos, que a un supuesto superobjetivo que apunta linealmente al avance de la acción. El cronotopo de la cárcel exige un tiempo detenido, disuelve el efecto de linealidad a favor de una sucesión de momentos, estados y situaciones.



Cuanto pase dentro de la celda, no cambia directamente la situación de encierro: están atrapados y cuanto hagan no parece colaborar para evitar la muerte. De esta manera el encuentro personal sexual con el que culmina el Cuadro Octavo no funciona como el clímax de una intriga lineal sino como una instancia más de la construcción de un mundo de afecciones, ideas, relatos y complicidades. Por eso no está allí el “desenlace”: le seguirá, en el Cuadro Noveno, un nuevo encuentro personal con acción física, el beso, tanto o más potente en su dimensión simbólica que el anterior. En esta “teatralidad de lo no-teatral”, Puig coincide a la distancia (sin vínculo genético aparente) con las investigaciones que los nuevos teatristas argentinos están realizando simultáneamente en el país. Frente a la caída de los discursos de autoridad generada como reacción a la dictadura y a la maquinaria asesina del Estado, desde el desamparo que genera el fin de los modelos de protección paternal, se multiplica ya en los primeros años de los ochenta la búsqueda de formas narrativas teatrales alternativas, producto de la necesidad de inventar otras formas de subjetividad, otras micropolíticas. La teatralidad de lo no-teatral abunda en las prácticas escénicas porteñas.

A diferencia del musical y de las películas posteriores, el drama sobresale por su esquema económico: Molina y Valentín son los únicos personajes de la escena, que se concentra en el mundo opresivo de la cárcel de Devoto y la “pequeña celda”. La reducción a un espacio mínimo es explotada magistralmente por Puig para una valoración óptima de la intensidad de los diálogos, de la evocación verbal e imaginaria de las películas, de la coreografía de las luces y las acciones físicas.¹⁰ En el contexto cerrado de la prisión, lo menos se vuelve más. A mayor limitación de espacio, mayor energía de los componentes dramáticos. Puig incorpora otros personajes (Guardia, Director) pero lo hace desde la ilusión de extraescena, a través de voces grabadas *en off*. Sobresale la construcción de la última escena, en la que desde un espacio preextensivo, las voces *en off* de Molina y Valentín (oídas en paralelo a la visión de las acciones físicas de la separación) cuentan los mutuos, trágicos desenlaces de sus historias (“¿Qué pasó conmigo, Valentín, al salir de aquí?”; “Y a mí, Molina, ¿qué me pasó?”). Sus voces *en off* hablan desde la muerte en el futuro, y el procedimiento del cruce de tiempos (acción física en el presente de la cárcel, voces *en off* del futuro) permite repensar el estatus ontológico de las escenas anteriores. ¿Los hechos a los que hemos asistido durante la obra se presentifican realmente desde un supuesto presente de las acciones, o están enmarcados por un tiempo evocativo, son en realidad un vasto *flash-back* enunciado desde la muerte?

La construcción de misterio se sintetiza en la red simbólica de la “mujer araña”, que excede plenamente la metáfora sexual, adquiere dimensión de “jeroglífico” a desentrañar (como en el teatro simbolista) y atraviesa todos los niveles de la poética.

Justamente el atractivo dramático de **Bajo un manto de estrellas** radica en un procedimiento semejante: Puig pone en suspenso la definitiva resolución del estatus de la poética. El efecto es caleidoscópico: resulta imposible someter la pieza a una única y determinada *concepción de teatro*,¹¹ la poética muta permanentemente su estatus de acuerdo a la entidad que se otorgue a los personajes de la Hija y los Visitantes. De acuerdo con la regla dramática de las relaciones de contigüidad entre los personajes,¹² al cambiar la entidad de Hija y Visitantes, cambian Dueño y Dueña de Casa, la situación dramática ficcional y —por extensión— la poética del texto. Esta puesta en suspenso de la resolución del estatuto poético del texto constituye uno de los rasgos experimentales más valiosos de la obra, y la conecta precursoramente con las experiencias de la escena posmoderna. A diferencia de **El beso de la mujer araña**, claramente vinculada a la violencia y la represión argentina, a la militancia de izquierda, a la situación de

los homosexuales y a los detenidos en la cárcel de Devoto en un sentido estrictamente referencial, **Bajo un manto de estrellas** se desliza por su ambigüedad hacia una representación a-referencial.

Hay una marca relevante en la escritura del drama: en la tabla de personajes figuran solo cinco (Dueño de Casa, Dueña de Casa, Hija, La Visitante y El Visitante), cuando en realidad en la intriga intervienen nueve (deberían sumarse Criada, Médico y Enfermera, Agente de Policía). Pensamos que Puig no los menciona porque, como se aclara en cada caso en el texto, estos personajes son “interpretados por los mismos actores”... Pero sin duda hay que distinguir entre personajes y actores, es decir, el hecho de que los mismos actores hagan varios personajes no quiere decir que estos sean omitidos en la tabla. Sucede entonces que algunos personajes son interpretados “por los mismos personajes”: es la Hija (no solo la actriz) la que luego actúa de Criada; son los Visitantes (los personajes, no solo los actores) los que encarnan, metateatralmente, a Médico y Enfermera y Agente de Policía. Acaso podamos también pensar que Hija-Criada, Visitante-Enfermera y Visitante-Médico-Policía son disfraces de tres “agentes” o personajes-base (no hablamos de actores, sino de personajes ficcionales) que regresan una y otra vez a la mente de Dueño y Dueña. O también podríamos reescribir la tabla de personajes de esta manera: Dueño de Casa, Dueña de Casa, Amigo Muerto, Amiga Muerta, Hija de los dos (acaso muerta también); los fantasmas de los tres últimos vienen a la casa a cumplir con los diversos roles dramáticos de Visitantes, Hija, Criada, etc.

El estatus poético de la pieza puede ser comprendido de diversas maneras. Hija y Visitantes pueden ser alucinaciones de la pareja dueña de casa, encerrada en su infierno psicológico, en una suerte de variante expresionista del realismo, un realismo alucinado. Hija, Visitantes y los personajes que más tarde encarnan (Criada, Médico y Enfermera, Agente de Policía) parecen fantasmas, objetivaciones escénicas de los contenidos de la conciencia de los Dueños de Casa. Todo acontece entonces en sus conciencias, en una suerte de espacio craneal compartido por la simbiosis de ambos, quienes vienen recordando obsesivamente desde hace veinte años el episodio del accidente mortal de sus amigos (y acaso también de su hija).

Pero podemos además atribuir a Hija y Visitantes (especialmente a estos últimos) un vínculo con el “personaje jeroglífico” del *simbolismo*: los tres parecen provenir de otro orden de realidad (no psicológico), siniestro, metafísico, en tanto actúan frente a Dueño y Dueña para generar una ilusión de realidad que el espectador no comparte, de la que puede tomar distancia. Nuevamente Puig deja margen al misterio en la composición de la poética.

Finalmente, podemos pensar una hipótesis *teatralista*: todo responde a una mera convención teatral, a la autonomía de las reglas del arte, a la convención consciente que otorga a la pieza estatus de juego teatral. Puig elabora una compleja poética cuyas posibilidades de intelección son múltiples, caleidoscópicas. En este sentido, cabe establecer vínculos entre **Bajo un manto de estrellas** y una extraña pieza coetánea del teatro argentino estrenada en 1977: **Visita** de Ricardo Monti.

El misterio del ramo de rosas es la más “convencional” de las piezas aquí reunidas: su poética consiste en una vuelta de tuerca al drama moderno realista cuya estructura se afianzó en el siglo XIX.¹³ Se trata de una versión ampliada del drama moderno, con la inclusión de procedimientos expresionistas y de la explícita enunciación del “misterio” condensado como símbolo en el título de la obra. En este caso Puig no parece tan atento a la experimentación sino a proveer otros grandes personajes (que componen a su vez otros personajes) para el lucimiento de dos grandes actrices. Es esta una “obra de actores” (lo que no quita que su texto posea grandes méritos por su ardua, minuciosa elaboración). Recuértese que la encarnaron, entre

otros, Brenda Bruce y Gemma Jones, Ann Bancroft y Jane Alexander. En Buenos Aires se presentó en 2002, en Espacio Abierto, con Ana Padilla y Roxana Randón, bajo la dirección de Mónica Buscaglia; en 2006, en Multiteatro, con Cristina Banegas y Dominique Sanda, dirigidas por Luciano Suardi.

Puig relata la creación de un vínculo afectivo y existencial entre una Paciente (víctima de depresión por la reciente muerte de un nieto a su cargo, en un accidente) y una Enfermera. La gradación de conflictos atraviesa diversos pasos en el avance del conocimiento y la construcción de intimidad de ambas. Como en **El beso de la mujer araña**, el dolor, la soledad y la bonhomía hacen que los necesitados se junten, se protejan, armen planes. Puig propone un teatro finalmente compensatorio a la experiencia trágica de la realidad y la historia: en **El misterio del ramo de rosas** el amor, el altruismo, la solidaridad son posibles. Y salvan a las personas. El final “feliz” de **El misterio...** contrasta con la tragedia desgarradora de la historia de Molina y Valentín.

Como en **Bajo un manto de estrellas**, Puig recurre en **El misterio del ramo de rosas** a la metateatralidad: hace que sus personajes representen otros personajes. Instala para ello planos de interioridad expresionista: objetiva escénicamente los contenidos de la conciencia (ánimos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, la visión subjetiva de sus personajes. Cada personaje se pone al servicio de la representación de los contenidos de la conciencia del otro personaje. Como en el drama moderno, la visión subjetiva de los personajes se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del “común mundo compartido”, es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano (los personajes y objetos invocados desde la conciencia salen, por ejemplo, de adentro del armario). Como el expresionismo, Puig considera que las concepciones objetivistas de la realidad son insuficientes para dar cuenta de la experiencia humana, amasada desde el protagonismo del sujeto. En **El misterio...** es clave el término “expresión”, en el sentido de exteriorización, de movimiento que va del interior al exterior del sujeto. Puig se vale del expresionismo para colocar en el centro de su poética la función expresiva del sujeto, ya sea como construcción de un mundo de experiencia propio (diverso del común mundo compartido) o como respuesta interior (y exteriorizada) a los estímulos de la realidad (la historia personal, las relaciones parentales, etc.).

Nueva concesión a la construcción de misterio, Puig coloca en el título el símbolo del ramo de rosas, cuyo sentido el espectador no podrá agotar ni desambiguar, y que en la estructura de la pieza opera no como una extendida red simbólica (a la manera de la citada “mujer araña”) sino como un componente lateral, desplazado. Su posición no central en la intriga multiplica su enigma.

Triste golondrina macho es la obra más radicalmente extraña y experimental, a la par que estrechamente vinculada al simbolismo. Intuimos que Puig apunta en ella a las zonas más ancestrales y lúdicas de su personalidad, gracias a una apropiación teatral de las estructuras poéticas del cuento popular.¹⁴ Es una pieza de tal originalidad —insólita en el teatro argentino— que su fórmula es difícil de describir; su núcleo poético excede el melodrama irónico y disparatado o una mera suma de parodias de grandes textos clásicos, entre ellos, **Tres hermanas** de Anton Chéjov, **El pájaro azul** de Maurice Maeterlinck o **Jinetes hacia el mar** de John Synge.

Se trata de una *comedia de muertos*, con componentes de drama y de farsa, ambientada temporalmente a comienzos del siglo XIX (en realidad, esa precisión quiere remitir a un tiempo mítico impreciso, justamente el propio del cuento popular o anónimo). La acción acontece en una “acogedora cabaña” que podría ser “la casa de la abuela de Caperucita Roja”. La indicación sobre las matrices de representación de la pieza apunta al *efecto de maravillosa*: “Escenario, iluminación y actuación deberían crear una atmósfera de *cuento de hadas*”, escribe



Escena de “El beso de la mujer araña” (2009)



Manuel Puig

Puig en la primera didascalia. A la manera del simbolismo, Puig parte de estructuras genéricas y arquetípicas para la composición de los personajes: tres hermanas, la Mayor, la Menor y la Muerta, confrontan sus formas de comprender el mundo, se estremecen ante la incertidumbre de su destino, rivalizan por los pocos hombres que se acercan al pantano lleno de cadáveres junto al que viven, y temen al monstruoso Pastor de Cabras, violador de muchachas indefensas. Las tres hermanas deben luchar contra el desorden de sus emociones (expresado en un exhibicionismo sentimental propio del melodrama romántico) para intentar integrarse al orden de la vida cotidiana y la lógica del sentido común. Solo la Mayor lo consigue. Las tres recibieron en el pasado la visita de un pintor que dejó embarazada a la Mayor y se marchó definitivamente; más tarde acontece la visita del Jinete, un viajero en busca de sí, que se define como “un desconocido para mí mismo”. El Jinete colaborará con el parto de la Mayor y se enamorará de la Menor.

Dentro de este mundo de cuento de hadas, a la vez fascinante y siniestro, Puig vuelve a poner en suspenso la resolución del estatus poético de las acciones: la Hermana Muerta y el Pastor de Cabras parecen poseer entidad autónoma de “fantasmas”, son almas de “muertos”, pero a la vez se sugiere que dependen de las “alucinaciones” y la memoria de la Hermana Menor. “Si tú me olvidases yo me volvería polvo”, le advierte la Hermana Muerta a la más pequeña, única que puede ver su presencia. Sin embargo el Jinete percibe en el aire el olor sulfuroso de los fantasmas: “La Muerta le resulta invisible e inaudible” —aclara Puig en la acotación— pero puede olerla, cuando está cerca de ella el Jinete huele “la pestilencia del diablo”.

El regreso a un orden de representación ancestral le permite a Puig volver a plantear las diferencias arcaicas entre el hombre y la hembra, las pulsiones sexuales primarias, e identificar finalmente la sexualidad con la vida (el nacimiento del hijo) y la muerte (la Hermana Menor se extingue

en el acto sexual con el Jinete). Se trata de un cuento de hadas sin moraleja, que encuentra su finalidad en sí mismo, que reenvía a imágenes inconscientes del escritor y no capitaliza “enseñanzas”. De la misma manera, el símbolo de la “golondrina macho”, la “golondrina del paraíso”, es asimilable al “jeroglífico” o símbolo inconsciente formulado por Maeterlinck.¹⁵ La construcción de misterio atraviesa en esta obra todos los niveles de la poética, y queda claro que Puig no busca descifrarlo, sino simplemente proferirlo. Puig radicaliza la experiencia de la *infrasciencia* del espectador (la poética le permite saber mucho menos de lo que necesitaría o querría saber sobre el mundo de la obra), y también de la escritura: como Monti en *Visita*, Puig parece recurrir aquí a una *escritura órfica*, a cuya sugestión se rinde sin lograr del todo transformarla en un instrumento dominable para producir sentido.

El último texto incluido en este **Teatro reunido** es **Un espía en mi corazón**. Inédita hasta hoy, esta pieza, que se ofrece a los lectores en versión completa e incluye algunas notas del autor para la puesta, es una parodia-homenaje de géneros populares del espectáculo argentino: cruza procedimientos del melodrama, el sainete, la revista porteña y la comedia blanca. Es esta su obra más “nacional”, llena de guiños a un espectador vernáculo. Puig demuestra conocer en profundidad los mecanismos locales de estas poéticas en el cine, el teatro y el radioteatro, y maneja magistralmente sus recursos para producir emoción y comicidad. Valora además las grandes poéticas actorales y remite en las didascalias a las figuras del espectáculo (los textos deben decirse como lo haría Libertad Lamarque, Carlos Gardel, Virginia Luque, Mirtha Legrand, etc.). Puig reconoce y acentúa los artificios originales, de manera tal que en **Un espía en mi corazón** se tornan rápidamente reconocibles. Sobresale además, en boca de sus personajes, como en su novelística, el manejo de la oralidad porteña y rural en su dialectalidad, tanto para la observación costumbrista como para la caricatura reidera.

La reescritura de las poéticas populares expresa a la vez simpatía y distancia crítica cuestionadora: Puig ama estos géneros y se ríe de ellos, a la vez.¹⁶ En **Un espía en mi corazón** disfruta de la falta de verosimilitud realista y de las rebuscadas intrigas frecuentes en los textos populares para generar sorpresa y emoción. La obra se abre con un abuelo que cuenta una historia a sus nietos; ese abuelo resultará, finalmente, el protagonista de la historia. Descubierto con ternura y picardía de comedia blanca por los niños, el abuelo pasa del nivel extradiegético de la narración al intradieético, del plano heterodieético al homodieético. Con marcada artificiosidad (nueva vuelta de tuerca de inverosimilitud deliberada), la historia se despliega ante los ojos del espectador como un radioteatro (los personajes salen de una “enorme radio de 1942, tipo catedral”), pero a la vez la historia es atribuida a los acontecimientos de la vida cotidiana. La artificiosidad se adentra en el disparate cuando la historia local se mezcla con el espionaje fascista de alemanes e italianos, submarinos y robots que recuerdan obras de otros contextos y series, como el film **Metrópolis**.

¿Qué lugar tiene la dramaturgia de Puig en el teatro argentino? ¿Poseen sus obras teatrales rasgos semejantes a las de otros autores exiliados en los setenta, como Alberto Adellach, Juan Carlos Gené, Pedro Orgambide o Aristides Vargas? Es esperable una mayor presencia del teatro de Puig en los escenarios argentinos en adelante. El regreso de Puig dramaturgo contribuye a ampliar la imagen del teatro nacional, que debe incluir en su seno la producción de los creadores argentinos que trabajan fuera de la Argentina. No un teatro argentino sino teatro(s) argentino(s), más allá de las fronteras geopolíticas, e incluso en fronteras internas. Teatro del exilio, teatro cosmopolita, teatro internacional o supranacional. Bienvenida sea, de la mano de Manuel Puig, la formulación de otra cartografía para nuestro teatro.

- 1 Suzanne Jill-Levine, *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 2002, pp. 224 y sigs.
- 2 Sobre este concepto historiográfico, válido para pensar la obra de Puig, véase J. Dubatti, “Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008”. *La Revista del CCC [en línea]*. Septiembre / Diciembre 2008, n° 4. [citado 2009-01-27]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>.
- 3 Un diccionario publicado por el Instituto Nacional del Teatro incluye una entrada dedicada a Puig, pero en ella se describe su dramaturgia de forma incompleta. Véase Perla Zayas de Lima, *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*, Instituto Nacional del Teatro, 2006, tomo II, pp. 159-160.
- 4 Los tomos recogen *Bajo un manto de estrellas, El misterio del ramo de rosas*, 1997; *La tajada* (guion cinematográfico), *Gardel (uma lembrança)*, 1998; *Triste golondrina macho, Amor del bueno, Muy señor mío*, 1998.
- 5 No consideramos parte de ese regreso la versión de *El beso de la mujer araña – El Musical* dirigida por Harold Prince en Buenos Aires en 1995 (Teatro Lola Membrives) ni las adaptaciones nacionales de sus novelas (como *Boquitas pintadas* en versión de Oscar Araiz y Renata Schussheim); nos referimos solamente a las escenificaciones argentinas de los textos teatrales de Puig realizadas por directores y grupos nacionales.

- 6 Julia Romero, “Prólogo a *El misterio del ramo de rosas*”, en Manuel Puig, *Bajo un manto de estrellas, El misterio del ramo de rosas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 75.
- 7 Véase S. J. Levine, “Novela/teatro/cine/musical: de Kiss a kitsch”, en José Amicola y Graciela Speranza, (comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo/Orbis Tertius, 1998, p. 324.
- 8 Sobre el simbolismo teatral, véase J. Dubatti, “El simbolismo teatral como poética abstracta”, en su *Concepciones de teatro*, Buenos Aires, Colihue Universidad, 2009, Segunda Parte, Cap.I.
- 9 S. J. Levine, op. cit., p. 321.
- 10 Esta estructura será el modelo de piezas argentinas posteriores, como *La razón blindada* de otro exiliado, Aristides Vargas.
- 11 Llamamos concepción de teatro a la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.). Llamamos base epistemológica para el estudio de dicha poética a los supuestos y consideraciones teóricas, metodológicas, historiológicas y analíticas que realiza el investigador respecto de la territorialidad de la poética; la determinación de la base epistemológica dependerá de su

- posicionamiento respecto de la concepción de teatro. Queda claro que concepción de teatro y base epistemológica están estrechamente ligadas.
- 12 Sabemos cómo entender a cada personaje y su circunstancia a partir de las reacciones que los otros tienen frente a él, y a partir de las relaciones que entablan entre sí. Por ejemplo, sabemos del significado horroroso de Banquo y de su entidad de alma-en-pena por la reacción de Macbeth.
- 13 Para la poética del drama moderno y su modelo de teatro mimético-discursivo-expositivo consolidado por Henrik Ibsen en el siglo XIX, J. Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008, Cap. V.
- 14 Sobre esta poética, Valentina Pisanty, *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós, 1995.
- 15 En 1891, como respuesta a una encuesta de Jules Huret, el joven Maeterlinck distingue entre el “símbolo *a priori*”, “de intención deliberada” (cercano al concepto de alegoría), y el símbolo “inconsciente”, que “emana de la vida” (Maurice Maeterlinck, *Teatro*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 38).
- 16 Para pensar estas apropiaciones de las poéticas populares, resulta valioso José Amicola, *Camp y posvanguardia*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

OEROL

un festival holandés lleno de sorpresas



ALBERTO LIGALUPPI / desde Holanda

Participar del Festival Oerol es entrar en un mundo de sorpresas interesantes. Cuando uno se embarca en el *ferry* que une el puerto de Harlingen, en Holanda continental, con la isla Terschelling, sede de esta muestra, algo especial se nota en el viaje. Además de las clásicas bicicletas holandesas, el barco se llena de un pasaje festivo y bullicioso, son actores y espectadores que viajan juntos a una ceremonia que tiene más de veinte años de vigencia.

La isla de Terschelling, es parte de un largo archipiélago que bordea la costa holandesa, la alemana y se aproxima a la dinamarquesa, llamado Frisias, desde siempre ha sido lugar de comercio, disputas y guerras. Terschelling es hoy parte de la provincia Frisia de Holanda, tiene una superficie total de 670 km², de los cuales tan solo 88 son de tierra, el resto es agua. Su población, que se ubica en pequeñas villas, es de 4.000 habitantes, algo extraño para uno de los países con más densidad por kilómetro cuadrado del mundo.

La llegada al puerto es la primera gran sorpresa, en el muelle y a metros del agua, se encuentra la primera boletería festivalera, complementada por una venta de objetos relacionados: bolsos, camisas, vasos. Esta "sorpresa" es una síntesis del concepto, para los organizadores que hacen Oerol, la filosofía es "convertir a todo el islote en un gran escenario y que sea fuente de inspiración de performances, actores, pintores, visuales, cantantes", según escriben en la carta de presentación que distribuyen. También lo citan como un encuentro donde el arte es "pasto entre sus bordes" haciendo referencia a que todo pasa "entre la naturaleza, el verde de cada pedazo de tierra y el azul marino del agua".

Del barco bajan bicicletas, otras se alquilan junto a la boletería, y todos los que llegan, sin diferencia de edades y funciones, se montan en ellas para vivir la fiesta. Inclusive los extranjeros que no solemos tener tanta experiencia con el rodado de dos ruedas, lentamente, y ante la comprobación de que no hay arte, teatro, no hay posada, ni comida, ni bar, a la que se llegue sin pedalear, con una resignación lógica, nos sumamos a la experiencia. La cuestión también tiene su premio, en un camino escondido puede verse un molino, una casa de granjero del 1700 y una estatua de superman que se para sobre la gramilla, sola, esperando un encuentro con un espectador perdido.

El festival tiene la mayor cantidad, y diversidad, de escenarios del mundo. Son unos 60 los espacios que se utilizan, de hecho se crean para los diez días en los que funciona la fiesta, todos con las más perfectas condiciones técnicas.

Hay espacios abiertos tomados prestados de la naturaleza; se instalan carpas, se usan graneros, áticos, muelles. Las adaptaciones son mínimas, se busca intimidad, preservar los encantos naturales y de la historia del lugar.

Se realizan unas 400 presentaciones, y muchos de los grupos hacen unas diez funciones.

En la edición de este año, realizada en junio pasado, se vendieron unas 58.000 entradas, y la ocupación fue del 85%.

Cuando el Oerol baja sus cortinas, durante 10 días se limpia cada rincón usado, los molinos vuelven a ser nostalgia y las vacas pastarán felices por un año. Este momento también es una gran despedida, muchos de los artistas crean y se inspiran en la isla y permanecen allí unos tres meses.

JOLOP MUDLER, PADRE DE UN EXPERIMENTO EXITOSO

Jolop Mudler, creó el festival hace 28 años, es original de las islas, y es la fuerza de todo el movimiento. Hoy es un referente mundial de nuevas expresiones teatrales y performáticas. Será el director de un festival que se hará en setiembre 2009, en Nueva York, de similares características, y que se ubicará en la isla Governors, frente a la Estatua de la Libertad.

Mudler cuenta que, en los primeros años, los habitantes estaban curiosos sobre el evento pero poco colaboraban con él. Con el tiempo se hicieron parte del festival; para él, "tomar la isla como un total escenario, fue decisivo, está llena de dunas y bosques de pinos, diques y pequeñas villas típicas holandesas. La memoria del paisaje ha sido fundamental para la construcción de propuestas artísticas". Sostiene que para hacer *site specific*, se debe usar el entorno social y físico del lugar donde se produce. Ve como básica esta forma de teatro para preservar las individualidades, especialmente en Europa donde todo se vuelve igual. Además, sostiene que la calle, el espacio abierto, es una forma imprescindible de difusión de cultura.

Oerol y su director, son referencia de lo que hoy se llama *site specific theatre*, *cirque nouveau* y *landscape art*, además del nuevo, muy reciente, *site-related specific theatre*. El *cirque nouveau*, nacido en Francia, fusiona las viejas técnicas del circo con disciplinas actorales, danza y canto, creando extrañas y sugerentes atmósferas. *Site specific theatre* hace referencia a teatro creado para un lugar determinado, tejido a partir de las variables físicas y sociales de este. No podría subsistir fuera del espacio

Escena de "Blik"

que lo vio desarrollarse. En tanto *site-related specific theatre* promueve expresiones teatrales que buscarán otros espacios escénicos para su puesta, pero que deberán tener similitudes sociales o estéticas con el lugar que las vio nacer.

El festival Oerol puede verse de dos formas. Existe un "programa teatral", que incluye producciones artísticas que en su mayoría son estreno mundial, algunas solo para Holanda, muchas de ellas, *site specific theatre*. Existe también el "pasaporte", que incluye teatro y una serie de acciones que ocupan todo el día. Se puede participar de la apertura, que este año se realizó el 12 de junio con la participación del secretario de Relaciones Exteriores de Holanda, Frans Timmermans, de charlas, como la de la fundación Norma, sobre derechos de los artistas holandeses a ser compensados por el uso de sus performances, dada por Wilso Wissing. Asistir a la presentación del libro **Temporary landscape**, sobre el proyecto **Viento nómada**, de *landscape art* de Bruno Doedens, integrante de la organización SLEM (fundación para el arte del paisaje y más).

Además, entrar y salir del espacio de encuentro, un lugar que se localiza en el medio de la isla y que funciona desde la 9 de la mañana hasta pasada la medianoche, donde hay de todo, como en un mercado persa: un lugar para reunión de programadores internacionales, un café, un bar, un escenario para música bailable (éxito total la música colombiana), Internet wi-fi, y varias pequeñas performances.

El espacio es puro campo, a cielo abierto, y está dividido en la más pura naturaleza por leves murallas de madera, tipo establo. En los espacios que quedan entre madera y madera, se ve el pacífico campo holandés.

Allí, periodistas del medio nacional NCR realizan, todos los días, reportajes formato radio, con artistas y creadores participantes.

PROGRAMACIÓN ARTÍSTICA

La programación artística es vastísima, y nadie puede verla completa. De todas formas es interesante mencionar algunas creaciones a las que se puede citar como referentes de *specific theatre*, *cirque nouveau*, y *landscape art*.

La Cie B.A.L., grupo teatral francés, resultó ser uno de los ejemplos más interesantes de *cirque nouveau*. El trabajo es un unipersonal protagonizado por la actriz Jeanne Mordoj, quien interpreta a una mujer barbuda, juega con "una feminidad que es simultáneamente misteriosa, repulsiva, y atractiva". Lo más remarcable de Mordoj es que habiendo salido del circo, puede lograr fuertes sensaciones de



Escena de “Viento nómade”

drama, nada le es ajeno, pasa por la danza e integra malabares, llega al teatro de objetos después de deleitarnos con una hermosa voz.

De circo, además, Circus Klezmer, mostró una boda con humor y desarraigo y desde Chile llegó **En viaje**, del grupo Rueda, única performance de nuestro continente. Este espectáculo, que se mueve entre el circo y la danza, produjo un fuerte impacto en los holandeses. Uno de los hallazgos de la presentación chilena fue que se realizó en una carpa de difícil localización, en el medio del campo, y el proceso del viaje hacia al lugar se asociaba con la distancia y nostalgia de la propuesta.

Por último, Circolanda de Portugal, con **Casa abrigo**, fue un ejemplo de acción interdisciplinaria: el circo tiene video, varias instalaciones y performances.

El grupo Toneelgroep, realizó una gran obra *site specific*, llamada **Blik**. Estos creadores construyeron sobre una playa desolada un fragmento de una autopista repleta de automóviles y la acción contraponía fuertemente las dos imágenes, con un final en el que todos los automovilistas se perdían en el mar generando un momento mágico.

A **Kamchatca**, podemos mencionarla como otro ejemplo de *site specific*, realizada por actores españoles; habla de inmigrantes y viajes, lo que la convertía en ideal para un lugar con puerto, como la isla.

Por otro lado, y como ejemplo de *landscape art*, es citable el ya mencionado **Viento nómade**. Construyeron arte en la costa; unos 400 artistas pintaron, cada uno con su propio estilo, una especie de mariposa estilizada, que los organizadores clavaron sobre la arena. Cuando el mar subía, las “mariposas” se perdían entre aguas y olas. Otro *landscape art*, fue la **Línea de banderas rojas** de Strijdom van der Merwe; sobre la arena, mástiles embanderados subían y bajaba por las dunas.

PROGRAMA PROFESIONAL SUR-SUR

Asociado con el programa Pasaporte, y dentro de las acciones paralelas del festival y con apoyo del reconocido Instituto Holandés de Teatro, se realizó un encuentro con responsables de festivales del hemisferio sur.

Para la gente de Oerol, *landscape art*, *site specific theatre* y *cirque nouveau*, son poco conocidas en el sur del mundo y se han puesto como misión desarrollar proyectos con nuestro hemisferio e intentar hacer producciones juntos. Para Joop Muldler, sería ideal que el Oerol pase a ser un centro de experimentación internacional de las citadas nuevas ideas, él ha venido bregando por su desarrollo desde hace años y todo el grupo que trabaja allí tiene una experiencia que debería ser transmisible, además tienen claridad en los procesos de producción y seguramente deben saber cómo acceder a financiaciones para estos vínculos creativos entre países distantes.

Con estos conceptos ya debutaron en África. Lo hicieron en un festival que se realiza anualmente en Oudtshoorn, Sudáfrica. Este evento se desarrolla mayoritariamente en lengua *afrikaans*, con la que los holandeses son cercanos ya que la misma quedó de los años en que parte del citado país era integrante del imperio de alta mar holandés.

En Oudtshoorn, Mudler realizó este año, en el pasado mes de abril, dos coproducciones abriendo el programa hacia el sur. Ambas producciones, teatro al aire libre y de bajo costo, fueron de gran impacto en Sudáfrica. Una de ellas, **Ararant** realizada originariamente en una granja africana, tuvo una versión para Holanda y el Oerol este año.

En nuestro continente, el país donde los holandeses ya han trabajado es Chile, allí han coproducido con la compañía chilena De paso.

Para mostrar ideas y disfrutar del Oerol, invitaron a la reunión Sur Sur a Adri Herberet, directora del Volksblad Kunstfees in Bloemfontein, Sudáfrica, festival anual que se realiza todos los meses de julio; a Brett Pyper, director del Klein Karro National Kunstfees en Oudtshoorn, un festival con mucha tradición y con una mirada muy local; Pyper ha estudiado música en la ciudad de Nueva York, y desde que volvió a su país, hace unos años, se dedica a realizar este encuentro; a Nikki Froneman, directora de Proyecto 34S, que trabaja entre Buenos Aires y Sudáfrica —realizó este año una muestra teatral de aquel país en Argentina y ahora lleva gente nuestra para allá—. El cuarto invitado fue quien escribe esta nota, del Festival Internacional de Buenos Aires, FIBA.

El coordinador de la reunión fue Jeffrey Meulman, director del festival Amsterdam Fringe. El encuentro estaba armado para cuatro días, el primero se ocupaba de políticas culturales en general, los días siguientes cada jornada versaba sobre uno de los temas que el Oerol quiere difundir y se unían especialistas diversos. Por ejemplo, de *cirque nouveau*, participaron Camille Mathieu (Cie BAL) y Wim Claessen (CircoCírculo). *Landscape art* se iniciaba visitando la **Línea de banderas rojas** y charlando con sus responsables; en *site specific*, se discutía sobre *blik*, la mega autopista sobre la playa, con sus director, Aus Greidanus de Toneelgroep.

La intensidad del Oerol puede verse en cada uno de los días, desde temprano hasta muy tarde en la noche, y en el regreso al continente en un ferry lleno de jóvenes felices y agotados que son, quizás, la marca más fuerte del festival. Los visitantes del sur también estábamos cansados, pero la sensación de sorpresa era más fuerte. Habíamos convivido con una forma límite entre arte y naturaleza.



/PICADERO

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

trabajando en el fomento y la difusión del teatro



ULTIMAS PUBLICACIONES

Rebeldes exquisitos | José Tcherkaski

Ponete el antifaz | Alberto Ure

Teatro/10 | colección premios

La risa de las piedras | José Luis Valenzuela

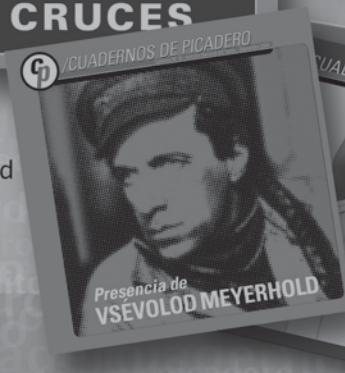
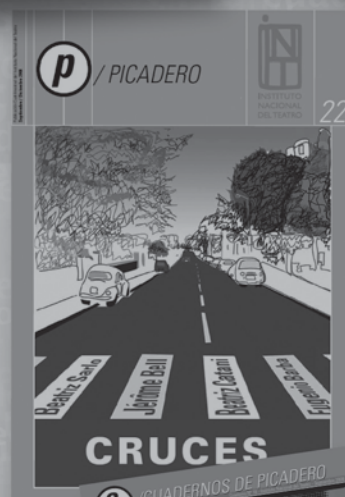
Técnica vocal del actor | Carlos Demartino

Revista Picadero Nº 22 | Cruces

Revista Picadero Nº 21 | Dramaturgos en acción

Cuaderno de Picadero Nº 18 | Presencia de Vsévolod Meyerhold

Cuaderno de Picadero Nº 17 | Teatro & Títeres



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL

Instituto Nacional del Teatro | Av. Santa Fe 1243 - C1059ABG - Ciudad de Buenos Aires
Tel: 4815-6661 | e-mail: info@inteatro.gov.ar | website: www.inteatro.gov.ar