



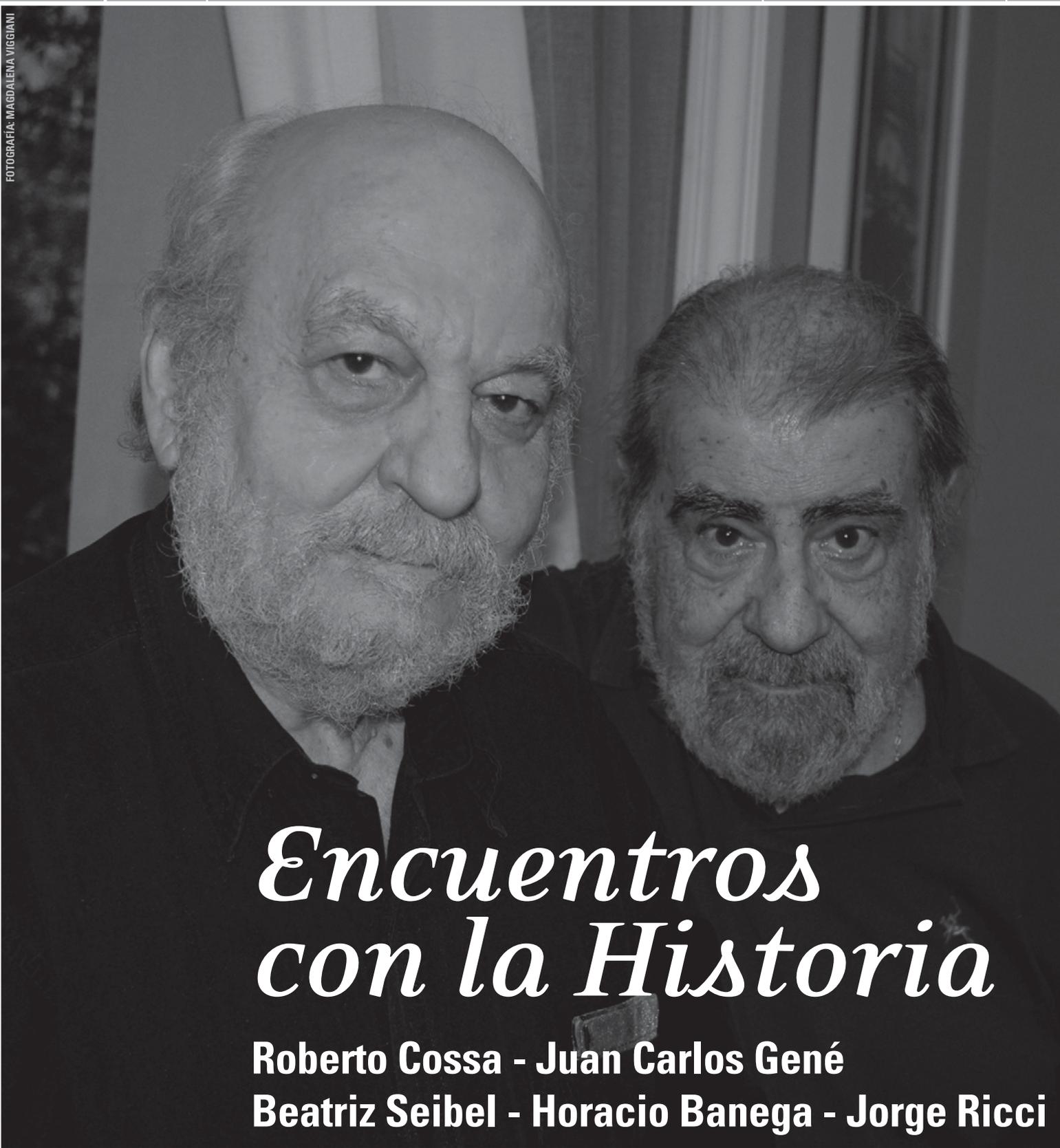
/ PICADERO



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

24

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



Encuentros con la Historia

Roberto Cossa - Juan Carlos Gené

Beatriz Seibel - Horacio Banega - Jorge Ricci

AUTORES: Mauricio Kartun – Ricardo Halac – Alberto Ure

FESTIVALES: EL PAÍS EN EL PAÍS - FESTIVAL INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES

CONSEJOS Y PLENARIOS

El INT está pensado políticamente como un ente federal, democrático y representativo. La ley establece que será conducido por el Consejo de Dirección. ¿Cómo se conforma el mismo? De la siguiente manera: un representante por cada una de las regiones culturales (hoy, son seis); de cuatro a seis representantes nacionales; un representante de la Secretaría de Cultura de la Nación, y el Director Ejecutivo. He ahí los doce –o eventualmente catorce– miembros del mencionado Consejo.

REPRESENTANTES PROVINCIALES

¿Cómo llegan estas doce personas a ser miembros del Consejo de Dirección? El INT tiene un Representante Provincial en cada una de las provincias argentinas; es decir, 24. (Se toma a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como una provincia). El país se encuentra distribuido en seis regiones culturales: NOA (Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca); NEA (Formosa, Misiones, Corrientes y Chaco); CENTRO LITORAL (Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos), CENTRO (Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Provincia de Buenos Aires); NUEVO CUYO (Mendoza, San Juan, San Luis y La Rioja); PATAGONIA (Neuquén, Río Negro, La Pampa, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego). Si bien el Consejo de Dirección tiene potestad para cambiar el número y la conformación de estas regiones, la actual distribución es esa.

¿QUIÉN ELIGE A LOS REPRESENTANTES PROVINCIALES?

Según la ley, son designados mediante un concurso público de antecedentes y oposición convocado específicamente para cubrir dichos cargos, de acuerdo a normas establecidas por el Instituto Nacional de la Administración Pública (INAP), o el organismo que lo reemplace en sus funciones; actuando este último, como organizador y supervisor del jurado de selección. Sin embargo, hoy, ese rol lo

cumple la Secretaría de Gabinete y Gestión Pública (SGGP), motivo por el cual, el mencionado concurso, se desarrolla de acuerdo a una reglamentación basada en sus normas, tal como lo establece la ley. El Jurado de este concurso es el instrumento que tiende a garantizar la transparencia y equidad en la selección del Representante.

Finalmente, es el Consejo de Dirección, como autoridad de aplicación, quien designa a cada Representante y también propone a la SGGP la conformación de dicho jurado. O sea que, para que la selección tenga efectividad legal, debe ser aprobada por el Consejo de Dirección quien procederá a la designación, para terminar de constituirse en acto administrativo cuando el Director Ejecutivo –por mandato del Consejo, que figurará en actas – firma la correspondiente resolución.

REPRESENTANTES REGIONALES ¿QUIÉN ELIGE A LOS REPRESENTANTES REGIONALES?

Una vez designados en sus cargos, los Representantes Provinciales de cada una de las provincias que conforman una región, eligen entre ellos quién será su Representante Regional. Este Representante es el que integrará el Consejo, en representación de su Región. La figura del Representante Regional es la única que llega al Consejo por vía indirecta, es decir, debe ser elegido por quienes ya han sido elegidos como provinciales.

REPRESENTANTES NACIONALES ¿QUIÉN ELIGE A LOS REPRESENTANTES NACIONALES?

Pasemos ahora a los demás integrantes del Consejo: los Representantes Nacionales (que en la jerga institucional son conocidos usualmente como QTN). Estos también se someten a la selección del mismo Jurado que elige a los



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 – N° 24

AGOSTO/NOVIEMBRE 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, Museo del Cine, Archivo Data INT

Distribución

Teresa Calero

Colaboran en este número

Diego Altabás, Alejandro Cruz, Horacio Banega, Alberto Catena, Isabel Croce, Patricia Espinosa, Adys González de la Rosa, Guillermo Heras, Beatriz Molinari, Miguel Passarini, Jorge Ricci, Edith Scher, Beatriz Seibel, Roberto Schneider, Ana Woolf.

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

Papiros S.A.C.I.
Tel. 4921-0982

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

Provinciales. Pero hay una diferencia más que importante: los que son seleccionados van directamente al Consejo de Dirección.

Tanto Representantes Nacionales como Regionales, permanecen en su cargo por dos años y no pueden volver a integrar el Consejo antes de que pasen otros dos años.

Finalmente, quedan los dos integrantes que no son seleccionados por el Jurado, sino que son designados por el Poder Ejecutivo: el Representante de la Secretaría de Cultura de la Nación y el Director Ejecutivo, para quienes no corre ese período de dos años. Es decir, pueden permanecer en el Consejo de Dirección por el tiempo que la autoridad gubernamental lo considere pertinente. A veces, este período puede ser menor. A veces, mayor. Asumen el cargo sabiendo que una simple decisión política puede cambiar sus destinos.

TOMA DE DECISIONES

A la hora de tomar decisiones, los doce —o eventualmente catorce— son solidariamente responsables. Salvo que uno de ellos haga constar en actas que no acuerda con tal decisión, todos, por igual, responderán ante el reclamo legal, administrativo o político que pueda tener lugar. Cada uno tiene un voto. Solamente en caso de empate, el voto del Director Ejecutivo se contará doble. (“Toda resolución violatoria del régimen legal y disposiciones internas del Consejo de Dirección imponen responsabilidad personal y solidaria a los miembros de la misma que hubieran estado presentes y no hubieran hecho constar su voto negativo en el acta de la sesión respectiva” Capítulo II, Artículo 11).

Ahora bien, la Ley está pensada para que el sistema funcione como representativo. Si supusiéramos —hay que suponerlo, porque esto en la práctica, no siempre sucede, claro está— que los Representantes Nacionales puedan tener menos conocimiento ejecutivo que los Regionales —que ya vienen de sus provincias como Representantes y han estado un tiempo en ese cargo— y poseer una mirada más abarcadora y objetiva, como usualmente ocurre con quien no tiene cotidianamente una responsabilidad de gestión, si se diera, entonces, esta circunstancia: suponer que los seis Representantes Regionales tuvieran, preponderantemente, una mirada regional y que los Representantes Nacionales, una mirada que excede lo regional y se produjera una controversia, un debate, una discusión, el mismo, se encontraría bastante equilibrado porque están, además, los dos miembros restantes —Director Ejecutivo y Representante de la Secretaría de Cultura— para inclinar la balanza de las decisiones hacia uno u otro lado.

Mayormente —me consta, he estado en más de sesenta reuniones de Consejo— las decisiones se toman por acuerdo. Pero, algunas veces, se debe recurrir a la votación. En este caso, se nota la eficacia del planteo de la Ley cuando conforma el Consejo porque hay una lógica paridad de fuerzas. Aún así, insisto, no suele haber contraposición en la mirada de los Representantes Provinciales y los Nacionales. Ahora, si la hay, no debe asombrar a nadie, puesto que (generalmente) la extracción sociocultural de uno y de otro no es la misma. Los Provinciales vienen empapados de gestión y ejecución; los Nacionales vienen más imbuidos de cuestiones académicas y epistemológicas. En realidad, visto así —y si fuera tan prístino el panorama— es una conjunción ideal para razonar políticas complementarias.

Hay que agregar que, en la actualidad y desde hace tres años, el Consejo de Dirección va cambiando por mitades. Todos los años se renueva la mitad de los Representantes

Provinciales y Nacionales. Los reemplazados son los que ya han cumplido sus dos años de gestión. Esto garantiza la continuidad en la gestión, ya que resultaba extremadamente complejo que todo el Consejo cambiara cada dos años, como ocurría anteriormente.

PLENARIO

¿Por qué explico todo esto? Por una razón que puede resultar aparentemente sencilla pero, profundizando, no lo es: el Plenario y su razón de ser. ¿Qué es un Plenario? Es una instancia en la que todos los Representantes —sean Nacionales o Regionales— más el Director Ejecutivo y el Representante de la Secretaría de Cultura se reúnen para analizar, discutir y exponer políticas. No está contemplado en la Ley. Pero los primeros Consejos creyeron aconsejable llevarlos a cabo, puesto que era la manera más directa y democrática de intercambiar puntos de vista y llegar a acuerdos políticos potables. Los Plenarios han ido adquiriendo distintos matices a lo largo del tiempo: políticos, administrativos, ilustrativos, pedagógicos, etc. Hubo uno de ellos (a fines de febrero) que se reunió para el cambio de autoridades en el Consejo de Dirección.

¿Por qué se dice que el sistema es realmente representativo? Porque, esencialmente, los Representantes Provinciales están representados a su vez en el Consejo por los Regionales que ellos eligieron. No obstante, el mecanismo no siempre funciona de maravillas en la práctica y, muchas veces, el Representante Provincial ha llegado a sentirse aislado de la decisión política del Consejo. Lo cual puede producir que, en poco tiempo, la relación de este Representante y el Consejo se resienta. A mi juicio, esto ocurre cuando no fluye una mejor comunicación entre el Regional y los Provinciales de su región; o bien, porque —entre otros motivos— el Regional no logra trasladar al Consejo los distintos puntos de vista de los Provinciales que integran su Región.

Es que, a veces, no es sencillo. Hay Regiones que tienen cinco y seis provincias; y no todos los provinciales deben, necesariamente, pensar igual. También, los Provinciales, pueden llegar a sentir cierta lejanía con la Dirección Ejecutiva o la sede central, que muchas veces está virtualmente cerca, pero muy lejos en la realidad. El nuestro es un país muy extenso y el mecanismo no es perfecto, es humano.

Por esta razón, muchas veces se ha planteado que los Plenarios debieran ser resolutiveos porque es el instrumento donde los Provinciales tienen plena participación. La propuesta tiene su lógica pero es fatalmente inaplicable con la actual legislación. ¿Por qué? Por distintas razones políticas y legales.

Comencemos por las políticas. Ya expliqué más arriba cómo el Consejo de Dirección está conformado, más o menos equilibradamente, con miradas complementarias, dirigidas hacia lo regional y hacia lo nacional. Allí es donde se debate y donde los votos decidirán una política. Digamos, en ese sentido, que la Ley es sabia poniendo estos puntos de vista en la balanza del Consejo. Si esto lo trasladáramos al Plenario, el delicado equilibrio se quebraría rápidamente, porque allí los puntos de vista provinciales son 24. Y si prevaleciera este punto de vista, por más que los seis —u ocho— miembros restantes del Plenario estuvieran muy de acuerdo en que debe prevalecer otro punto de vista —el nacional—, este último punto de vista, jamás tendría la más mínima oportunidad de imponerse en una votación. Sería, incluso, muy difícil llegar a

acordar una política que tuviera en cuenta ambos criterios. Por alguna razón, la Ley no se hizo pensando en que todas las provincias intervinieran en todas las decisiones.

Hay que pensar también qué sería de una institución si su conductor fuera un cuerpo de 30 miembros que todos los meses debieran reunirse para discutir la política a aplicar. No solo sería completamente agotador en la práctica, sino que, rara vez, se llegaría a alguna conclusión. Ya resulta bastante complicado con doce miembros; y es necesario un enorme esfuerzo mutuo de tolerancia, paciencia y sabiduría para llevar el barco a buen puerto. Con todo, nada impide que en el futuro la legislación cambie, si esa es la voluntad de la mayoría de la comunidad teatral argentina. Para que el Plenario pueda ser resolutiveo, hay que cambiar la Ley. Así de claro.

Pasemos entonces a las razones legales. La Ley dice claramente que el INT será conducido por el Consejo de Dirección. Si se permitiera que el Plenario fuera resolutiveo, el Consejo debería seguir sus directivas. Es decir, aplicar o resolver a su vez lo que ya resolvió el Plenario; con lo cual, automáticamente, dejaría de ser el conductor para estar subordinado a las resoluciones de otro cuerpo, otro organismo, que sería el Plenario. Esto puede no tener nada de malo en sí, obviamente; pero es ilegal, es nulo de toda nulidad aplicarlo tal y como está la Ley en este momento. Por otra parte, no se puede pretender que el Plenario sea resolutiveo; porque, resolver y decidir, significa asumir un compromiso. Y los únicos responsables solidarios ante la Ley, son los miembros del Consejo de Dirección. O sea, hay que pensar que la responsabilidad legal de resolver las cuestiones recaería, invariablemente y de única manera, sobre los miembros destinados a ello. Y no existe sistema alguno en el cual todos decidan y solo unos pocos sean responsables de esa decisión. Resultaría jurídicamente intolerable.

Es innegable la importancia que pueden tener las reuniones plenarias. De esas reuniones siempre surgirán muchas posibilidades futuras, muchas lecturas que tal vez no se habían tenido en cuenta, muchas más versiones de lo que parecía ser un espectro de versiones reducidas y es un indudable espacio de participación. Pero, acto seguido, este contenido debe ser analizado por las autoridades democráticamente elegidas del organismo pertinente, para que puedan ser ejecutadas. Esas autoridades no pueden, a su vez, reclamar un Plenario para decidir cada cosa. Eso sería pretender gobernar prácticamente por referendo. El sistema no está diseñado para eso. Sería inmensamente oneroso, nada práctico y se terminaría ahogando en la disolución; lo que debe ser otorgado como un deber y una responsabilidad por quienes asumen los cargos ejecutivos: el compromiso de tomar decisiones y resolver.

Esto debe hacerlo el Consejo de Dirección. Pero si del mismo Consejo de Dirección parte la consigna de que hay que consultar absolutamente todo porque, el no hacerlo constituye un acto de discriminación hacia la opinión de los demás, entonces difícilmente pueda concebirse la decisión del Consejo como lo que realmente debe ser: una obligación, no un derecho.

Raúl Brambilla
Director Ejecutivo
Instituto Nacional del Teatro

JUAN CARLOS GENÉ / ROBERTO COSSA

“El teatro sigue siendo el lugar en el que la gente ansía meter el cuerpo”



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

*Repasar algunos aspectos de la historia del teatro argentino asoma como punto de partida para construir el n° 24 de la revista **Picadero**, en tiempos en que la Argentina va ingresando en el Año del Bicentenario. Autores, directores, investigadores dan su mirada sobre diferentes procesos históricos de país que quedaron marcados con fuerza en nuestros escenarios.*

EDITH SCHER/ desde Buenos Aires

“¿Verdad que aprendiste a manejar para filmar **Tute cabrero**?”, pregunta el autor de aquel texto teatral a uno de los actores del filme, ni bien este atraviesa la puerta. “¡Claro! Me enseñó el director”, responde el actor, mientras saluda y, de ese modo confirma la presunción que, minutos antes, había expresado el dramaturgo, cuando, junto a la periodista y a la fotógrafa, esperaba la llegada del otro entrevistado que había mandado a decir “que estaba demorado porque no podía estacionar”. De ahí había surgido la duda: “¿Pero Juan maneja?” “Ah, sí —había afirmado Tito durante la espera—. Creo, si la memoria no me falla, que aprendió para filmar **Tute cabrero**. Ahora cuando suba le voy a preguntar”. Y efectivamente así había sido. Los dos se alegran al recordar. El hecho sucede en la sede de Argentores, 41 años después de aquella filmación, una tarde de primavera de 2009.

Sus vidas están entrelazadas desde antes aún. Exponentes ambos de una generación emblemática del teatro argentino, aquella que emergió y generó un gran cambio en el panorama teatral porteño a comienzos de los 60, Juan Carlos Gené, actor, director y autor, y Roberto *Tito* Cossa, autor, hablan en esta entrevista acerca del diálogo ininterrumpido entre el teatro y la vida social y política, desde aquella década hasta nuestros días. Así, mientras analizan esa particular relación que se fue tejiendo entre la representación y el mundo extrateatral, mientras evocan anécdotas de mucho tiempo atrás, pasan revista a casi 50 años de teatro en nuestro país.

-¿Cómo era para cada uno de ustedes la relación entre el teatro y el resto de la vida, la realidad política y social, en los '60?

Juan Carlos Gené: Linda pregunta. Digamos que tiene varios aspectos posibles para ser respondidos. Por un lado, en lo que respecta a lo estrictamente profesional, creo que todo el mundo recuerda con cierta nostalgia los '60. Salí de la Argentina en el 76 y dejé un país donde se hacía el mínimo de 8 funciones semanales, en el que nadie levantaba un telón por menos de 100 funciones, cantidad que se cumplía en dos o tres meses y volví a un país, en cambio, en el que las funciones se dan una vez por semana, quizás 2 ó 3 y, en algunos lados, 5, en el que la mayoría de los teatros económicamente viables se han cerrado y en el que la actividad teatral sobrevive cada vez más fervorosa, más variada y espléndida, pero en salas no viables económicamente. Es como si hubiera dejado un medio profesional muy fluido y hubiera vuelto a un medio de pura pasión, en el que la profesión teatral como tal, sobre todo en el caso de los actores, estuviera prácticamente extinguida (hay muy pocos actores que viven de su profesión). Esa es la primera diferencia: el cambio de hábitos de entretenimiento de la clase media. Y digo esto porque me parece que siempre la clase media de origen universitario con gustos más o menos sofisticados es la que, en todas partes del mundo, le da brillo al teatro.

Por el otro, fue una década muy apasionante porque teníamos un país enormemente cargado de proyectos, incluso algunos encontrados entre sí. Fueron años en los que en todo el continente había una ofensiva popular muy seria (lo cual da idea de lo que fue la represión después). La cosa era muy intensa, dinámica y continental.

Particularmente con respecto a los '60 y lo que hace a nuestra profesión, hubo un aspecto muy singular del que soy un ejemplar bastante característico: el traspaso al peronismo de mucho intelectual de izquierda sin compromiso partidario. Esa fue una característica de la década, que además, también creó una dialéctica de rozamientos y confrontaciones entre nosotros. Fueron años en los que se produjeron algunos episodios interesantísimos, por



ejemplo en la cuestión gremial. Nosotros, como gente de teatro, tuvimos (hablo de Buenos Aires, que es el lugar donde he vivido toda la vida y conozco), desde fines de los '20 en adelante, dos concepciones muy enfrentadas del hecho teatral: el famoso teatro independiente y el teatro que en ese entonces se llamaba a sí mismo "profesional" y al que los otros llamaban "comercial". Pues bien: en los '60 se produjo la síntesis de estos dos modos de vincularse con la actividad teatral, a través de un movimiento interno gremial que se llamó Lista Blanca, que reunió y unificó el concepto profesional del teatro, con gente venida de todos lados. Y ese concepto del profesionalismo como algo opuesto al teatro independiente desapareció. Si uno revisa las primeras listas blancas que se presentaron a las elecciones de la Asociación Argentina de Actores, verá que la primera es del '62. En esa lista había gente proveniente de los más diversos universos.

Finalmente, como otra característica a destacar, creo que en esos años apareció una generación de autores (aclaro que cuando hablo de autores me ubico como director y actor) que, de pronto, creó literariamente el mundo que ese medio teatral necesitaba expresar. Siempre digo que, desde la antigüedad griega hasta ahora, las cosas van ocurriendo en el teatro en forma conjunta. Salvo fenómenos singularísimos en la historia de la literatura dramática, como el de Henrik Ibsen, que marca un antes y un después, en general todo va apareciendo al mismo tiempo. Pienso que si Téspis creó el primer actor que aparece en diálogo con el Corifeo, Esquilo el segundo y Sófocles el tercero, es porque esa particular raza de actores ya existía. Eso fue lo que sucedió en los '60. ¿Por qué, entonces, una generación de autores empezó, de pronto, a escribir lo que el medio necesitaba expresar? Porque eso ya existía. Antes no. La del '60 es la generación que creó esta gran vitrina interna, muy dolorosa, sobre un profundo desgarramiento de las clases medias en la Argentina. El ejemplo más evidente de esos autores es Roberto Cossa, aunque hubo varios. Es decir, para sintetizar: creo que en esos años nos encontramos todos en la creación de un lenguaje, cuyos protagonistas fueron los dramaturgos. Los actores estábamos necesitando eso, los autores encontraron los actores que necesitaban y el público se sintió interpretado por ese fenómeno. Eso es lo que siento y recuerdo de los '60. Sin olvidar que, a pesar de que uno recuerda esa época con nostalgia, fue una década de dictaduras. Lo que ocurre es que después, en los '70, vino algo tan unimaginable, que de todo lo demás uno va decantando y se queda con lo mejor. Pero también fue una época terrible, aunque, claro, existía una movilización popular intensísima, que le hizo frente a eso.

Roberto Cossa: Parece que no va a haber polémica. Yo iba a decir exactamente lo mismo. Y agregó: el '60 es la Revolución Cubana, como un hecho que marcó a todo el continente. Creo que mucho tiene que ver esta revolución con el encuentro entre la izquierda y el peronismo. Los sueños de que íbamos a cambiar el mundo, la cercanía de la revolución (cada uno con su interpretación y su mirada), la seguridad de que el mundo cambiaba para mejor. Eso era lo que se vivía en el plano político: la síntesis del fenómeno peronista (algunos haciéndose peronistas, otros sin serlo, pero viendo en el peronismo un movimiento de cambio y el único movimiento popular al que algunos adherían más y otros mirábamos de reojo), el fracaso del frondizismo, un fracaso para esa clase media que, en general, tenía una tendencia progresista y creyó en Arturo Frondizi y se ilusionó, la primavera de Arturo Illia (digo, desde el punto de vista democrático). Es el tiempo en el que nacemos varios de esos dramaturgos, entre el '63 y el '64. Después llega la dictadura, que da inicio a un ciclo violento que deriva en esta última etapa genocida. En cuanto al aspecto teatral, Juan lo definió perfecto: lo que se da es la terminación

del teatro independiente tal como lo conocíamos, es decir un teatro con salas propias, elencos estables, muy politizados, con una mirada muy social y con una ética y una mirada sobre el teatro muy romántica, con principios éticos muy rígidos. Eso declina ya en el '60 y empiezan a aparecer las cooperativas. Yo estrené mi primera obra en cooperativa, con Juan de protagonista, en el '64. Coincido totalmente con lo que dijo él respecto del encuentro entre una generación de actores jóvenes con una generación de autores, que, con estilos diferentes, pero con una mirada similar sobre el teatro, el personaje y la realidad, produjo esa confluencia.

-¿Qué lugar ocupaba el teatro, en aquellos años, en la vida de la comunidad? ¿Había más público? ¿Menos público? Por ejemplo, mis padres, que son de esa generación, cuentan que ellos iban mucho al teatro en aquellos años.

R.C.: Cuando estrenamos *Nuestro fin de semana*, Juan era el único conocido en el mundillo del teatro independiente. Los demás eran ignotos alumnos egresados de la universidad. Ese grupo se formó con egresados de la única vez que hubo escuela en la universidad, una escuela que dirigían Oscar Fessler y Juan. Hacíamos 8 funciones por semana.

J.C.G.: Dos años de temporada.

R.C.: Dos años, sí. Ahora: si había más público o menos público, no sé. En la actualidad hay espectáculos de una, de dos, de tres funciones semanales solamente, pero hay 300 un sábado. Entonces no sé si hay más o menos público. Algún día habría que hacer una investigación comparativa sobre la cantidad de público en aquel tiempo y ahora. En ese momento el vínculo era con ese espectador típico de clase media que pasa por la universidad, que va al cine de arte, compra libros. Pienso que esa gente sigue siendo la misma.

J.C.G.: Creo que en ese entonces todavía, y a partir de esta conjunción que se armó en aquel momento en el que confluían varias corrientes, el teatro era el lugar de reflexión colectiva de toda una clase. Era el lugar de reflexión colectiva sobre su lugar en el mundo, en el país, cosa que se liquidó con el proceso militar, a partir de la desmovilización total de la sociedad. Pienso que todo ese público que antes estaba en los teatros, ahora está en los *country's* alrededor de Buenos Aires. En aquel entonces no existían esos cientos (no sé si llegan a miles) de barrios cerrados que pueblan el Gran Buenos Aires y toda esa gente era público de teatro. Lo que cambió el medio teatral a partir del proceso militar es impresionante. Ignoro si es con relación de causa y efecto directa, pero estoy seguro de que una de las causas serias de ese cambio es la desmovilización total. Y si han desaparecido las grandes salas y se transforman en bingos o en iglesias adventistas, no es porque había colas de tres cuadras para sacar entradas. No sé cómo se hace (me desvela saberlo) para contar cuánto público hay hoy, pero en aquel entonces se contaba por millones. Hoy existe una desmovilización muy grande, un no querer estar juntos para reflexionar acerca de nada. Cada uno anda por las suyas tratando de salvarse.

R.C.: Hay, también, un fenómeno cultural muy fuerte que es la televisión, que penetra mucho más que en aquel tiempo. En los '60 ya empezaba, pero no tenía el peso que

tiene hoy, como lo tiene Internet o la sensación de "inseguridad". Todo esto mete a la gente para adentro, mucho más que en aquella época, en la que, bien o mal, los bares estaban llenos los días de semana, incluso a la noche. Comer a las 5 de la mañana un bife en Pippo era normal. Todo eso ahora no está. Aunque también se ha trasladado mucho a los barrios, que tienen una actividad que no tenían. Antes era el centro y nada más. A lo mejor tenías un cine en el barrio pero, ¿un teatro en Belgrano, en Villa Crespo? No había. Es cierto que son pequeños, pero forman parte de un fenómeno distinto. Por eso yo no podría decir que hay menos público. Sé que, como decían los españoles, "contra Franco estábamos mejor". El teatro en la época de las dictaduras crecía, porque era el único lugar en el que podía escucharse algo. Todo el resto estaba muy silenciado.

-Bueno. Aquello de escuchar en el teatro lo que no se podía escuchar en otro lado sucedió con Teatro Abierto, que fue un suceso muy fuerte a comienzos de los '80.

R.C.: Sí, pero Teatro Abierto fue un hecho político y no tanto teatral. La gente no iba a ver teatro. Por ahí reconocía que algún espectáculo era mejor que otro, pero todo le parecía muy bueno, todo era explosivo, militante.

LOS QUEBRADOS AÑOS 70

-¿Qué pasaba a comienzos de los '70, antes de la dictadura?

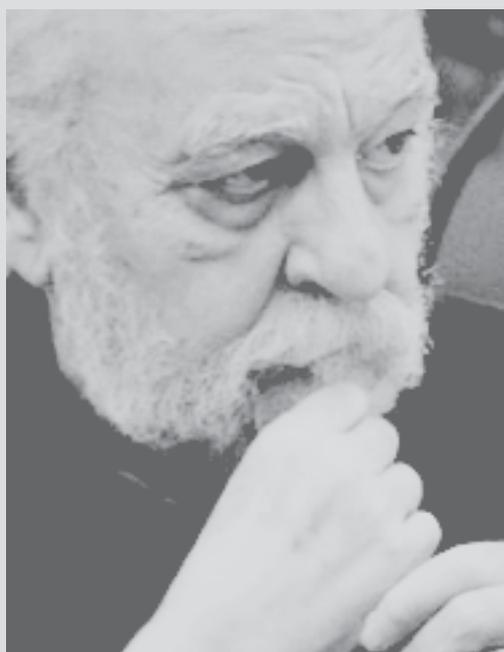
J.C.G.: Probablemente ahí tengamos algunas diferencias con Tito en lo que hace a la experiencia de esos años, porque yo, entre el '72 y el '76, año en el que se produce el golpe militar, además de hacer teatro profesionalmente y escribir para la televisión (siempre pensando si la función terminaría, si el programa terminaría o si yo terminaría), tenía una actividad, incluso la profesional, que se vinculó mucho con lo político, a tomar un compromiso público en lo político. Buena parte de la actividad artística que yo hacía estaba al servicio de eso. Lo que recuerdo es ese período como algo vivido por mí con mucha intensidad, pero con... Es difícil de describir. Para explicar esto me tengo que remontar a otro momento: muy tempranamente en mi vida, en el '53 ó '54, tuve una gran crisis de pibe. Se me antojó que en este país no se podía ni se debía hacer teatro. Pensaba que esa era una costumbre europea y que lo único que se podía hacer era política. Gracias a muchas cosas, pero, sobre todo, a una entrevista que tuve con don Bernardo Canal Feijóo, quien fue muy paternal conmigo en esa oportunidad, cambié totalmente de punto de vista, abandoné ese principio y escribí mi primera obra. Pero en los '70 comencé a sentir lo mismo que en aquel entonces. Creo que con esto te digo todo. Así, de esa magnitud, fue, también, luego, la derrota. Eso es lo que puedo decir de aquellos años.





Escenas de "La nona" (1977) y "Tute cabrero"

Roberto 'Tito' Cossa y Juan Carlos Gené



R.C.: Para mí esa época es un hueco, porque yo durante el 68 y el 69 estuve en Montevideo. Trabajaba en Prensa Latina, la agencia cubana. Trabajé para esa agencia 10 años. Mientras estaba aquí era corresponsal y más o menos iba al teatro, pero cuando me fui a Montevideo no veía demasiado. En el 70 estrenamos **El avión negro**, escrita con Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik y Germán Rozenmacher y fue un fracaso. Retomé el periodismo. Fueron años en los que el teatro no existía para mí. Solo existía si Juan Domingo Perón volvía o no volvía, y saber qué pasaba con los Montoneros... No se podía. Sentí que no se podía. Durante el genocidio pasaron cosas mucho más violentas aún, pero yo ya no estaba haciendo periodismo para entonces. De modo que esos primeros años, hasta el 76, momento en el que me retiré del periodismo y escribo **La nona**, son, teatralmente hablando, un hueco para mí. Están borrados.

-Alguna gente que trabajó mucho en teatro en aquellos tempranos 70, como Ricardo Talento, por ejemplo, me ha contado que hacía teatro en las villas. También en aquel tiempo estaba el grupo Octubre, de Norman Briski. En fin... Mauricio Kartun, también participaba de lo que en aquel tiempo sucedía...

J.C.G.: Sí. El Frente de Cultura Nacional José Podestá era el nuestro. Y ahí andaba Kartun tocando el bombo. En eso estábamos en aquel tiempo. Sin contar con que en el 73, en la presidencia de Héctor Cámpora, me nombran (no es que me lo ofrecen, sino que me lo encajan) director de Canal 7, cargo en el que duré 10 días más que Cámpora, por fortuna (era una época muy desgraciada). Pero ya estaba inmerso en un mecanismo. Venir en el charter que lo trajo a Perón por primera vez, ser director de Canal 7, en fin: eran cosas que no dejaban mucho margen para hacer teatro. Recuerdo que cuando ya se percibía la derrota, retomé mi trabajo como actor haciendo **¿Quién le teme a Virginia Wolf?**, dirigida por David Stivel, en el teatro Regina, con Cipe Lincovsky, Adrián Ghio y Ana María Picchio. Fue en el 74, el año en el que, en la esquina del teatro, asesinaron a Rodolfo Ortega Peña, el año en el que mataron al cura Carlos Mugica. En el 64 el teatro Regina se había inaugurado con esa obra. Diez años después, para celebrar la década, se hacía nuevamente. En aquel contexto pasé como un mes de los ensayos sintiendo que yo estaba ahí pero no estaba. Luego todo fue muy bien, pero recién a partir del instante en que pude hablar de la sensación de derrota que tenía y de que estaba resentido con el hecho de tener que hacer esa obra en ese momento.

-¿Cómo dialogaba esta "generación del 60" con el teatro argentino tradicional?

J.C.G.: Fue un hecho inevitable. Mi primera obra (hablo como autor, lugar desde el cual siempre hablo con mucho pudor, porque soy de una producción dramática muy reducida), **El herrero y el diablo**, se estrenó en un pequeño teatro, nuevo en ese momento, el Teatro de la Luna, un sótano que había sido la vieja cervecería Aueskeller (famosa cervecería de la bohemia, del 900 al 30), debajo del

Teatro Odeón. No recuerdo cómo surgió esa sala, pero el que estaba al frente de ella era José María Gutiérrez, que había sido un galán, no de la televisión, porque es anterior a ella, pero sí del cine y del teatro; una figura, siempre muy preocupada por la temática que obsesionaba al teatro independiente hasta la exageración: temática política, estética, etc. Estrené allí **El herrero y el diablo**, dirigida por Roberto Durán, junto con José María Gutiérrez, que además, fue el protagonista. Así se empezaba a crear eso que vendría y que 5 ó 10 años antes hubiera sido imposible.

R.C.: Otro caso en el que los mundos se mezclaron fue el de Miguel Ligero, quien, dirigido por Inda Ledesma, hizo el Soldado Schweik en el IFT (aunque eso fue tiempo después).

J.C.G.: Se fue dando. Ahora, yo creo, si bien tengo una debilidad afectiva por esto que voy a decir, que el que hizo mucho en ese sentido fue Carlos Carella, un líder gremial muy importante y aglutinador de esa famosa Lista Blanca, un actor cuyo origen primario era el radioteatro, particularmente el de **Las dos carátulas**, radioteatro que sigue estando hoy en Radio Nacional... En fin: hay una serie de cosas que se dieron así. No recuerdo que la gente se sentara a conversar, como si fuera un partido político, para decirse "por qué no arreglamos esto", porque no había nada que arreglar. Simplemente se dio. Ahora bien: esa Lista Blanca, con la que primero nos presentamos en el 62 y perdimos como en la guerra, en el 64, en cambio, ganó por 17 votos. El secretario general era Carella y el presidente Dúlio Marzio, una persona absolutamente ajena a ese mundo del teatro independiente, un galán del medio profesional.

Por otra parte, los mundos se juntaban porque cada vez tenía más importancia la presencia abarcadora de la televisión.

R.C.: Hubo un traspaso. Muchos actores, con la caída del teatro independiente, que para mí es un fenómeno que se produce con la caída de Perón (en ese momento comienza a debilitarse el teatro independiente), empiezan a dejar de hacer sólo teatro y comienzan a pasar a la televisión. Oscar Ferrigno haciendo televisión, por ejemplo, hubiera sido impensable algún tiempo atrás. De aquellos años de teatro independiente está la famosa anécdota de Héctor Alterio, aquella de cuando lo convocaron a un proyecto y dijo que no. Es que no hubiera sido posible hacerlo en aquel momento. Él era un actor consagrado del teatro independiente. Afortunadamente eso se fue modificando y dejó de ser tan rígido.

TIEMPOS DE EXILIO

-Saltando un poco en el tiempo, pienso ahora en los actores que durante la dictadura tuvieron que irse del país y me pregunto por qué se dio una producción artística tan fuerte en el exilio. ¿Qué piensan ustedes?

J.C.G.: -Creo que hay varias razones. En primer lugar, todo el mundo sabe que el exilio es una experiencia muy desgarradora. Pero también fue, al menos en mi caso (siempre me consideré una persona afortunada), pasados los dos primeros años de empezar a volver a la realidad (como si a uno lo dejaran *knockout* y luego retornara), un tiempo de mucho crecimiento. Porque apareció también un factor de



alivio: al salir de esta realidad, que es la que la gente que se quedó acá sufrió mucho más, dejé de sentir presión. Por otra parte, después de pasar un año en Colombia fui a parar, por un contrato de la televisión, a Venezuela, y me encontré instalado en un país profundamente democrático en su manera de sentir (más allá de las horribles diferencias sociales que había y que sigue habiendo). Como autor pude escribir una obra cada dos años, cuando acá escribía una cada ocho, precisamente por el clima permisivo de un país donde la cosa estaba entre el absoluto respeto y la total indiferencia. Uno podía decir lo que quisiera, pero, además, protegido por el Estado. Yo siempre pongo el ejemplo de Venezuela, porque es un país latinoamericano (no es Francia ni Alemania) donde toda la actividad cultural privada está, también, sostenida por el Estado, por una cuestión legal. Estoy hablando de una Venezuela hasta hace unos pocos años. Ignoro cómo está en este momento en ese sentido. En aquel entonces el Estado no pedía ninguna respuesta política por lo que daba, pero quien se ganaba un sitio de trabajo por estar y producir, siempre recibía la ayuda estatal. Todas estas fueron razones para generar muchas cosas allí y atreverme, incluso, a hacer lo que nunca había hecho acá: crear un grupo estable de teatro que aún sigue, y es ya una institución consagrada. Creo que todo lo hecho tiene que ver con eso, al menos en mi caso.

R.C.: También hay otro caso en Venezuela: el del cordobés que inventó el Festival...

J.C.G.: Carlos Giménez. Sí, pero él se fue mucho antes.

R.C.: Me refiero al caso de muchos actores argentinos que se fueron allí y a otros lugares, como a España, actores que tenían una formación muy sólida. Llegaban a esos países y se incorporaban de inmediato. La mayoría de los actores de teatro español de hoy está formada por maestros argentinos que no eran acá grandes maestros, sino asistentes de estos, pero que tenían escuela.

J.C.G.: Hay que recordar que Carlos Giménez cuando llegó a Venezuela (y en breve tiempo se transformó en una figura de una presencia importantísima), tenía 19 años.

R.C.: Él creó el Festival de Córdoba cuando tenía 17.

J.C.G.: Además era un animador, organizador, un hombre de un empuje increíble.

R.C.: Y que en Colombia estaba Fanny Mikey. Ella tenía una escuela, una formación muy importante. Y hoy todavía pasa esto con los grupos que viajan. Yo creo eso de la producción muy fuerte de actores argentinos fuera del país tiene que ver con eso, con la formación.

- A comienzos de los '80 llega Teatro Abierto. ¿Cómo era el clima de esos años y qué pasaba en el mundo teatral?

R.C.: Teatro Abierto surge cuando ya se empezaban a ver los síntomas de la retirada de la dictadura, cuando ya se empezaba a sacar un poco la cabeza. En los cafés volvíamos a reunirnos, salían revistas de humor, había recitales. Teatro Abierto nace por una decisión de los autores. Fue una locura de Osvaldo Dragún. Veníamos de estar prohibidos en todos los espacios oficiales, que eran muchos (los teatros, la televisión, la radio). Encima, un interventor elimina en el Conservatorio Nacional la cátedra de Teatro Argentino

Contemporáneo, es decir, borra a los autores argentinos contemporáneos. Ese fue el detonante. Fue en el 80. Recuerdo que escribí un artículo en *Clarín* en el que hacía una ironía sobre el hecho de que no había autores. Cuando se empezó a armar Teatro Abierto yo justo me estaba yendo a visitar amigos en Europa, entre ellos al Gordo (Osvaldo Soriano, que estaba en París. Mientras tanto surgió la idea. Nos reuníamos acá —se refiere al edificio de Argentores— en el segundo piso. Veníamos a tomar café al bar. Primero vino un grupo que propuso obras breves mías, de Agustín Cuzzani, de Gorostiza. Eso no salió pero quedó la inquietud. Chacho (Dragún) dijo "Bueno. Salgamos todos juntos. Veintiún autores todos juntos. Obras de media hora, tres por día, repitiendo por semana el ciclo". El Picadero, que era un teatro amigo, fue el lugar que se eligió. Luego vino el incendio de esa sala, que potenció todo brutalmente. Surgieron, entonces, Danza Abierta, Poesía Abierta. Ciento diez pintores nos donaron sus cuadros para recuperar los gastos. ¡Bah!, las pérdidas) y 21 salas nos ofrecieron seguir. Elegimos la más impensable que era el Tabarís. Las colas daban vuelta la esquina desde el mediodía. O sea: a partir del atentado nos pusieron en el podio. Después le siguió el 82, que no fue feliz: con la guerra de las Malvinas nos agarró argentinitis aguda y en vez de hacer 21 espectáculos hicimos 60, en dos salas. Por un lado fue un despropósito, pero, por el otro, tenía sentido, porque la gente quería estar y participar. En el 83 recuperamos la sensatez e hicimos ese final. Después hubo coletazos, pero para mí ya no fue Teatro Abierto.

- ¿Y a partir de ahí qué pasó?

R.C.: Con la democracia el teatro perdió esa condición de ser única voz, en la cual uno podía escuchar desde alguna insinuación, que si no estaba buscada la gente la ponía (cuando la gente salía de ver mi obra *El viejo criado*, en la que yo hago, simplemente, una burla a los mitos porteños, decía que eso aludía a la Junta militar) hasta otro lenguaje (ya que en la dictadura las puteadas solo se escuchaban en el teatro). Con la democracia vino el destape y el teatro dejó de ser esa única voz. Apareció el cine no prohibido, las revistas, los diarios, la televisión. Pero el teatro persistió. Vino una época en la que yo estrenaba bastante seguido. Después, para mí, con la Ley de Teatro llegó un cambio. La aparición del Instituto Nacional del Teatro produjo un fenómeno que aún estamos viviendo: esto de que haya más teatros que pizzerías. Un fenómeno único en el mundo. Solo en el Abasto, por ejemplo, hay 21 salas.

J.C.G.: Hay 27 salas en el Abasto. Creo que la aparición del Instituto generó un cambio enorme, porque hasta ahora siempre el país había hecho política cultural invirtiendo en lo oficial. Cuando se dice que no hay política cultural es un error. Siempre hay alguna. Buena o mala pero hay. Aquí se habían hecho grandes inversiones en cultura: en el Teatro Colón, por ejemplo, en las compañías provinciales oficiales, en las orquestas, etc. Eso siempre estuvo. Pero la cultura, en ese sentido, siempre había sido oficial. Que el Estado tome la responsabilidad de ayudar a sostener la actividad cultural privada (lo único que había aparecido en ese sentido era el Fondo Nacional de las Artes en los '50), fue un

hecho totalmente nuevo. Y realmente vino a equilibrar una situación donde el teatro como hecho comercial comenzó a desaparecer. La presencia del Estado se hizo importante.

EN EL NUEVO SIGLO

-A pesar de este incentivo y de que mucha gente que, de no existir este apoyo del Estado, tal vez no hubiera podido hacer teatro, tenemos una realidad muy diferente a la de los '60 que ustedes describían antes, con una o dos funciones por semana, durante uno o dos meses, en lugar de ocho durante dos años, como entonces.

J.C.G.: Creo que lo que sucede aquí es lo mismo que pasa en el mundo. Los grandes relatos han desaparecido. A tal punto que cualquier afirmación ideológica debe ser dicha bajo el paraguas de una palabra que goza de muy buena prensa que es "utopía". En el 60 nadie hablaba de utopía, sino de un mundo que cambiaba. La sensación de que esto se frustró, la sensación de derrota, no es solo argentina, sino mundial.

R.C.: Por eso esta generación, la última, la que nace desde los '80 casi '90 en adelante, abjura de los social, lo político, de la realidad, de contar. Cuenta como teatro ceremonial, encapsulado, casi místico. No estoy calificando, sino que trato de describir.

J.C.G.: O como teatro de banal maestría. Una maestría banal, un culto por lo banal, que yo respeto, pero bueno... Me parece curioso. Esto es mundial.

-Para terminar, ¿cómo les parece que es la relación del teatro que se hace hoy, respecto del mundo que se vive?

R.C.: El teatro siempre tiene que ver con el mundo que se vive. Tiene algo testimonial aunque no cuente lo que pasa. El espíritu de lo que pasa está.

- ¿No podría pensarse que lo político está en otros aspectos del teatro, por ejemplo las formas de producción, los espacios que se eligen algunas veces, y no solo en los temas?

J.C.G.: Creo que la cosa hay que respetarla como un signo de época, en cuanto a los contenidos, a la maestría de lo banal, a la ritualización, a la pérdida de sentido político. Considero que lo que ha contribuido a lo que está pasando (me refiero a este fenómeno de una ciudad que genera una cantidad de teatro que no se puede absorber), es la necesidad de poner el cuerpo. Estamos llegando al punto de que la gente no tiene que tomar un vehículo ni salir de su casa para ir a trabajar a una oficina, un punto en el que los robots hacen el trabajo de los obreros. En la Revolución Industrial era mano y cerebro lo que se necesitaba. Ahora cada vez se necesita menos mano. Se vive una cultura cada vez más tecnificada y el teatro sigue siendo el lugar en el que la gente ansía meter el cuerpo. De ahí es que creo que corremos el riesgo de que haya más oferta que demanda, porque hay mucha necesidad de hacer teatro y no sé si tanta de ver. Creo que ahí hay un fenómeno muy importante, porque, cada vez más, la corporalidad de la civilización es menor.

El Bicentenario y el Teatro Argentino: HISTORIA DE LA PERSISTENCIA



← Juan Bautista Alberdi

BEATRIZ SEIBEL/ desde Buenos Aires

Antes de la Revolución de Mayo de 1810 ya existen expresiones dramáticas en este territorio que hoy llamamos República Argentina. Los pueblos originarios desarrollan en sus rituales una rica teatralidad con expresivos elementos. Movimiento, voz, música, los tres componentes básicos unidos en el drama o lo cómico, más la pintura corporal, las máscaras, los trajes, los objetos, los muñecos, la iluminación con fogatas o con la luz del sol en todas sus variaciones, en un espacio especialmente consagrado, son los integrantes de aquellos teatros sagrados. En todas las culturas, las teatralidades posteriores derivan de los primeros rituales.

En América esa línea se corta; el teatro occidental dominante llega con los conquistadores europeos, pero se mezcla con las teatralidades existentes. En las misiones jesuíticas los cantos y danzas indígenas, los arcos de flores y los paisajes con plantas y animales, se usan para las representaciones evangelizadoras.

En las ciudades en el siglo XVIII, se hacen funciones teatrales en colegios y universidades, y se representan comedias, tragedias o entremeses en las fiestas que celebran acontecimientos de la familia real española, fechas religiosas, sucesos del lugar. Así, la ciudad de Santa Fe tiene el privilegio de contar con "la primera obra teatral argentina", la Loa de Antonio Fuentes del Arco de 1717, que agradece al rey Felipe V la supresión de un impuesto a la yerba mate. Los personajes son tres caballeros y se acompañan con música; la función se completa con una comedia de Moreto. ¿Quiénes serían los actores? Los conjuntos de aficionados ya existen y también aparecen los "cómicos de la legua", las compañías que recorren los caminos.

Mientras no hay salas, se hacen funciones en distintos espacios. En un tablado frente a la iglesia en Catamarca en 1733, se presenta una comedia y un sainete local, en la fiesta en honor a la Virgen. En el sainete, el actor aficionado Juan del Castillo, que se burla del Teniente Gobernador, va a parar al cepo.

En Buenos Aires, el teatro callejero se hace a lo grande: en 1747 para la coronación de Fernando VI, sale una marcha burlesca con 400 hombres acompañando un carro con un grupo de fingidos niños —todos barbudos—, que tocan música y cantan, y además se oye un órgano de gatos que aúllan, acompañados de los ronquidos de unos lechoncitos; "esto hacía más sainetosa la jocosa diversión". Hay una primera sala en 1757 que no perdura, donde se presenta ópera con marionetas y el primer "volatinero", un valenciano que anuncia acrobacias, bailes y otras pruebas. Y otra sala en 1783, el Teatro de la Ranchería, incendiada en 1792, donde el autor local Manuel de Lavardén estrena su tragedia Siripo. En la compañía de actores se mezclan criollos y españoles, y en la orquesta, hay "esclavos músicos", negros o mulatos.

También hay otras teatralidades como los "candombes", las danzas rituales de los negros que actúan según su origen, con su lengua, sus instrumentos de percusión, sus bailes.

Para los carnavales, el espectáculo callejero tiene distintas características según las regiones: en el Río de la Plata, las comparsas unen la presencia española, criolla y africana; en el norte, los rituales aborígenes son llamados "carnavales" cuando coinciden las fechas de la celebración.

Fuera de los ambientes urbanos, los contrapuntos de payadores enfrentan cantores que improvisan acompañándose con la guitarra, y convocan al público en un espectáculo sobre temas de actualidad o tradiciones camperas.

Así, tenemos ya todos los elementos: el mestizaje, algún actor preso, la sala incendiada, el autor local, el público, y la historia sigue en las calles, en espacios cerrados o al aire libre, con actores profesionales o aficionados, en colegios y universidades, y con diferentes modalidades en el ancho territorio nacional.

EL TEATRO DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO

Después de la Revolución del 25 de Mayo de 1810 en Buenos Aires, la sala del Coliseo se abre en noviembre, y a partir de allí una compañía de actores trabaja en forma continuada, con autores locales y europeos. Pero el primer festejo patrio, por el triunfo sobre los españoles en la batalla de Suipacha, se hace con una función de volatineros en la Plaza de Toros del Retiro. Y desde 1813 las "fiestas mayas" celebran el 25 de mayo con teatralidades en plazas y calles, en el Coliseo y en el Cabildo, que coexisten con las expresiones afro-argentinas como el candombe. En provincias, para los festejos patrios también se representan tragedias o comedias por aficionados, en tabladillos o teatros improvisados. Las comunidades indígenas continúan con sus rituales dramáticos puros o mestizados según las regiones. Vemos así la pluralidad de manifestaciones que se dan históricamente en la escena argentina.

En las obras, el estilo neoclásico es el modelo europeo de moda y lo adoptan los autores cultos, con versos endecasílabos. Supone volver a los clásicos de Grecia y Roma, y las técnicas de actuación también evocan las actitudes de la estatuaria griega. El estilo popular aparece en los sainetes gauchescos, con versos octosílabos, los mismos que usan los payadores que actúan en las zonas rurales y siguen a los ejércitos. En las funciones teatrales, la obra principal de tres a cinco actos se acompaña con un sainete o fin de fiesta, y la música juega importante rol.

Los grandes actores de esta época son Trinidad Guevara y Luis Ambrosio Morante. Trinidad continúa trabajando hasta 1849 en Buenos Aires, cuando parte hacia Córdoba y Chile;



Caricatura de Florencio Sánchez

vuelve en 1856, recibe un beneficio y se retira; muere a los 75 años en 1873. Morante ocupa varios roles: es actor, autor, director, traductor; en 1827 se va a trabajar a Chile, donde muere a los 54 años en 1835. Entre sus obras, se destaca el drama **Tupac Amaru**, estrenado en 1821, donde también actúa y dirige.

Después de 1830 se impone el romanticismo, el modelo francés que proclama la libertad del creador. El gran actor romántico es Juan Casacuberta, consagrado en 1831 en Buenos Aires, que trabaja en Córdoba en 1840, se une al ejército unitario y en 1841 se refugia en Chile, donde muere en 1849, a los 50 años.

Por otra parte, el exiliado Juan Bautista Alberdi publica en Montevideo en 1839 la crónica dramática *La Revolución de Mayo*, un teatro político que exalta la libertad, y en Valparaíso en 1841 su mordaz sátira **El gigante Amapolas**.

En esta época las pasiones políticas repercuten en el teatro, como en otros países de Latinoamérica; es un período de turbulencias, luchas civiles, invasiones extranjeras.

LOS ACTORES LOCALES SE DISPERSAN

Después de 1852, se produce la dispersión de los actores locales y algunos trabajan en provincias. En 1853, cuando la Legislatura autoriza la entrada de inmigrantes, también llegan las compañías de teatro españolas, italianas y francesas. Allí estrenan los autores locales, y desde 1877 las primeras dramaturgas. Los autores de provincias estrenan con las compañías en gira y los grupos locales.

Además vienen compañías de circo del exterior y en 1860 en un baldío porteño comienza el Circo Flor América del payaso Sebastian Suárez, origen de los Rivero, dinastía circense que se extiende un siglo. Las compañías de títeres y muñecos actúan en Buenos Aires y en giras, y los grupos filodramáticos se presentan en salas de teatro y salones de sociedades, gremios, etc.

En 1869 se autoriza en carnaval el primer corso para máscaras y comparsas en Buenos Aires, y continúan los bailes de máscaras en los teatros y en casas particulares.

UNA "ORIGINALIDAD SOCIAL": JUAN MOREIRA

El naturalismo de moda en Europa es practicado por actores circenses como los Podestá, que reproducen la vida cotidiana en escena por su entrenamiento en técnicas de acción teatral y acrobacia, antes de su teorización por otros caminos en París. Esta es la historia de **Juan Moreira**, la pantomima estrenada en el circo en 1884 que José Podestá escribe como drama criollo en 1886; a partir de 1890 tiene tanto suceso en Buenos Aires, que lleva al florecimiento del teatro en el siglo XX. Porque los Podestá y otras compañías circenses presentan el circo criollo, ese espectáculo en dos partes, la primera de pruebas y la segunda con una obra



Los hermanos Podestá en "Juan Moreira"

de teatro, que llevan en gira por el país. Así se forman las compañías de actores criollos, que tienen gran suceso y convocan autores locales, cuando en la cartelera solo hay compañías españolas, italianas, francesas.

SIGLO XX: LA ÉPOCA DE ORO

Los Podestá se cansan de las largas giras en las carpas, y deciden hacer solo la obra de teatro en salas. Se presentan en la calle Corrientes, donde José Podestá permanece más de 8 años en el teatro Apolo, hoy una nueva sala en el mismo predio. Se inicia la multiplicación de las compañías nacionales, y vencido el prejuicio hacia los artistas circenses, los autores llevan sus obras y estrenan lo que hoy son los clásicos, Sánchez, Laferrère, y tantos otros.

En provincias, los circos criollos siguen de gira con sus carpas llevando el teatro a los lugares más apartados, hasta la década de 1960, cuando comienzan a declinar.

Mientras tanto en las ciudades siguen los grupos de aficionados, de las colectividades, el teatro político de los anarquistas, socialistas, de obreros católicos. En verano los artistas trabajan al aire libre en parques y plazas.

El cine mudo es el primer desafío: quita público al teatro, que también debe competir con las visitas de grandes figuras europeas. En 1910 se presentan 8 compañías nacionales y 11 europeas, en 1920 hay 15 nacionales y 7 europeas; en 1927 son 20 nacionales y 4 europeas. Es el auge de los elencos y autores nacionales en todos los géneros, sainete, comedia, drama, revista, varieté, y comedia musical desde 1926. Se critica que el teatro es una "industria", pero las salas de cine pasan de 15 en 1910 a 50 en 1930.

Los tangos se estrenan en revistas y sainetes en espectáculos por secciones y después de 1920 aparecen la música y danzas de provincias. Las funciones dedicadas a los niños cobran importancia y desde 1913 la Municipalidad apoya el Teatro Infantil Lavardén, denominado Instituto Vocacional de Arte Infantil desde 1956.

Las compañías hacen giras por barrios y provincias difundiendo los nuevos repertorios y estilos de actuación. Las giras al exterior de las compañías argentinas comienzan a partir de 1920 y Camila Quiroga es la primera que sale a España y Francia; después ella y otros artistas recorren Latinoamérica, actúan en Estados Unidos y Europa.

Se fundan las instituciones: en 1910 la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos que hoy es Argentores; en 1918 la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales, y en 1919 la Sociedad Argentina de Actores.

CRISIS Y CAMBIOS

Después de la crisis y el golpe militar de 1930, el teatro debe adaptarse a los cambios económicos y políticos, competir con nuevas tecnologías como el cine y la radio, y con nuevas diversiones públicas, como el fútbol profesional.

Sin embargo, aunque las salas de cine pasan de 50 en 1930 a 160 en 1955, los teatros se mantienen, pasando de 20 compañías en 1927 a 24 en 1955, más 10 teatros independientes, que se desarrollan a partir de 1930. Muchas obras teatrales tienen versiones fílmicas, y los artistas circulan por los medios, trabajando en teatro, cine y radio. Las modalidades del espectáculo teatral sufren cambios: la función por secciones que se impone hasta los '30, se reduce hasta casi desaparecer después de 1940; el repertorio se forma con obras en varios actos, para competir mejor con el cine.

En la radio, el teatro se extiende; se transmiten obras desde los teatros, y las compañías de radioteatro se presentan en salas de la capital y de provincias, con una gran producción entre 1930 y 1967.

La presencia de los exiliados se percibe: el avance del nazismo, la guerra civil española y la segunda guerra mundial traen muchos artistas españoles, franceses y de otros países europeos, que se mezclan con el teatro argentino.

Se desarrollan las instituciones oficiales: en 1924 se funda el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, en 1936 la Comedia Nacional en el Teatro Cervantes, en 1944 el Teatro Municipal de Buenos Aires que desde 1950 es el Teatro Municipal San Martín, y desde 1961 funciona en el nuevo edificio en el mismo predio. Entre septiembre 1951/marzo 1956 el Teatro Presidente Alvear es municipal; vuelve a ser privado, y desde 1967 la Municipalidad lo retoma; se suman después el Teatro de la Ribera y el Regio. En 1965 se crea la Escuela Municipal de Arte Dramático.

Desde la década de 1950, los teatros independientes extienden sus escuelas de actuación, donde se forman importantes intérpretes. Además, maestros privados como Hedy Crilla difunden las técnicas de Stanislavsky.



Horacio de Laferrere

El teatro en las provincias muestra grupos vocacionales, experimentales y de títeres, mientras aparecen los teatros universitarios. Llegan las compañías porteñas y después los grupos independientes en sus giras. Desde mediados de 1940 crece la temporada de verano en Mar del Plata con los elencos de Buenos Aires.

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Desde el inicio de la televisión en 1951, se transmiten obras desde las salas y se hacen ciclos de teatro en la TV, pero la competencia resta público a los teatros, como después lo hará otra nueva tecnología, los videos.

En los '60, los actores, directores, autores y escenógrafos del teatro independiente circulan sin prejuicios por el teatro profesional y el oficial, por el cine y la televisión, aportando importantes creaciones. Aunque prácticamente desaparecen los grupos de larga continuidad y los fines educativos y militantes, quedando las salas y directores con grupos variables, porque los actores transitan por diferentes modalidades. Esto se ha calificado como fin del teatro independiente, y las nuevas denominaciones son teatro alternativo, off, de grupos, de pequeñas salas.

Algunos autores son también actores y directores, tanto en el teatro profesional como en el independiente. Después de 1960, la reapropiación por los autores de textos de Miller, Brecht, Beckett, Pinter, Ionesco, produce una reescritura particularizada en función de la propia realidad cultural, como antes había sucedido con Ibsen y otros autores europeos. Y también inciden las novedades europeas y norteamericanas en cuanto a las técnicas de actuación y dirección.

Los exilios se perciben: durante la dictadura militar de 1976, muchos artistas argentinos deben emigrar a países de Latinoamérica y Europa, donde siguen trabajando. Y en Buenos Aires se produce Teatro Abierto, un remarcable movimiento de resistencia con notable repercusión.

Crece los apoyos estatales y aparte de los premios y otros beneficios, el teatro recibe subsidios desde 1958 del Fondo Nacional de las Artes, desde 1997 del Instituto Nacional del Teatro y desde 1999 de Proteatro.

Esto ha producido, entre otros factores, un gran desarrollo de los espectáculos en pequeñas salas, donde surgen los nuevos actores, directores y autores, que logran prestigio en el país y en el exterior. Muchos son contratados, becados o subsidiados en países europeos, que aprecian sobremedida sus producciones. Los artistas circenses por su parte, hacen doble temporada, actuando en el verano en Europa en los festivales de calle, y en el verano argentino en los centros turísticos.



Hedy Crilla

EL TEATRO EN EL SIGLO XXI

Los concursos, certámenes, muestras, festivales, se realizan a nivel nacional desde 1946, y en la actualidad hay numerosos festivales en todo el país, organizados por grupos teatrales o instituciones. Todos los años el Instituto Nacional del Teatro realiza los Festivales Nacionales en distintas provincias, en Córdoba en 1984 nace el Festival Latinoamericano y en el 2000 el Festival de Teatro del Mercosur, en 1997 el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, en 2004 el Festival de Teatro de Humor de Patagonia, entre muchos otros.

Hoy en la temporada de Buenos Aires hay unas 20 compañías profesionales en salas grandes —oficiales y privadas—, y más de 100 pequeñas salas donde se presentan más de 200 espectáculos para adultos y niños, en todos los géneros. Además hay llamadas de candombe en San Telmo, circo y varieté en salas o al aire libre, teatro callejero.

Se ha acelerado la aparición de nuevas tecnologías y el teatro incorpora muchas de estas novedades. Los jóvenes hoy muestran su trabajo en la diversidad de técnicas de actuación y dirección, y se forman en talleres donde estudian las más variadas posibilidades, clown, canto, danza, acrobacia, mimo, títeres, entre muchas otras.

El teatro, ese arte que sobrevive por el encuentro vivo, da lugar constantemente al nacimiento de nuevas teatralidades, mientras los antiguos rituales laten en el mundo subterráneo de la escena.

EL MALESTAR DE LA NO-TRADICIÓN



HORACIO BANEGA/ desde Buenos Aires

El teatro independiente que se hace en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires está padeciendo un malestar cuyo síntoma más difundido es la discusión pública entre algunos representantes de la escena porteña sobre la continuidad o interrupción generacional entre los agentes de esta práctica estética.¹ Esta discusión conlleva ajustar cuentas sobre la conservación o dilapidación de la herencia que alguna vez se supo conseguir o, como se lo llama más psicoanalíticamente: el "parricidio", con su cara oculta de "filicidio".² En primer lugar, y para explicitar mi posición discursiva desde la que estoy pensando este problema, quiero aclarar que me asombra que un concepto tan complejo, elaborado por Freud en su etapa más especulativa, sea tan usado para dar cuenta de un fenómeno social (y no psicológico) en el que se discute, con criterios poco claros, la distribución o redistribución del poco y primitivo capital simbólico y económico acumulado en el teatro independiente porteño.

Por otra parte no creo que la práctica teatral se encuentre afuera de las estructuras sociales y culturales en general, sino que sus agentes también accionan y reaccionan activados por motivos que trascienden la mera práctica estética que intentan ejercitar cotidianamente. Al mismo tiempo, y a la inversa, determinadas conductas y creencias en el teatro porteño sobre el teatro porteño por parte de los agentes del teatro porteño encarnan patrones de conducta y formas de creencias que podemos encontrar en otros campos estéticos.³

En otro trabajo⁴ me dediqué a mostrar que en la década de los 90 se produjo en el interior del campo teatral porteño una renovación formal en las técnicas de actuación, en las mecánicas de producción escénica y en la dramaturgia que no parecía corresponderse con lo que pasaba afuera de la sala y que era un anticipo de la crisis de 2001. En particular me interesaba enfatizar que tal despliegue parecía motivado por dos situaciones específicas del campo teatral: 1) un repliegue sobre sí mismo, dado el cinismo imperante en la sociedad argentina; 2) una autoconciencia de los procedi-

mientos formales de la producción estética que mostraba el alto grado de involucramiento teórico y práctico de sus agentes. Intentaba mostrar que los agentes del campo teatral porteño que habían profundizado su práctica profesional pensándola en términos formales, y que afirmaban explícitamente que "no querían emocionar", habían logrado desarrollar nuevas formas emocionales, nada más ni nada menos que como en el caso Bertolt Brecht.

Pero como, justamente, la actividad teatral se desarrolla en la estructura social y cultural argentina, es que cierta mentalidad de la década de los 90 parece haberse encarnado fuertemente en las prácticas individuales y grupales del teatro porteño. No estoy afirmando que el cinismo de la década de los 90 sea la ideología dominante de los agentes del teatro porteño, sino que cierto "sálvese quien pueda" sigue siendo hoy idea fuerza y guía de la actividad teatral. Estoy conectando, entonces, el fenómeno de la discusión pública sobre parricidios y filicidios con la década de los 90. Lo estoy conectando con la mentalidad individualista, "apolítica" y no histórica de la década de los 90, que hizo estragos en la cultura argentina en general, estragos todavía hoy no develados en su completitud ni discutidos en su relevancia.⁵ Esto es, los 90 también necesitan, más imperiosamente, un análisis crítico y autocrítico por parte de toda la cultura argentina, análisis que ni siquiera asoma en las discusiones "familiares".

Mi intuición me dice que la forma de tramitar los pases generacionales de herencias compuestas por éxitos, fracasos, búsquedas, hallazgos, reconocimientos, desconocimientos, negaciones, traiciones, etc., es una forma estructurada por el pensamiento de los 90: un pensamiento neoliberal que en las versiones vernáculas es neoconservador. A esto se agrega que tal pase generacional se da en un campo de configuración muy primitiva y tradicional en un sentido en el que la modernización de las relaciones sociales todavía no parece haber logrado hacer mella en él. De ahí que la discusión pública parezca una discusión



familiar (tanto parricidio, tanto tío materno hablando desde otro lugar) por su carga afectiva en sus enunciados y por su falta de argumentación y por su imposibilidad de referirse a situaciones objetivas.⁶

Esta descripción me es útil para dar cuenta de otro índice del problema que estoy intentando capturar y que se suma al anterior para configurar el malestar: cierta crítica, con justa razón, ha comenzado a reprochar la falta de imaginación a la hora de elegir temas para la producción estética. Se ha criticado la repetición ad eternum del tema de la familia disfuncional. Federico Penelas me agrega que el teatro porteño, desde la década del 40 hasta el 2008, apuesta por una metafísica del fracaso (aclarando que una cosa es la derrota y otra cosa muy distinta es el fracaso). La discusión familiar que apareció en el inicio de esta presentación me hace pensar que los referentes de esas familias disfuncionales y de esos fracasos somos nosotros mismos, los hacedores de teatro, y no las familias reales de la sala. ¿Podría ser que la familia disfuncional y fracasada seamos nosotros, no los otros?⁷ Intentaré desplegar un poco más lo dicho hasta aquí, teniendo conciencia de que estoy afirmando como verdaderas ciertas creencias personales, mías, sin mucha justificación, y que necesitan mayor elaboración.

LA TRADICIÓN

En una sociedad normal los contemporáneos se constituyen en relación a sus predecesores y sus sucesores. Esa relación es la que permite articular un tiempo social de larga duración intergeneracional.⁸ Sabemos que la nuestra no es una sociedad normal. En particular porque produjo la aniquilación de una generación que, en consecuencia, alteró por los menos a otras dos generaciones: sus sucesores (hijos, parientes cercanos y lejanos de los hijos, amigos de hijos) y sus predecesores (madres, padres, familiares cercanos, lejanos y amigos de madres y de padres). Esta situación de catástrofe social fue una situación que los agentes de la práctica teatral supieron cargar, profundizar y problematizar de manera ejemplar.

Esta capacidad activa de la comunidad teatral porteña empezó a mostrar otra cara en algún momento entre fines de los 90 y mitad de la primera década del 2000. Los fenómenos mencionados como "parricidio" y "filicidio" así lo develarían.

Lo que provoca mucha perplejidad es justamente la contradicción entre haberse apropiado de un problema que en su momento muy pocos grupos sociales habían reconocido como tal (donde tal apropiación o reconocimiento involucra una reflexión sobre la continuidad generacional) y la proferición de consignas totalmente parricidas y filicidas que apuestan por una interrupción generacional. Este fenómeno, que no es privativo de la escena porteña, se conoce como "guachismo".⁹ En su uso original, el "guacho" es el hijo de nadie, en consecuencia, es quien no tiene padres a quien reconocer. "Salió de un repollo" sería otra manera de mentar el fenómeno. También adscribirle la figura del "extranjero", pero de Extranja, como decía Alfred Jarry, esto es, de ningún país reconocible.¹⁰ En algún momento entre los fines de los 90 y la mitad de la primera década del siglo XXI, empezó a circular en la escena porteña el "guacho" que ya no reconocía continuidad generacional. ¿Cómo fue posible tal situación? ¿A qué causas o motivos se pueden adscribir su emergencia?

ALGUNAS OPINIONES SOBRE LA TRADICIÓN DEL "GUACHISMO"

a- En este apartado tengo que ponerme un poco antipático. El objetivo es mostrar que en algunas ideas, que se sostienen como verdaderas, apenas se rasguña un poco su superficie, aparece su falsedad en todo su esplendor. Mi hipótesis principal que someto a discusión

es que no hay una tradición teatral porteña (ni argentina) y que justamente eso es lo que devela el fenómeno del "parricidio" y del "filicidio". Mi contrincante imaginario inmediatamente se pondrá del lado de Jorge Luis Borges en "El Escritor Argentino y la Tradición".¹¹ No estoy hablando de la tradición creativa en la que cada creador inserta su imaginación (aunque según Borges ya estamos todos en la tradición occidental, que para él abarcaba bastante de otras culturas no precisamente occidentales).

Cuando menciono "tradición" me refiero a un concepto sociológico y social que consiste en la acumulación del trabajo de generaciones anteriores para que las generaciones subsiguientes lo revisen, transformen y a su vez lo deleguen a sus sucesores. La tradición no se puede inventar por decreto (en ese punto es Borges quien devela ya en 1955 el Operativo Payador de 1910 de Lugones como eso, como un invento, pero que además era un invento ¡copiado de los europeos!). La tradición es una larga historia de configuraciones significativas que se van sedimentando produciendo una cultura.¹² Por decirlo rápidamente: es un trabajo de generaciones, en plural.¹³ La tradición que a mí me interesa y que tiene relevancia con esta presentación es una tradición que asegura, conserva, reelabora, reconfigura, transforma técnicas. En el sentido en que estoy usando el concepto de "técnica", no implica una relación necesaria con poéticas específicas de los creadores de cada generación.

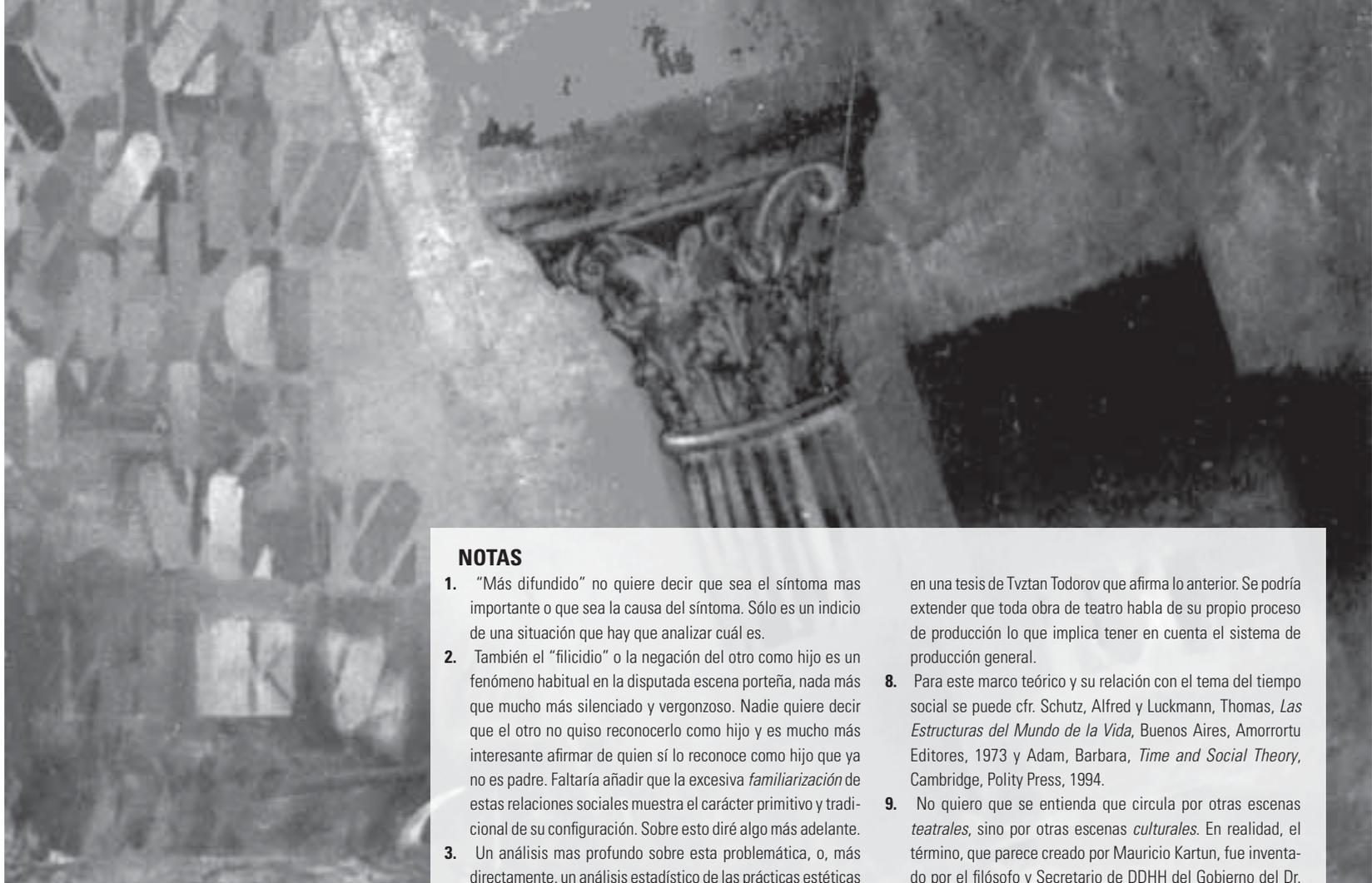
b- Claro, la primera Poética, la de Aristóteles, establece la poética como una "técnica". ¿Entonces? La idea de que el arte es un fenómeno separado de la artesanía técnica también surge en el siglo XVIII, ayudado bastante por la reflexión filosófica estética, que se independizaba en el mismo momento en que aparecía la dimensión social del arte. A mí me entusiasma mucho la posición de Aristóteles, que no está tan lejos del Brecht real. Para lo que nos importa a nosotros, en Aristóteles, la diferencia entre la técnica y la mera experiencia es que la primera sabe las causas de lo que hace y cómo lo logra y por eso la puede enseñar, esto es, codificarla en un lenguaje público accesible para todo aquel que sepa los rudimentos básicos de la técnica y que tenga la capacidad de memoria para poder recordar las operaciones necesarias aplicables en los momentos en que así lo requieren. Insisto: la noción de que hay algo no decible por un lenguaje público es la concepción romántica del arte que surge, justamente, en Alemania en el siglo XVIII.

c- La idea de que la técnica se separa de la poética es una de las herencias que se pusieron en entredicho, logrando que se formaran idiolectos (lenguajes hablados por una sola persona), formando grupos cerrados con cánones privados. La traducción de esos idiolectos a otros lenguajes públicos muestra que la técnica se separa de hecho de la poética de un creador. En la actuación todo lo que siempre se buscó y se busca es que el actor esté concentrado, atento y despierto en la escena. La modificación de cómo se logra

tal efecto depende de los contextos sociales de época, y de la disponibilidad de saberes prácticos y /o teóricos de distinto tipo, desde las técnicas corporales indo-orientales hacia la filosofía francesa posmoderna, nada más. La misma situación es idéntica en la dramaturgia, en la dirección de actores y en la puesta en escena.

d- La negación de la diferencia de poética y técnica produce el efecto de que contamos con profesionales de poéticas privadas, particulares. Al ser depositarios de un lenguaje privado, parecería que la modulación del mismo solo ocasionará una mera reproducción facsimilar, haciéndonos extrañar el original. De esta manera, si por casualidad se produjera el encuentro entre profesionales de distintas poéticas, no podrían hablar un "lenguaje técnico común". Lo que se produce es lo que se conoce como "efecto poesía".¹⁴ una diversidad de gente que hace teatro mentando su actividad con idiolectos particulares con públicos restringidos en salas que son totalmente inviables económicamente, obteniendo su fuerza de la ilusión de vanguardia.

e- Para los que somos nominalistas en el arte¹⁵ la vanguardia se explica porque aparecen creadores de bienes simbólicos que pretenden configurar el mercado futuro. Ofrecen un bien simbólico para el que todavía no hay consumidor, pero esperan lograr la conformación de un público que los siga. En un mercado en el que hay más productores que consumidores, el consumidor termina siendo o el teatro comercial o el teatro estatal o la emigración. Los casos exitosos muestran justamente esta situación. Por otra parte, apenas aparece un "efecto" de vanguardia, se normaliza en no más de 1 década. Los creadores que fueron la vanguardia exitosa de los 90 son el sistema establecido desde hace mucho. ¿10 años para pasar de vanguardia a "élite" no es demasiado poco tiempo? ¿Es que la máquina teatral porteña reconoce inmediatamente a sus mejores creadores y les otorga el poder apenas los percibe como tales? Quizá la máquina teatral porteña sea muy vanidosa y parisina y le encante la moda, lo nuevo, lo novedoso, lo glamoroso, y por eso lo nuevo es vanguardia un rato. Esto no constituye un defecto en sí, sino que el problema radica en la aplicación errónea de categorías estéticas, lo que produce algo que se conocía como "ideología" o "falso saber" de la propia situación. Desde Baudelaire sabemos que el esnobismo constituye la contraparte necesaria de la modernización cultural. ¿Cuál es el problema estético, ideológico o ético de que alguien quiera escribir y dirigir en calle Corrientes, si lo dice tal cual es? El peligro radica en que los 300 espectáculos por semana se sostengan en esa ilusión de vanguardia, porque entonces la distancia entre lo que somos (esos 280 ó 290 creadores o grupos que no contarán con la gracia de poder ser el sistema establecido en el año 2030) y lo que creemos que somos provocará frustración, envidia y resentimiento, lo que añadirá más conflicto pasional en la comunidad teatral.¹⁶



NOTAS

1. "Más difundido" no quiere decir que sea el síntoma más importante o que sea la causa del síntoma. Sólo es un indicio de una situación que hay que analizar cuál es.
2. También el "filicidio" o la negación del otro como hijo es un fenómeno habitual en la disputada escena porteña, nada más que mucho más silenciado y vergonzoso. Nadie quiere decir que el otro no quiso reconocerlo como hijo y es mucho más interesante afirmar de quien sí lo reconoce como hijo que ya no es padre. Faltaría añadir que la excesiva *familiarización* de estas relaciones sociales muestra el carácter primitivo y tradicional de su configuración. Sobre esto diré algo más adelante.
3. Un análisis más profundo sobre esta problemática, o, más directamente, un análisis estadístico de las prácticas estéticas reales y un análisis social sobre las representaciones que esos agentes tienen sobre determinados factores, como la misma práctica, la inserción de la misma en el campo cultural general, la relación con el Estado, etc., se muestra cada vez más necesaria para poder establecer, justamente, un diagnóstico que nos permita contar con *datos concretos* (nótese que abogo por una aproximación cualitativa-cuantitativa).
4. Banega, Horacio, "La articulación de formas y emociones para representar lo irrepresentable en las artes escénicas y cine de los 90", en Barrionuevo, A., Battán Horenstein, A., Olmo, D. y Scherman, P. (comps.), *Identidad, representaciones del horror y derechos humanos*, Encuentro Grupo Editor, Córdoba, 2008, 61-70.
5. La catástrofe principal es que es muy difícil convencer a la sociedad en general que el "trabajo" es un *valor*, no importando las diferencias de clase ni de ocupación.
6. Hay figuras, personas particulares, etc., que no caen bajo esta conceptualización. Sin embargo déjenme precisar que no estoy hablando de personas particulares ni de individuos reales. Mi objeto de análisis son las oraciones que circulan por y a través de los hacedores de la práctica teatral, generalmente proferidas por enunciadores con posición privilegiada dentro del campo. Pero justamente hablo de esas oraciones, y no de sus enunciadores. En consecuencia estoy analizando los sentidos que circulan y hago abstracción de la fuerza ilocucionaria que conlleva su encarnación en un acto de habla concreta. En el caso en que *sí* menciono los actos de habla (la discusión se *familiariza* por la presencia de *catexis afectiva* cuyo reconocimiento implica que tenga en cuenta la oración en su proferición contextual, esto es, al enunciador y su contexto) sigo sin referirme al sujeto real, sino al sujeto de la enunciación, que, como se sabe, no es idéntico al ciudadano que porta un nombre propio. Roland Barthes afirmaba "quien narra no es quien escribe y quien escribe no es quien existe". Me hago cargo de la limitación de esta posición epistemológica, pero también tengo que pedirles que, por mor del argumento, me acepten que es así. Si hubiera un o unos individuos particulares que ocuparan posiciones preeminentes en el campo teatral porteño y no pensarán así y fueran capaces de articular una descripción objetiva, su presencia no sería suficiente como para alterar la ideología completa del campo mismo, más allá de que sean mis amigos o no.
7. Hay dos o tres excepciones a la descripción categórica de Penelas. Por otra parte, para justificar un poco mi intuición, recordemos que toda obra habla de su propio proceso de producción. La idea de Ricardo Piglia en las *Tesis sobre el cuento*, respecto de que en todo cuento se cuentan dos relatos, abreva en una tesis de Tvztan Todorov que afirma lo anterior. Se podría extender que toda obra de teatro habla de su propio proceso de producción lo que implica tener en cuenta el sistema de producción general.
8. Para este marco teórico y su relación con el tema del tiempo social se puede cfr. Schutz, Alfred y Luckmann, Thomas, *Las Estructuras del Mundo de la Vida*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973 y Adam, Barbara, *Time and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 1994.
9. No quiero que se entienda que circula por otras escenas *teatrales*, sino por otras escenas *culturales*. En realidad, el término, que parece creado por Mauricio Kartun, fue inventado por el filósofo y Secretario de DDHH del Gobierno del Dr. Raúl Alfonsín, Dr. Eduardo Rabossi, en ocasión de tener que presentar el libro de un colega joven. Algunos afirman que la filosofía argentina no existe, pero ahora no puedo ocuparme de semejante brulote, solo mostrar que el concepto de Rabossi es de uso muy extenso.
10. Vale la pena agregar justo aquí que en Roma, en los inicios de la Cultura Occidental a la que se dice que nosotros pertenecemos, se decía "famoso" al hijo reconocido por su padre.
11. Y si no lo hace, debería hacerlo.
12. Para este tema cfr. Gadamer, H.G., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1973. Se cumplieron 50 años de la primera edición de esta monumental obra.
13. No quiero sonar muy antipatriota, pero ¿se repetirá el *Operativo Payado*? ¿Quién se animaría? La idea de Lugones es que todo Estado necesita un relato mítico fundador, idea que proviene por lo menos de Herder, romántico alemán del siglo XVIII. Por ello, suponiendo que "tenemos un destino" hace falta decidir cuál es nuestro canto fundador. El canto que resume el *Volkgeist* (Espíritu del Pueblo) es el Martín Fierro. El último enunciador con poder que dijo algo similar fue Duhalde al afirmar que "estábamos condenados al éxito", al mismo tiempo que pidió que "Dios nos ayude" cuando asumió su presidencia. La última frase es más realista al reconocer que no tenemos ningún destino previo, sino solo el que como sociedad podemos forjarnos. Por ello, ¿quién se animaría?
14. La caracterización es de Marcelo Urresti.
15. Esto es, no creemos que exista algo en sí que sea bello, sino que lo bello es una mercadería simbólica ejemplar que los grupos de poder dentro de cierto campo intelectual nombran como tal. En el caso más concreto del mercado del arte esto se muestra claramente, en tanto dichas "obras bellas" comienzan a adquirir un valor monetario real que "parece" dar entidad ontológica a la belleza de la obra. Este tema amerita mayor desarrollo. Cfr. Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Taurus, Madrid, varias ediciones.
16. Sugiero consultar respecto de este tema la participación de Ana Durán en la mesa sobre "Prensa y crítica" convocada por el Colectivo Teatral.
17. He discutido muchas de estas ideas con el recientemente creado *Colectivo Teatral* y con el *Grupo Omega*, a quienes agradezco su disposición permanente a pensar estas cuestiones. Esta nota se hace bajo el marco del Proyecto de Investigación *Estructuras Dramáticas: Modelos, Topología e Ideología*, subsidiado por el Instituto Nacional de Teatro, CABA, 2009-2010 y de la Beca de Investigación Grupal del Fondo Nacional de las Artes, 2009-2010.

f- Entiendo que, muy generalmente, estos puntos son algunos de los que producen la ausencia de una tradición tal como estoy usando el concepto en este artículo. Al tener que inventarse siempre todo de nuevo, también se produce la falta de conciencia histórica de las formas teatrales y de las formas sociales que consumen dichas formas teatrales. La historicidad la constituye la tradición y la tradición la construye la historicidad. ¿En 50 años se arma una tradición? Guillermo Cabrera Infante es quien molestaba a Borges diciéndole: "Una bebida [el mate] y una comida [el asado] no configuran una cultura". Las posibles respuestas posibles a Cabrera Infante son varias y diversas, pero tenía, en esencia, razón. Una tradición se reconoce como tal cuando no hay que volver a repetir las mismas cosas todos los inicios de década. Una tradición no es un club privado de amigos. Una tradición se configura cuando se reconocen a los mayores por sus esfuerzos, se les da a los jóvenes el lugar necesario para experimentar y se permite que los adultos medien, negocien, produzcan entre los mayores y los jóvenes.

Solo si hay una tradición, habrá vanguardia, modernidad y desarrollo estético.

Nada de esto está pasando en la escena teatral porteña y, quizás, en la cultura argentina, todavía atravesada por la falta de valores impulsada por el cinismo neoliberal menemista. Creo que hace falta mucho trabajo, mucha conciencia crítica y mucha modestia para poder configurar una tradición teatral porteña. Y estos son valores desechados en los 90 (el trabajo dejó de ser un valor cuando el pensador Barrionuevo dijo: "En este país nadie hizo la plata trabajando"). No estoy afirmando que el malestar del teatro porteño se deba solo a la ideología noventista, sino que los 90 ni siquiera han comenzado a discutirse en Argentina, con lo que podemos aprovechar el Bicentenario y revisar nuestra falta de tradición en general, la década de los 90 y la lucha por la supervivencia en el exiguo mercado teatral porteño. Reconocer que socialmente la comunidad teatral está fragmentada y que la distribución del capital acumulado no se debe hacer como si fuera la herencia de una familia es comenzar a acercarse lo que creemos que somos y lo que efectivamente somos. No somos una familia, no somos los mejores de Latinoamérica, hay poco para repartir, hace falta una política de producción y no de subsidio y todo puede cambiar, para mejor o, como muchas veces, para peor.¹⁷

LA CORREA DEL 42

JORGE RICCI / desde Santa Fe

En la novela **Respiración artificial** de Ricardo Piglia, el personaje protagónico de Emilio Renzi (alter ego del autor en varios de sus relatos) viaja desde Capital Federal hasta Concordia (Entre Ríos) con el fin de reencontrarse con su tío, el profesor Marcelo Maggi, con quien no ha tenido más que contactos epistolares después de muchos años de silencio. Para tener noticias de este enigmático pariente, se cita en un bar de la ciudad con Volodia (un polaco exiliado que es muy amigo de su tío) y, mientras dialogan sobre Borges, se acerca a la mesa Bartolomé Marconi, poeta y periodista local.

MARCONI. *¿Quién está citando a Borges en este increíble recinto?*

VOLODIA. *El joven Renzi es un joven escritor, lo que se dice una joven promesa de la joven literatura argentina.*

MARCONI. *Bien, estoy desolado y envidioso. En Buenos Aires, aleph de la patria, por un desconsiderado privilegio portuario, los escritores jóvenes son jóvenes incluso después de haber cruzado la foresta infernal de los 33 años... Para decirlo todo, sangro por la herida. Porque ¿cómo podría hacer yo, polígrafo resentido del interior, para integrar, como un joven, a pesar de mis ya interminables 36 años, el cuadro de los jóvenes valores de la joven literatura argentina?*

RENZI. *No se preocupe, ya no existe la literatura argentina.*

MARCONI. *¿Ya no existe? ¿Se ha disuelto? Pérdida lamentable. ¿Y desde cuándo nos hemos quedado sin ella, Renzi?*

RENZI. *¿Te puedo tutear? ... Hagamos una primera aproximación metafórica al asunto. La literatura argentina está difunta.*

MARCONI. *Digamos, entonces, que la literatura argentina es la difunta Correa.*

RENZI. *Sí, no está mal. Es una correa que se cortó.*

MARCONI. *¿Y cuándo?*

RENZI. *En 1942.*

MARCONI. *¿En 1942? ¿justo ahí?*

RENZI. *Con la muerte de Arlt. Ahí se terminó la literatura moderna en la Argentina. Lo que sigue es un páramo sombrío.*

MARCONI. *Con él ¿terminó todo? ... ¿Qué tal? ¿Y Borges?*

RENZI. *Borges es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor argentino del siglo XIX.*

Y en otro momento de la charla, Renzi esboza la teoría de que Borges cierra las dos corrientes literarias del siglo XIX: el europeísmo y la gauchesca. Mientras que Arlt, para Renzi, con su "mala escritura" está inaugurando la modernidad en nuestra literatura.

Esta teoría atrevida del personaje de Piglia nos hace pensar en la suerte del teatro argentino y nos tienta a parafrasearlo para poder imaginar que la escena nacional también es una correa que se corta en el 42 con la desaparición de la dramaturgia de Roberto Arlt.

Imaginemos el momento histórico. Ya han sucedido las mejores expresiones de los tres géneros fundacionales del teatro rioplatense: la gauchesca de Gutiérrez, de Hernández y de Sánchez, el sainete de Cayol y de Pacheco, y el grotesco de los Discépolo. Y Arlt, con su desaparición prematura, deja una serie de textos teatrales donde se entrelazan gran parte de las improntas lúdicas del teatro moderno.

Entonces, a partir de esa encrucijada, no queda otro camino que bucear en lo extranjero de manera deliberada y nace allí ese éxodo estético que se llamará movimiento independiente. La correa parece cortarse para dar paso a un teatro distinto que solo quiere enfrascarse en las teorías y en las corrientes teatrales que vienen de lugares remotos y que busca disparar de los antiguos géneros nacionales porque estos últimos han sido bastardeados por el teatro comercial. Y este otro teatro, que nació en el tañido pedagógico de la campana de Barletta, se muestra intransigente ante todo divismo y apuesta al trabajo en equipo, al arte por el arte, al producto artístico que además de divertir también educa. Crecen, en ese tiempo, una mística y una ortodoxia que se muestran irreconciliables con todo lo pasado.

Hasta que ellos mismos y los que vienen detrás de ellos, se atreven, poco a poco, a volver la mirada sobre lo que hay detrás de la correa del 42 y comienzan a rescatar de aquel naufragio: un Sánchez, un Cayol, un González Castillo, un Pacheco, un Defilippis Novoa, un Discépolo, un Arlt. De aquí en más, los géneros más emblemáticos del teatro nacional estarán siempre asomando (entrelíneas) en las nuevas dramaturgias. Y ya podemos decir que una correa se ha cortado para que se recupere una tradición y se alcance una identidad.

Entre tantos ejemplos posibles, nos quedamos con tres: **Una pasión sudamericana** de Ricardo Monti, **La Madonnita** de Mauricio Kartun y **El pecado que no se puede nombrar** de Ricardo Bartís. El texto de Monti evoca un país que se estaba haciendo de manera feroz en batallas y entrevivos, el de Kartun nos vuelca en una pequeña y asombrosa historia que huele a inmigración alucinada y el de Bartís, a una mirada contemporánea del mundo arltiano. Estos textos, al igual que muchos otros de estas últimas décadas, conforman una valiosa poética que ha sabido fortalecerse con lo que aún relucía detrás de la correa.

UNA PASIÓN SUDAMERICANA

de Ricardo Monti

BRIGADIER: *¿Cuánto falta para que rompa el día?*

EDECAN: *Un par de horas, señor.*

BRIGADIER: *Habrà batalla.*

EDECAN: *Vaya a saber, señor. El enemigo no hace más que escurrirse.*

BRIGADIER: *¿Sigue moviéndose, eh?*

EDECAN: *Parece que se aleja.*

BRIGADIER: *Amaga, hace fintas. Pero elude la pelea. ¿Qué le pasa al loco? ¿Por qué no pelea? Venía a comerse al mundo ¿Y ahora baila minué?*

EDECAN: *Así son estos, señor. Cojones de humo.*

BRIGADIER: *Vaya a saber. Como hace tanto que llueve... Por ahí no les gusta pelear en el barro. Es gente limpia.*

EDECAN: *Sí, señor Brigadier.*

BRIGADIER: *Esta tierra... siempre en la oscuridad. Como un animal dormido. Puro barro, sangre y fiebre. Y estas gentes que vienen con sus cartas topográficas, soñando guerrear como en Europa. Andan como locos por el desierto, persiguiendo la fábrica de espejismos... Quiero comerles el corazón. Romperles sus pechos blancos, arrancarles el corazón con los dientes y arrojarlo al barro, a las patas de los caballos... Pero no hay que descuidarse, Corvalán. Porque ellos no son nada pero el que los manda gobierna los mares y tiene vapores para traer su civilización...*

EDECAN: *Señor, vea que han amarrado a nuestros paisanos a la boca de sus cañones. Degüellan a niños y ancianos. Incendian pueblos, iglesias, y violan mujeres.*

BRIGADIER: *¿Y?*

EDECAN: *No son civilizados, mi Brigadier. Son bárbaros.*

BRIGADIER: *No, son civilizados. También leen libros, escriben versos.*

EDECAN: *Señor... si es por los versos... nuestros paisanos saben muchos.*

BRIGADIER: *Pero la cuestión es escribirlos, hombre! ¿Cuándo lo va a comprender usted? Qué bruto es! Qué animal! ¿Cómo se puede mandar con esta gente? ¿Quién sabe versos? ¿Usted sabe versos?*

EDECAN: *Yo no, Brigadier.*

BRIGADIER: *¿Quién puede guerrear sabiendo versos? ... ¡Orden general! ... ¡Al soldado que sepa versos, que lo fusilen por maricón!*

LA MADONNITA

de Mauricio Kartun

(BASILIO MIRA LA FOTO CONMOVIDO. LOS DOS, AHORA EMBEBESADOS FRENTE AL RETRATO, SE MIRAN CON EMOCIÓN. HERTZ SE SORPRENDE. BUSCA ALGO EN LO PROFUNDO DE LOS OJOS DEL OTRO)

HERTZ: *Acérquese a la luz, Basilio... La estoy viendo, Señor Basilio. ¡La estoy viendo!*

BASILIO: *¿A... la... Madonnita?*



Escena de "La madonnita"

HERTZ: Ahí. En lo profundo. Como en aquella foto. Del día de la Virgen, recuerda...

BASILIO: ¿La ve como yo la veo?

HERTZ: Nítida y contrastada.

BASILIO: Como en el día de la Virgen... Y hoy, Pascua... ¿Será que es ahí donde se vive después de la muerte?... ¿Será que es ahí?

HERTZ: ¿Puedo... puedo... fotografiarla?

BASILIO: ¿Y quedará allí, cree usted? Posada, digo... Como una mariposa... ¿Quedará cree usted?

HERTZ: No la ahuyente, Basilio... No la deje volar. (Herz acerca su cámara fotográfica a la mirada del otro)

BASILIO: ¿Está todavía no? ¿Está todavía?

HERTZ: Reténgala, amigo... Usted sabe... Ah, señor... ¡qué bella y qué fresca!

BASILIO: ¿Esto es el instante, Señor Hertz?

HERTZ: (Sale debajo del paño. Levanta su bandeja de magnesio. Dispara su relámpago.) El instante, Filomena... El instante.

EL PECADO QUE NO SE PUEDE NOMBRAR

de Ricardo Bartís

Perder un sueño es como perder una fortuna, qué digo, es peor. Nuestro pecado es haber perdido nuestros sueños. Sin embargo hay que ser fuertes y aunque uno se sienta cansado decirse: "Estoy cansado ahora, estoy arrepentido ahora, pero no lo estaré mañana". Esa es la verdad, mañana, la vida no puede ser esto. Habrá que cambiarla aunque haya que quemarlos vivos a todos.

DIALOGO DEL CRITICO JORGE DUBATTI CON RICARDO BARTIS EN EL LIBRO "CANCHA CON NIEBLA"

Dubatti: ¿Por qué Arlt?

Bartís. Es un escritor paradigmático, que produce un corte muy importante en la literatura argentina... Introduce lo que hoy llamamos la mezcla, "la hibridación", un lenguaje que combina lo alto y lo bajo, que integra las texturas de lo dramático y lo cómico, y genera un elemento paródico singular. Tiene una forma de escribir que te mantiene siempre en vilo, y todo el tiempo te obliga a preguntarte quién es el narrador. Además, toma núcleos básicos del comportamiento nacional.

Sin duda que la teoría robada al personaje literario de Piglia es escalofriante. Es duro imaginar que con la muerte de Roberto Arlt (por otra parte el autor inaugural de los independientes) la correa se corta y el teatro nacional parece detenerse. Pero también es cierto que en esos años algo se



Escena de "El pecado que no se puede nombrar"

congela y mucho de ese algo se dispara hacia lo extranjero; ya que lo anterior (los géneros "nuestros") queda vedado por un tiempo del repertorio de los que van a conformar el nuevo movimiento del teatro argentino.

Pero rápidamente se tiende "un puente" de Gorostiza, durante "un fin de semana" de Cossa, para que la correa vuelva a funcionar alimentada por todo lo heredado y, entonces, se sucedan los textos y los espectáculos (como los citados anteriormente y muchos otros) que desde lo contemporáneo huelan a aquello que parecía perdido para siempre.

Entonces, poco a poco, la memoria de las nuevas generaciones se atreverá a recomponer la identidad de nuestro teatro. Y en un tiempo más ecléctico, las nuevas poéticas serán capaces de atropellar a los antiguos géneros para que no se pierda lo nuestro, lo propio, lo local.

¿Y no será que la correa tuvo que cortarse en el 42 para borrar la potencia de un tiempo inaugural y crear otro tiempo tan poderoso como el otro? ¿Y que ese nuevo tiempo tuvo que creerse diferente y extranjero hasta que pudo permitirse la suerte de sentirse heredero? Es probable.

Fuenteovejuna, 20 años después



*En 1984 se estrenó en La Plata el unipersonal **Fuenteovejuna 1476**, interpretado por Nora Oneto, con dirección de Omar Sánchez. Entonces el trabajo tuvo una fuerte repercusión que lo hizo trascender las fronteras de la ciudad. Veinte años después y por invitación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires el trabajo se repuso en el Teatro Argentino platense.*

MARTÍN PINO MORENO / desde La Plata

A comienzos de la década del 80 la dictadura militar había dejado una ciudad arrasada. La Universidad de La Plata estaba muy golpeada, muchos artistas platenses habían desaparecido o habían partido al exilio. El Teatro Argentino, destruido por el fuego. A pesar de tanto caos dos talleres de teatro, privados, y la oficial Escuela de Teatro habían seguido formando a una camada de actores que comenzaba a generar su actividad. Poco a poco fueron agrupándose y promoviendo un nuevo movimiento de teatro independiente que, en pequeños espacios, mostraba sus trabajos.

El director Omar Sánchez y la actriz Nora Oneto iniciaron por entonces una investigación sobre *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Él se había formado en la escuela oficial y ella en un taller privado; además, tenía una formación ligada a la danza.

El proyecto devino en una experiencia singular, una versión unipersonal del clásico de Lope, *Fuenteovejuna 1476*. Su estreno se produjo en 1984 y provocó interés no solo entre los espectadores platenses sino que, también, el espectáculo obtuvo varios premios en el Concurso Coca Cola en las Artes y las Ciencias, una distinción de mucha valía que, por entonces se daba en Buenos Aires, y a través de la cual la empresa comercial reconocía a las artes escénicas.

Por esos años dos versiones de *Fuenteovejuna* provocaron, también, la atención de los espectadores porteños. La primera se llevó a cabo en el Teatro San Martín, con dirección de Roberto Villanueva y la segunda, dirigida por Jorge Petraglia, fue interpretada por la Comedia Cordobesa. Esta última se conoció en Buenos Aires en el marco de la primera Fiesta Nacional del Teatro, en la sala mayor del Teatro Cervantes.

A veinte años del estreno de *Fuenteovejuna 1476* el director artístico de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Ciro Colli, les pidió a Omar Sánchez y Nora Oneto que repusieran el espectáculo para hacer presentaciones en el Teatro Argentino de La Plata. La sorpresa para los artistas fue mucha, pero se dispusieron a retomar el proyecto y la memoria hizo que esa reposición se impusiera nuevamente entre los espectadores.

“En un comienzo, allá por 1982 – comenta Omar Sánchez –, cuando empezamos a trabajar con Nora Oneto asomaba el placer por descubrir el lenguaje del teatro. Lo que no sabíamos era que el unipersonal imponía un gran desafío. En ese momento yo estaba muy conmovido por la versión unipersonal que Franklin Caicedo había hecho del *Peer Gynt* de Ibsen. A través de ese espectáculo había comprendido las múltiples posibilidades del teatro en el cuerpo del actor. Con Nora dijimos: ‘Vamos a tratar de explorar y meternos en esa historia de la obra con un sentido de profunda búsqueda’. Y así lo hicimos. Aparecieron problemas técnicos concretos: el unipersonal tiene un tiempo muy particular, en pocos minutos hay que contar muchísimo y así empezamos a analizar que, para ser interesante, la obra debía hacerse minuto a minuto. Nos cuestionábamos mucho cómo desarrollar ese interés por la acción. Si trabajás esta obra con un grupo la gran responsabilidad se reparte entre todos los actores pero aquí, eso no era posible”.

-El espectáculo se presentó en un momento social y político muy determinante. Muchas referencias de la pieza encontraban similitudes con un pasado muy cercano.

-La pieza era más que nada una respuesta, militante, que queríamos dar. *Fuenteovejuna* era una historia en la que había que ir a buscar al pueblo porque el pueblo no aparecía.



Escenas de "Fuenteovejuna 1476"



Y eso nos pasaba. En ese 1984, con la reinstalación de la democracia, había que salir a buscar los cuerpos que no aparecían. Entonces optamos por que un solo personaje, Laurencia, como testimonio de la historia, empiece a contar lo sucedido en Fuenteovejuna. Así, no solo realizábamos una revisión del presente histórico sino, también, de la misma obra que ha tenido muchas lecturas.

-¿Qué decía la pieza entonces?

-En verdad, Lope de Vega es un autor muy inteligente. Construye una metáfora política de la época que denuncia ciertos mecanismos del poder de los Reyes Católicos. Denuncia a uno de los socios del Comendador que es quien va a torturar al pueblo para comprobar qué había sucedido en Fuenteovejuna. También se puede observar allí una metáfora muy contemporánea donde vemos unos mecanismos de poder que, aunque cambien los gobiernos y las épocas, a veces se mantienen intactos.

-El proceso de creación fue muy minucioso, demandó cerca de dos años de investigación y está sumamente apoyado en el trabajo de la actriz...

-Trabajábamos durante dos años, cuatro horas por día, tratando de ver como contábamos una historia, con qué herramientas, viendo qué aparecía. En ese momento asomaron ciertas discusiones relacionadas con el trabajo de Barba sobre el relato del actor. También estaba dando vueltas Lecoq con todo el trabajo del cuerpo. Y esa cosa que yo siempre reivindicó que decía Voltaire, refiriéndose al teatro de Shakespeare: él hablaba de un teatro bárbaro, pero bárbaro por fuera del canon de la época o de las reglas de la época. Yo gocé del beneficio de estar alejado de ciertos cánones que me permitieron libremente empezar a buscar una forma de relato. Fue una ventaja trabajar en la Plata, cerca pero lejos de Buenos Aires, por fuera de ciertos cánones que en esos momentos parecían que empezaban a marcar ciertas estéticas.

-¿Cómo fue reencontrarse con la actriz y ese material dramático veinte años después?

-Fuimos trabajando de a poco, consultándonos: 'a ver, qué te parece'; 'y ahora, ¿cómo hacemos?'. Fuimos viendo que esa historia que había pasado entre nosotros tenía que volver a concretar la obra. Y lo que antes aparecía como una energía provocada por el entusiasmo ahora tenía más que ver con la madurez interpretativa de Nora. Finalmente reconocimos que la obra estaba vigente, que se podía leer desde diferentes lugares. Y si en el 84 el espectáculo proponía claramente una lectura ideológica ahora, sobre todo los jóvenes, se asombraban de un relato que no se depositaba tanto en el texto y la palabra. Asombraba que esa actriz pudiera tener tantos recursos para poder contar una historia y a la vez que esos recursos fueran casi minimalistas, y que permitieran hacer un gran despliegue épico. Me sorprendió también que ella y yo, que habíamos hecho, después de aquel estreno, durante veinte años teatro cada uno por su lado, descubriéramos que aquello que habíamos compartido nos seguía gustando.

-De todos modos Fuenteovejuna sigue proponiendo una mirada política

-Ahora habla políticamente de la presencia permanente de la memoria y la búsqueda de la identidad. Sin memoria no hay justicia y hay que seguir haciéndola. A diferencia de cuando lo estrenamos hoy hay cosas que asoman distanciadas. Pero también hoy descreemos de ciertos mecanismos de poder que buscan mantenerse, con personajes que intentan perdurar y que en algún lugar, en las sombras, siguen impunes. Esa es una lectura histórica que sigue vigente.



ENCUENTROS CON LA HISTORIA

TRES LAURENCIAS EN UNA MISMA ÉPOCA

En la década del 80 las tres versiones de *Fuenteovejuna* mostraban al personaje de Laurencia en el centro de la escena y con matices bien diferenciados. Nora Oneto, la protagonista de la versión platense contó al diario *Página 12* en oportunidad de la reposición del espectáculo: "En nuestra versión la historia es relatada por Laurencia vieja. Recuerda los hechos de modo fragmentado desde su presente y desde situaciones concretas, como el juicio ante el juez inquisidor y la vida en esa villa sojuzgada. Los distintos personajes que interpreto no son para mí simples entradas y salidas. Mi intención es asumirlos, tanto a Laurencia joven, labradora e hija de Esteban, el alcalde, acosada por el Comendador, como a estos y a los demás personajes. Nos interesaba que el Comendador fuera representado como un muñeco 'tipo estandarte'. Con estos elementos tratamos de reconstruir la rebelión de un pueblo que no es diferente a las rebeliones que se sucedieron en otras épocas".

En la puesta de Jorge Petraglia, a la hora del monólogo de Laurencia, eran seis las actrices que desde los palcos altos del Teatro Libertador San Martín de Córdoba y en el Cervantes de Buenos Aires irrumpían frente a la asamblea del pueblo para marcar su postura frente a los hechos que conmovían a Fuenteovejuna. Esa mujer se multiplicaba en voces femeninas reclamando justicia.

La versión de Roberto Villanueva en el San Martín generó algunas polémicas. Una de ellas a partir de la escena en que el pueblo, después de decapitar al Comendador, observaba cómo su cabeza rodaba por el escenario y era levantada por Laurencia, la ponía contra su pecho y salía de escena. De alguna manera, el director sintetizaba algo que después ocurriría en la Argentina cuando las leyes del perdón posibilitaron que los represores no recibieran el castigo que les correspondía.

El príncipe desventurado, o

Tres versiones de la tragedia de Sófocles convivieron durante 2009 entre las ciudades de Córdoba, Santa Fe y Rosario. Se trató de **Edipo R.**, de Luciano Delprato; **Edipo cumple años**, de Adrián Airala, y **W! Noche Edipo**, de Esteban Goicoechea, respectivamente. Cada una con sus singularidades, cada una con sus resonancias, cada una con sus connotaciones, cada una con sus similitudes.

El que decreta su propia condena, el más ignorante de todos, el ciego (o el que no quiere ver), el pobre príncipe desventurado que no puede luchar con su destino. El que de un momento a otro toma conciencia de su verdadero origen y se espanta.

Tres versiones de **Edipo Rey**, la tragedia de Sófocles, convivieron durante 2009 entre las ciudades de Córdoba, Santa Fe y Rosario. Se trató (y trata) de **Edipo R.**, de Luciano Delprato, al frente de la Organización Q; **Edipo cumple años**, de Adrián Airala, junto a la cooperativa Safari al África, y **W! Noche Edipo**, de Esteban Goicoechea, al frente del grupo Pata de Musa Teatro, respectivamente.

Acaso se trate de otra "causalidad" propia del teatro que siempre se adelanta, que suele tejer subtramas jugadas desde el inconciente que van dando forma a infinitas lecturas que abordadas desde lo consciente deconstruyen el presente en irremediable eco de tragedia.

Tres miradas opuestas y a la vez cercanas sobre **Edipo Rey**, un personaje que como Hamlet, de Shakespeare, acaso el otro gran desventurado de la historia del teatro, son la tragedia misma. Quizás por este motivo, siempre están allí, sobre todo en un presente trágico, connotado por

Muñecos del destino

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

La Organización Q, con dramaturgia y dirección de Luciano Delprato, tomó **Edipo Rey**, de Sófocles, y lo convirtió en el caso R., ¿Caso testigo sobre las dificultades del liderazgo que se asume de espaldas al pasado y a la propia historia? Manipuladores diestros, los Q replican con sus marionetas, los personajes de la obra en dos tamaños, juego de perspectivas que también opera sobre el texto original y los otros textos, sucedáneos nacidos en Córdoba, siglo XXI.

Verdad y caos; del rumor a la cosa de Estado, y en el centro de la cuestión, el discurso político de Edipo, a la manera de un comunicado que no conduce a ninguna parte. Averiguará esa muerte en la encrucijada de los caminos sin imaginar que va a la propia destrucción de sus certezas como gobernante y de su identidad silenciada por el azar, hasta que surge la voluntad de unir dos hechos en una trama que el pueblo olfatea. Algo está podrido en la ciudad donde el sacerdote vocifera que el pueblo está "tapado por la mierda".

Los Q toman el texto y señalan su modo de ejecutarlo. A los diálogos y monólogos de las marionetas/personajes se suma el texto colectivo, a veces dicho al unísono por los actores/manipuladores (Marcos Cáceres, Leopoldo Cáceres, Xavier del Barco, Daniel Delprato y Rafael Rodríguez) que se retuercen como un coro griego desenfocado. Los cuerpos y las marionetas juegan en los vaivenes del destino.

EN TORNO A LA MESA

Lo primero que el espectador ve es una mesa. Las marionetas de diseño rectangular, cajas toscas con sus nombres escritos en la parte delantera, cuelgan a la espera de la mano que les dé movimiento. Los actores, siempre a la vista, manipulan las marionetas mientras uno de ellos, sentado de espaldas al público, como en un fuera de escena mal disimulado, lee dramatizando el texto de Sófocles. Entre escena y escena, los actores dejan la mesa y transmiten el discurso de los Q amasado con el original, al que le agregan elementos que vuelven actual el texto, por los tonos y por la proximidad de esos hombres. Ellos,

los actores, que recién manipulaban títeres, elevaban sus manos en torno a la figura autosuficiente de Edipo todavía rey, y enfatizaban el esfuerzo de ese soberano por defender un modo de vida, 'nuestro', aunque albergara secretos pavorosos. La verdad tiene su precio.

El espectador debe acomodarse una y otra vez a la perspectiva de los Q. La obra se desplaza desde la mesa a un espacio escénico mayor, hasta alcanzar el espacio de la lectura en el que una voz cuenta lo ocurrido. Así como hay textos en distintos niveles, la sustitución de los títeres de diferente tamaño propone un modo de leer el acontecimiento según se elija la sala del palacio, la ciudad o la política como espacios destinados a gestar conflictos.

Los actores trabajan al límite de la verosimilitud. Por momentos desaparecen, cuando las criaturas cobran fuerza y, la voz, a unos pasos de ellos, logra unir la idea con el personaje. La apuesta es compleja y depende de la calidad interpretativa de los lectores (que rotan en la tarea de decir el texto) y los manipuladores, siempre expuestos.

La puesta de **Edipo R.** está dirigida explícitamente al público, una especie de actualización del pueblo de Tebas que asiste a la tragedia de su rey que mantiene relaciones incestuosas con la reina. En un momento, cuando Tiresias se enfrenta a Edipo, el anciano dice que el asesino está en la sala (¿del palacio?, ¿del teatro?) La duda se instala en el contexto de comunicación que establece el grupo. Queda claro que el despliegue actoral, en contrapunto con las marionetas, es una decisión del grupo sobre el texto. La apelación al espectador es un eje de comunicación que los Q no abandonan durante la obra. Plantean así un texto clásico que puede resonar actual, siempre y cuando el espectador entre en esa dimensión que lo incluye. El histrionismo se intensifica por la actuación y sobreactuación de los manipuladores que, como unos oráculos devaluados, se agitan por mostrar la gravedad de los hechos y sus consecuencias. La mayoría que observa y escucha (el pueblo de Tebas, el público de la sala) paga el desorden de quienes incumplen sus responsabilidades de dirigentes.



Escena de "Edipo R"

tres Edipos de "causalidad"

hombres (personajes) "eminentes" que harán del odio y la locura una posibilidad (vaya paradoja contemporánea).

Por eso Edipo regresó/a, porque es el mismo que a lo largo de la historia se opone al destino y entonces no tendrá más solución que la muerte. Y por eso, el desafío es estético-narrativo: ¿Cómo contar hoy **Edipo Rey** sin volver a los lugares comunes?

Con o sin metáforas, la inminencia de la muerte es irremediable en todos los casos. Y sí, el desafío es estético-narrativo, y valen los citados tres ejemplos: un Edipo "que es el poder que se derrumba", un Edipo "que es un concepto; con la política como espacios destinados a gestar conflictos", como sucede con **Edipo R.** en Córdoba; un Edipo que es "la frívola tragedia de un hombre olvidable" y que tiene, al menos de modo consciente, "tres fuentes de origen: la tragedia de Sófocles, un enojo de pensionista y una pintura al óleo sobre tela"; o bien un Edipo que se corporiza a través de un narrador, quien, copa de vino en mano (tinto, no podía ser de otro color), llega para contar la historia del desdichado personaje y cargarse sobre sus hombros a todos los otros, como acontece con **W! Noche Edipo**, de Rosario.

En esa trama, el grupo asume las palabras de Tiresias que advierte al gobernante desde una estatura moral inapelable. ¿Es el teatro un lugar de advertencia, réplica e interpelación al poder?

LOS Q EN LA ETAPA DE MADUREZ

La Organización Q lleva diez años experimentando en el campo escénico. Nació con la fuerza anárquica de sus muñecos y fueron creciendo en las posibilidades de manipulación. De aquel carnaval escénico con grandes muñecos devinieron en estos personajes de **Edipo R.** que se perciben como conceptos, ya que solo han conservado el nombre. Así, lo figurativo da lugar, en el caso R., a la idea. Sostiene a los personajes y a los conceptos, en gran parte, el peso de la tradición teatral, aun cuando la historia puede armarse con los elementos que van desarrollando. Edipo es el poder que se derrumba, Edipo es un concepto.

La obra de Sófocles toma diferentes rumbos en manos de los Q. La lectura psicoanalítica es apenas un apunte frente a la fuerza arrolladora del destino. El grupo profesa su fe ante la verdad como vocación y meta.

Desde ese espacio de comunicación que se vuelve tan dinámico en torno a la mesa, el enigma de la historia planteado por el oráculo es colocado por los Q en el lugar del problema de la identidad. Esa línea prevalece y por eso suena tan poderoso el texto político que cada espectador puede transportar a un escenario cercano. Si algo está podrido en Tebas, el público puede traducir los discursos apocalípticos de esa tribuna teatral, al orden cotidiano, acuciante, en el que se multiplican los reclamos. Hay una torsión deliberada del grupo que pone a la historia en el lugar de la tragedia. La fatalidad es no saber, no buscar la verdad, no asumirla. La ceguera que Sófocles imaginó para el doliente Edipo es, en el caso R., una metáfora también colectiva. Por eso el coro pide justicia a gritos y señala al gobernante como la criatura más débil.

Un cuento alrededor

MIGUEL PASSARINI / Desde Rosario

La noche es larga, pero la vida es corta. La noche puede volverse siniestra, aún cuando lo que se cuenta se conoce. Una noche, un narrador, un contador de historias que, copa de vino en mano (tinto, como la sangre), traerá al presente con inusitada contundencia los albores de una tragedia clásica, la de **Edipo Rey**, de Sófocles, en versión libérrima y con la intención de confirmar que las tragedias siguen estando allí para volver a ser contadas porque su efecto está intacto.

Una vez más el teatro rosarino se interrogó acerca de quiénes son hoy los protagonistas de la tragedia. Para eso, nada mejor que un actor dúctil como Miguel Bosco y un director arriesgado y presente como Esteban Goicoechea. El resultado: el trabajo más acabado hasta la fecha del grupo Pata de Musa Teatro, creado Miguel Bosco como director y Esteban Goicoechea como actor y dramaturgo en 2006, a partir de la obra **Blut! Una pareja de sangre** junto a Paola Chávez, con numerosas funciones durante el 2007, 2008 y 2009 (obra seleccionada para el VII Festival Internacional de Buenos Aires-FIBA, 2009).

Ahora, intercambiando los roles, el elenco integrado por Bosco como actor y Goicoechea como director, se rearmó para la concreción de este nuevo proyecto unipersonal, **W! Noche Edipo**. Sostienen los creadores: "realizamos una investigación y entrenamiento actoral que nos permitió conocer el modo de actuar esta obra. Se trata de una forma de actuación que pretende generar un estado de distensión en el espectador; una predisposición como la que se tiene cuando se asiste a un evento entre conocidos: un asado, un cumpleaños, una reunión de amigos. Consideramos el vínculo actor-espectador como la condición esencial: es el contacto de un cuerpo que está para hacerse ver y escuchar y otro para verlo y escucharlo".

TEATRO EN PRIMERA PERSONA

La propuesta no se parece a ninguna, o quizás sí en el sentido amplio de poner al teatro en primera persona, en el lugar de la representación, y tal como lo hizo el creador en otros trabajos de su producción reciente (**Intervenidos**, **Mirta muerta**), el teatro aparece, fluctúa, en medio de una aparente ficción que por momentos se ve desplazada por la realidad del "aquí y ahora" propia del teatro.

"Asumimos el desafío de construir una obra propia narrando lo que nuestra poética quería contar y expresar —sostiene Pata de Musa—, y encontrar de esta forma una historia genuina. El director junto al actor son los que fundan el lenguaje escénico y la narración. Por lo tanto, **W! Noche Edipo** es el resultado del trabajo del actor como generador de material escénico, a la vez que un trabajo de reescritura propia y dramaturgia del director que «padece» la necesidad de «hacerse ver y escuchar» contando **Edipo**".

El narrador en cuestión, el señor W, habla de la historia de un calesitero que mueve su calesita en la que los padres abandonan al desdichado Edipo, quien de este modo comenzará a desandar un camino escrito, trazado e irremediablemente doloroso.

Bosco, quien ya había demostrado su capacidad para cargar varios personajes en la recordada **Horacio, amigo de Hamlet**, de Matías Martínez, juega aquí a ser un narrador, el señor W, a todas luces un alter ego de William Shakespeare (como Sófocles, el otro padre de la tragedia), quien en su



Escena de "W! Noche Edipo"

juego teatral va construyendo un entramado en el que, del mismo modo que puede ser su mujer y madre Yocasta, Tiresias a la que describe como "una rubia hermosa" o Layo, puede volver a ser el actor que narra, que cuenta lo que sabe, lo que le contaron, lo que escuchó.

No casualmente Edipo y Hamlet, los dos personajes de las tragedias más involucrados con la búsqueda de la verdad, resuenan en la presencia de Bosco como el que cuenta pero también como el que pone el cuerpo a disposición de los personajes.

La sobriedad de la puesta, que pareciera escapada de una vieja película clásica en blanco y negro, trae al presente a través de la música y los objetos a los años 70, en particular en un viejo tocadiscos que más allá de la música se convierte en una metáfora de la "calesita" a la que está subido Edipo quien no podrá bajarse de allí nunca más.

Por otra parte, algo de la tragedia de la dictadura y de los cuerpos ausentes de los desaparecidos (de ese niño del comienzo que no sabe quiénes son sus verdaderos padres) pareciera flotar en el aire, lo que confirma que la gran tragedia criolla siempre está presente a la hora de contar en escena; se vuelve ineludible.

Otro dato singular de la puesta es la utilización de un teléfono (acaso algo de **La voz humana**, de Jean Cocteau se filtró por algún lugar). En él, la voz del director (del que manda), aparece, ordena, cambia de rumbo. Así, el juego de la representación tomará protagonismo y nadie tendrá dudas de que lo que se ve es ficción, que el actor está actuando.

De todos modos, la convención funciona a rajatabla: los presentes se espantarán con las atrocidades de un Edipo atormentado pero perverso, que podrá parodiar y hasta tomarse con cierto humor su historia de incesto, traición, muerte y ceguera, más allá de la conciencia que tiene en su historia, como en la mayoría de las tragedias griegas, la fuerza del destino.



Con inteligencia, furia y humor

ROBERTO SCHNEIDER / Desde Santa Fe

Edipo Tálamo es el nuevo personaje que junto con la cooperativa Safari al África presentó el actor santafesino Adrián Airala en la Sala Marechal del Teatro Municipal y en el Foro Cultural de la UNL durante 2009. En la nota previa al estreno, Airala declaró que no se podía proclamar “hijo de estos tecnotiempos” pero sí su sobrino. “Al menos —sostuvo—, hoy no tengo ganas de prescindir de lo que la tecnología me ofrece. Entonces gesté un producto esencialmente teatral que entre sus materiales involucra en alto porcentaje el universo digital”. Contundente, la aseveración se plasma en la escena. Y con mucha calidad, casi infrecuente por estos lares.

En un dispositivo escénico de belleza incuestionable, vestido de manera elegante, Edipo Tálamo se presenta al público. Antes, en la pantalla, un “bus” lleva inscripto “Dorian tour” y el primer homenaje surge nítidamente. Todo lo que transcurre después (y en ese “todo” caben las infinitas formas de violencia que se ejercen, desde las relaciones humanas hasta el neocolonialismo, desde las formas más sutiles de estupidización de masas hasta las muertes y la contaminación de la Tierra, en el mundo contemporáneo), todo aquello de lo que este creador habría preferido escabullirse, su obra lo restituye en la forma de un soberano acto de exorcismo, un exorcismo que se lleva a cabo a través de un discurso dramático que está como desprendido, arrancado al género en cuyos modales escénicos ya no caben todo ese ruido y esa furia.

Para **Picadero**, Airala contó que en octubre de 2007, hace exactamente dos años, desarrollaba una descriptiva ideológica para cumplir con los requisitos de diferentes convocatorias en las que expuso el proyecto buscando financiamiento, en aquellas primeras líneas expresaba: “**Edipo cumple años**. La frívola tragedia de un hombre olvidable tiene, al menos de modo consciente, tres fuentes de origen: la tragedia de Sófocles, un enojo de pensionista y la pintura al óleo sobre tela de la artista visual Fernanda Aquare a su vez inspirada en la desolación de un solo día de una íntima amiga suya. Prescindo, por obvio, hablar del trágico griego, pero cabe decir que en el gigantesco universo de esa tragedia perfecta siempre me impactó el concepto de boomerang que encierra: Edipo, el rey que ignorándose destinatario decreta su propia condena”. Y concluía aquel texto diciendo: “Debe resultar cuanto menos llamativo que esta descriptiva ideológica no haga referencia a Edipo desde la perspectiva del conflicto freudiano, en escena se filtra y el espectador atento podrá advertirlo”.

Luego de estrenada, es la propia obra la que revela su entramado y me remite a la figura, gastada pero gráfica, de la cebolla y sus capas. Reconozco que **Edipo cumple años**

terminó mostrando aspectos que no estaban declarados en la matriz inicial y que bajo la superficie se articulan diferentes asuntos sólo visibles desde el lugar que se elija para mirar. Esa mirada puede ser sociológica, psicológica, emocional, estética, melancólica y hasta indiferente para quien decida impermeabilizarse.

Desde una perspectiva sociológica, **Edipo cumple años** parodia sin demasiado esfuerzo de ficción el edificio del mundo por venir que estamos construyendo y cuyos primeros pisos ya habitamos. Lleva al extremo la mercantilización de la vida cotidiana mostrando la inevitable relación biunívoca cliente/proveedor monopólico representados por Edipo Tálamo y La Agencia. En ese universo comercial todo lo deseado, necesario o prescindible, tangible u onírico, está al alcance de un clic siendo requisito único y excluyente la posesión de una cuenta abierta de la cual La Agencia debitará los costos punto tras punto hasta su vaciamiento, hecho que deviene en la pérdida irreversible de la identidad del cuerpo del usuario y posterior re-identificación con nuevos atributos y nueva cuenta bancaria para reiniciar el ciclo.

METÁFORA PARA EL HUMOR

Airala hace especial hincapié en que necesita llevar la metáfora hasta los límites de lo absurdo para hablar con cierto humor de la capacidad de apoderamiento que según va el mundo tendrán los monopolios transnacionales e imaginó que el neocapitalismo pos capitalista diseñará y producirá sus propios consumidores incondicionales por inevitabilidad.

Ambientó la escena alrededor del 2025 en un lugar que remite tangencialmente a la Argentina y de la que nadie parece tener recuerdo alguno. Eligió una estética de corte retrofuturista. De todos modos, tiempo y espacio sirven apenas de sutil contexto ya que la lógica que da coherencia al discurso de la obra no está obligada nunca a rendirle cuentas a la realidad.

Articula la trama distribuyendo el compromiso protagónico entre Edipo Tálamo cuya profesión es “Localizador de Ausentes” y Gervasio, un “Jerarca Templario” asignado por La Agencia. Ambos roles son ejecutados por un mismo actor en constante desdoblamiento.

Edipo decide festejar por primera vez su cumpleaños y en pos de ese objetivo compra a La Agencia un kit completo para el festejo: mesa, sillas, vajilla, cubiertos, comida, bebidas. En la escenografía se advierten los embalajes debidamente identificados con los que hace un pequeño guiño al frustrado Coyote de “El correcaminos” y la monopólica Acme. Sus invitados, a los que nunca veremos, son la madama del prostíbulo al que concurre, su ex pareja hoy asumida lesbiana y de profesión escatocoprologa (“¡una

profesional sénior del excremento!”), un superior de su trabajo y un sujeto inválido plagado de enfermedades. Cada uno llamará excusándose.

Frente a semejante desaire, Edipo, por intermedio de La Agencia, le pedirá venganza a Donleone, un padrino capaz de ordenar asesinatos pero apurado por salir a divertirse con sus secuaces.

Existe un gran amor en la vida de Edipo Tálamo y Gervasio logra persuadirlo de invitar a esa dama a su cumpleaños cuando ya no quedan dudas de que ningún otro invitado vendrá. Edipo acepta, y aún cuando le quedan muy pocos puntos y a sabiendas del riesgo de desvinculación (sustitución de la identidad) procede a conectarse vía pantalla con la Sra. Peel, Emma Peel (sí, la de **Los Vengadores**), quien promete venir apenas logre atrapar al Hombre Invisible.

HOMENAJE A HAMLET

Riguroso y profundo conocedor del suceso teatral (obras, personajes, historias, corrientes estéticas), para Airala son tantas las madres que ofrece la dramaturgia universal que en homenaje a Hamlet decidió llamar Gertrudis a la mamá de Edipo. Lejos de habitar Tebas esta Gertrudis se encuentra temporariamente en la estepa siberiana cercana a Pokróvskoe y desde el interior de un Volkswagen escarabajo del 59 declara a su hijo estar viviendo en el palacete de un monje en el Gran Venecia donde las góndolas tienen ruedas. Edipo, desde la escena, confirma que su madre ignora que es su cumpleaños y que ni siquiera sabe cuántos años cumple, el diálogo transcurre amordazado y Edipo intenta varias veces convencer a su madre de pasar unos días juntos, invitaciones a las que Gertrudis responde con ironía cuando no con burla.

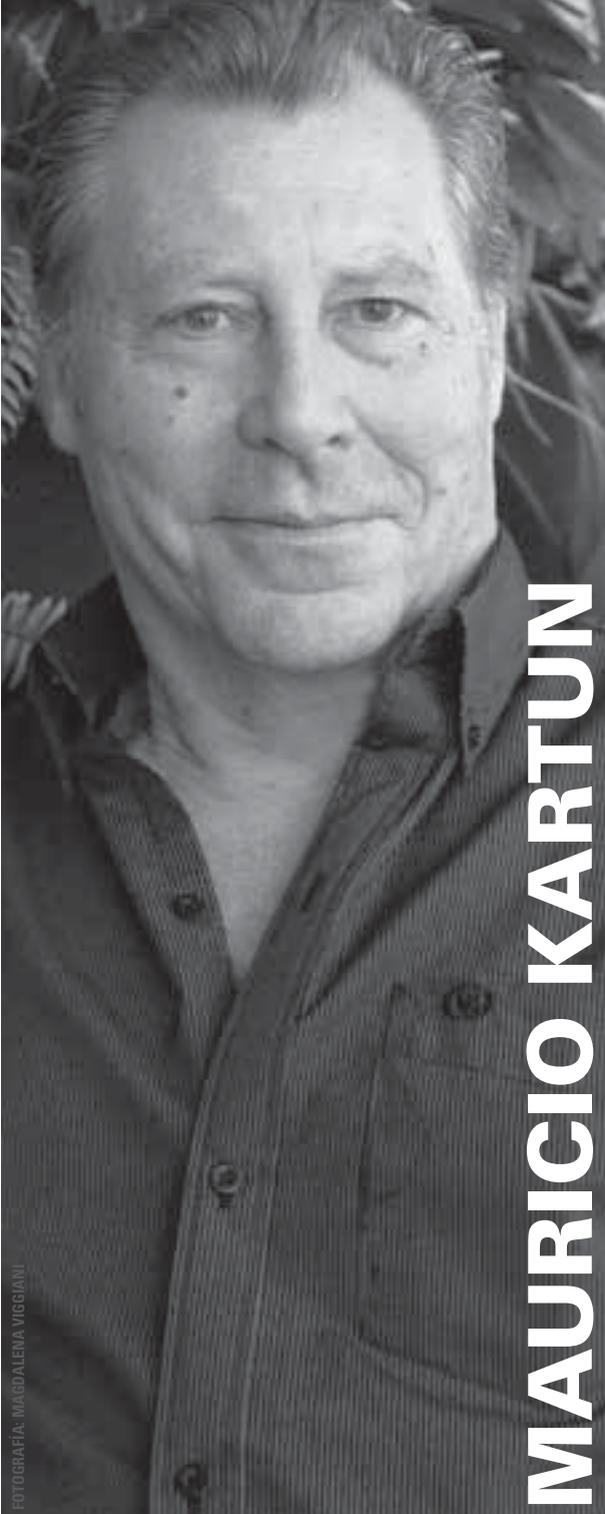
Contrariamente al deseo amoroso de la pareja incestuosa, esta madre se despide de Edipo llamándolo “querida” aunque al instante se corrige, borra su rictus sonriente y parte invitándolo a reunirse pero sin dejar su dirección.

Sumido en un vacío que replica la estepa siberiana, Edipo recibe una nueva comunicación de Emma Peel quien habiendo atrapado al Hombre Invisible debe festejar el cumpleaños del Sr. Steed, John Steed, postergado por esta cacería. Mazazo seco y duro para Edipo que a esta altura ya no tiene resto anímico ni puntos para intentar una salida.

“Jamás estuve en mis planes versionar la tragedia de Sófocles, por el contrario, experimenté sobre el vínculo padre-hijo alterando las acciones: el padre suicidándose asesina la posibilidad de felicidad del hijo quien habiendo sido testigo negará aquel hecho mediante el olvido (un modo de arrancarse los ojos)”, sostiene Airala. Tomar medidas comparativas con una navaja será una costumbre que Edipo ejecutará sin preguntarse por qué, y cuando La Agencia lo determine, Gervasio ejercerá su rol de oráculo instigándolo a ver en pantalla el registro filmado de su drama de infancia cuando Layo Tálamo, padre de Edipo y cantor de boleros, decidió afeitarse la vida el día del cumpleaños de su pequeño hijo.

Aún con toda esta información explícita nunca sabremos si esas imágenes corresponden a la infancia de Edipo ya que segundos antes una falla en la interface de La Agencia nos muestra cómo partes de ese registro con el mismo niño eran utilizadas para satisfacer la demanda de otro usuario.

Edipo Tálamo no es el arco pero es la mano, el blanco y la flecha, no sabremos si tuvo la posibilidad de construirse de otro modo, ni de llegar a su cumpleaños siendo otro diferente al que es, queda sugerido que es la razón de su fracaso por acción y por omisión. Se procreó cínico, mentiroso, egoísta, creció en una cultura materialista extrema con la que comulga, pero no supo acopiar poder ni evitar cierta sensibilidad y por esta ecuación existencialmente deficitaria terminará apostando sus últimos puntos a la quimera melancólica de festejar a solas con Emma Peel que siempre seguirá alejándose por los caminos de la campaña británica junto al Sr. Steed. Este Edipo al igual que el griego decretó su propio destierro.



MAURICIO KARTUN

Cómo construir y deconstruir una obra

ALBERTO CATENA / desde Buenos Aires

Antes de estrenar su última obra, **Ala de criados**, el dramaturgo Mauricio Kartun organizó un seminario de desmontaje donde en varias clases explicó el proceso de génesis y desarrollo de la escritura de ese texto. En los meses que dictó ese curso —a mitad de 2009 aproximadamente—, el prestigioso autor y docente ensayaba la pieza con vistas a su estreno en el Teatro del Pueblo a fines de agosto o principios de septiembre. Esa circunstancia, buscada, le permitió entonces vincular aspectos de la creación del texto con la experiencia viva de su puesta en escena. De modo que todo el curso tuvo esta doble vía de reflexión, desde luego muy reveladora, que combinaba la palabra del autor transparentando las fuentes y procedimientos utilizados en la elaboración de la obra, con la del director —el propio Kartun— en la tarea de exponer las dificultades con que suelen chocarse los propósitos del que escribe cuando llega la hora de llevar al cuerpo del actor la escritura. Esta entrevista, si bien no puede sintetizar toda la riqueza de ese seminario, vuelve sobre algunos de los temas allí ventilados y debatidos, que nuevamente Kartun, con su habitual buena disposición e inteligencia, retoma con nuevos argumentos.

CONVIVIR CON LA PERPLEJIDAD

-Me gustaría que pudiera explicarme las razones por las que decidió hacer un seminario de las características que concretó sobre *Ala de criados*. En principio, porque no es una actitud muy usual entre los creadores.

-Buena parte de mi vida está dedicada a las clases. Y dentro de estas, en los últimos años, sobre todo a la teoría y a la reflexión más que al trabajo práctico, al taller. Es el trabajo que más me gusta. A cierta altura de las cosas hay que elegir dónde poner las energías. A partir de la decisión de empezar a dirigir, que me absorbe muchas horas y fuerza, decidí redistribuir mi tiempo y me pareció bueno en el caso de la docencia quedarme en ese otro campo exclusivamente. Me parece que ese trabajo de reflexión es un campo formativo incluso de otros maestros. Multiplicador de este curioso saber en extinción que es el de la literatura dramática. No lo es el taller, donde el deseo está puesto en las virtudes que alcance un texto. Un dramaturgo que entiende es a la vez un dramaturgo que puede transformarse en maestro. O queda siempre preso de su propio impulso, de cierta zona mágica. Por eso hay poca gente que habla de los procesos. Algunos no lo hacen porque creen que tienen la receta y son canutos; y otros, por pura superstición, porque temen que de hacerlo se les retire la potencia. Tengo medio organizada la vida en un ciclo anual: cuando terminan los meses más intensos de laburo como maestro me pongo a escribir. Esto ha generado una retroalimentación. Creo mucho en los sistemas, en el aprovechamiento de las fuerzas. Si al terminar de escribir estoy con un montón de ideas en la cabeza, ese es el momento para bajarlas; y, si las bajo, ese es el momento para probarlas con los alumnos. Probarlas significa profe-

rir las, transmitir las, tentarlas con los alumnos y ver hasta dónde se transforman en una reflexión profunda o quedan simplemente en apostilla. La escritura me lleva a la teoría y la teoría a la escritura. Y de una manera medio natural, así orgánica, se fueron armando en mi cabeza algunos mecanismos en relación a eso. Las propias inquietudes o revelaciones que tengo en el proceso de escribir suelo comentarlas en clase o volcarlas en una nota, y luego se transforman en la puerta de entrada a una reflexión mayor. A la vez, cuando reflexiono, me aparecen en la cabeza algunas certezas que aprovecho a la hora de escribir en el proceso inverso. Una serpiente que se muerde la cola: una cosa me lleva a la otra y al revés. Con el paso de los años he perdido todo prejuicio en relación a la exhibición de esos procesos. Me he puesto desvergonzado. Cuando se blanquea que las primeras escrituras siempre son torpes y constituyen una materia maleable, cuando se acepta que escribir es corregir, se pueden empezar a mostrar incluso los intentos fallidos, los borradores más torpes, aquella zona de la creación a la que en líneas generales se considera más miserable.

-Griselda Gambaro le decía a usted que mostrar los trabajos todavía no terminados era salir a la calle como uno se levanta, sin arreglarse.

-Sí, con la almohada marcada en la cara, me dijo alguna vez. Y esta condición de precariedad justamente es lo que me resulta atractivo, porque me permite trabajar sobre el gen y sobre el ADN. Puedo ver el gen, observar el efecto fisiológico que este produce en la pieza y también tratar de armar la cadena total del ADN de la obra. Me da un enorme placer cuando logro decodificar algo de esa cadena. Aceptando de todos modos que es un hecho absolutamente subjetivo. Es un detalle nada menor que marco siempre cuando lo tomo, que no se trata de ninguna otra cosa que de intentar exponer la cadena de ADN de mi propia producción. Pero claro, lo que ofrezco es un ADN analizable del que pueden tomarse algunas analogías útiles. Algunos libros, como los de aquellas antiguas entrevistas de *Paris Review* en que los escritores hablaban de sus propios procedimientos, me han resultado siempre francamente útiles, me han ayudado a entender cierta zona del desconcierto, de la ambigüedad que rodea siempre al trabajo creativo. A comprobar que no era solo yo el que se angustiaba; que se trataba de una desgracia común. Y esto es lo que terminé de redondear esta propuesta del Seminario Desmontaje de **Ala de criados**. Una experiencia que es la primera vez que intento de manera integral y previa al estreno. Había hecho una parecida con **El niño argentino** pero muy posterior al debut; y, claro, siempre es fácil trabajar sobre aquello que sabés que te salió bien. Hay una enorme capa protectora —sobre todo del narcisismo— cuando se muestra lo exitoso. La otra es complicada. Y riesgosa, porque obliga a tolerar y a convivir con la perplejidad, a aceptar que lo que se va a mostrar pertenece a ese campo de la incertidumbre y que puede fracasar. Y que estarías exponiendo el fracaso; un atentado a la vanidad. Aún así, saliendo el espectáculo

AUTORES



como el culo, el proceso de desmontaje tiene sentido y me le animé.

-Este proceso tuvo, como uno de sus objetivos, descubrir ante una cantidad de oyentes cómo fueron los procedimientos con que se trabajó la obra, algo que fuera más allá del significado.

-Como si te dijese: podemos pensar en la metafísica de la hora. Y, yendo a algo más práctico, enseñar a alguien a leer las agujas del reloj. Y, en una tercera instancia, se podría pensar en relacionar todo eso con el mecanismo de relojería interno. A mí me gusta trabajar en las tres hipótesis. Y darle mucha importancia a los mecanismos. Los mecanismos no son tan complejos cuando se los entiende en su funcionalidad. Se empieza a entender que los procedimientos no son fenómenos vagos, que tienen que ver con una necesidad, que atienden a una dificultad, que a veces son herramientas y, otras veces, armas con las que se lucha contra los escollos que plantea el proceso creador.

-A menudo se transmite la sensación de que esos procedimientos son muy difíciles, imposibles de ser penetrados.

-Lo que aparece a menudo como monstruosamente complejo y, a veces hasta inexplicable, obedece a fenómenos muy sencillos. Hasta vulgares. Fijate: Marcel Proust era asmático y respiraba con mucha dificultad, con lo que usaba frases muy cortas al hablar. Sin embargo, escribía frases extremadamente largas que no pueden leerse en voz alta si no se les inventa una puntuación. Lo que hacía era respirar en la escritura. Se podría pensar en esa escritura larga, sin puntos, de Proust como en una audacia formalista, sin entender que, como muchos de los procedimientos, no son resultado de una hipótesis formal sino de algo personal que se convierte en forma. O que se transforma literalmente. El peligro de un autor está en creer que la única manera de escribir teatro es con un manejo solvente, por ejemplo, del complejísimo sistema actancial. Sin entender que si se encuentra una hipótesis actancial en una obra no es porque el autor la manejase como herramienta previa, sino porque fue escri-

ta en lengua madre dramática y esa forma conlleva la posibilidad de ser analizada bajo aquel sistema. Descubrir que escribir se hace en parte con el cuerpo, tranquiliza. Entender que buena parte de los mejores hallazgos formales tienen que ver con cómo el cuerpo se expresa, con cómo se expresa la cabeza, eso democratiza el acceso a la escritura, le quita a ese acceso ese requerimiento académico falso, ingenuo y, en la mayoría de los casos, demoleedor de cualquier creatividad. Abrir estos procesos, en la sencillez hipotética de su complejidad, sirve para eso. Este seminario tuvo ese intento.

LA LEALTAD HACIA LA IMAGEN PERSONAL. "LA SEMANA TRÁGICA"

-Usted siempre habla de que el proceso de escritura comienza con una imagen generadora. Ahora, ¿esa imagen generadora de dónde procede?

-Siempre del mundo personal, lo que no siempre tiene buena prensa. Suele considerarse, en otra hipótesis ingenua, que el verdadero valor de lo que usamos como material para la creación proviene de mundos ya prestigiados por otras creaciones; sin avivarse de que la argamasa más auténtica de lo que construimos surge de nuestro mundo personal. Porque uno es el poeta que puede y no el que quiere. Y en la medida que aceptamos la hipótesis de trabajar sobre lo propio concretamos ese fenómeno ancestral, mítico, de transformar en poesía nuestro universo. Para lograrlo, el camino está en valorizar ese mundo, en aceptarlo, en convivir amorosamente con él. Fijate: cuando un creador como Ricardo Bartís trabaja en una obra suya sobre la pesca, lo interesante es entender que lo hace ante todo porque es pescador. Que no opera sobre un mundo desconocido ni ajeno, sino que construye poesía sobre algo que le pertenece. Con signos de un lenguaje que le pertenece. Que al hablar de tarariras sabe a lo que se refiere, porque ha ido a pescarlas. Cuando alguien vive tan lealmente la relación poética con su propio universo, el acto de generar significado alrededor de ese mundo es un hecho natural. Lo que digo de Bartís vale para otros creadores también, claro.

-¿Ese mundo sería como una fuente a la que se recurre una y otra vez?

-Es una cantera poética, claro. Y con los signos que provee se hace significado, discurso y poesía. Lo llamativo es que cuando más viejos son esos universos más grandes son las vetas que constituyen. Para **A la de criados**, por ejemplo, tomé algunas notas muy útiles de un libro de Beatriz Seibel sobre la Semana Trágica, que ella, sin haber vivido esa experiencia, había escrito sobre la base de un episodio que protagonizó su familia. Todas las familias tienen mitos, hechos relevantes que se han producido en su historia y que se transmiten de generación en generación. Y que, por alguna razón, se transforman en recuerdos, en fijaciones importantes de nuestro mundo personal. Por supuesto esto no reduce el campo temático a lo costumbrista o intimista. Cuando hablo de universos personales pienso en aquellos

que nos atraen y a veces obsesionan, y que muchas veces surgen de lecturas, observaciones, miradas sobre mundos singulares que no necesariamente resultan cercanos a nuestro cotidiano.

-Hubo un primer intento de escribir sobre la Semana Trágica hace muchos años, al comienzo de su producción teatral, ¿verdad?

-Fue en 1969 ó 1970. Había visto al grupo *Arena* dirigido por Augusto Boal en la obra **Arena conta Zumbí**, la historia de un esclavo negro que huía de sus dueños y creaba, con otros hombres de su misma condición, una república de esclavos escapados en el Amazonas. Era una historia bellísima; contada, cantada y bailada con música brasilera. Con actores de un gran histrionismo y por actrices preciosas y escénicamente muy jodonas. Fue una revelación para mí. Sentí que ése era el teatro que quería hacer. Porque mezclaba la política con la diversión, la belleza con el humor. Y me puse a escribir una obra sobre la Semana Trágica dentro de una concepción similar. Pero, por aquella época, no tenía la solvencia necesaria para plasmar lo que deseaba y resolver los problemas que me planteaba ese desafío. Ese universo que no había podido resolver poéticamente se quedó en mi cabeza.

-¿Por qué lo impactó tanto esa obra?

-Cuando empecé a estudiar teatro me vinculé con grupos afines ideológicamente, y solía ver en las puestas de Bertolt Brecht una solemnidad horrorosa. Pero, atribuía el aburrimiento que me producía ese teatro a una deficiencia mía de formación, a una falta de capacidad cultural para captar aquella supuesta trascendencia que había en la solemnidad. Con el tiempo, descubrí que el de Brecht era un teatro gozoso y que hacerlo solemne era delito. Los brasileros me habían mostrado precisamente que, sin perder nada de su poder ideológico, seguía intacto, emocionaban a la gente, la hacían llorar y reír. Y al terminar la obra se experimentaba un enorme sentimiento de libertad, de simpatía por la lucha de esos negros esclavos. A partir de ese momento, comencé a pensar en la necesidad de un teatro diferente, que de alguna manera tuviese una alegría que no encontraba en el teatro de esa izquierda de la que formaba parte.

Robert Sturua, el director georgiano, demostró acá en una puesta de *El círculo de tiza caucasiano*, del grupo Rustaveli, qué gozoso podía ser Brecht. Usted debe acordarse.

Otra gran experiencia, claro. Cuando Oscar Fessler montó esa obra en el San Martín en el '72 trabajé como su ayudante en la puesta, un ayudante ad honorem y medio clandestino, porque el teatro no admitía asistentes que no fuesen de la institución. Así que conocía bien esa pieza. Fessler fue mi maestro y de él aprendí mucho. Pero aquella puesta tenía algo de solemnidad operística—el narrador era el barítono Angel Mattiello—que no me convencía. Por eso, al ver años después esa propuesta de Sturua, me conmoví hasta lo más profundo. Confieso que lloré de emoción y alegría viendo cómo ese director había transformado **EI**



Escenas de "Ala de criados"

círculo de tiza caucasiano en una explosión maravillosa de vitalidad, riqueza y humor que confirmaba lo que uno presentía que estaba en la pieza de Brecht y no se aprovechaba. Es uno de los diez espectáculos teatrales que más me conmovieron en la vida.

-En alguna charla usted dijo que, al empezar a escribir *Ala de criados*, tenía ganas de escribir algo a lo Chéjov, en el sentido de mostrar gente que está sin hacer nada, pero como un punto de arranque para después salir de él.

-Son como intuiciones de formas, intuiciones de clima. Hay algo que me conmueve mucho en Chéjov y es esta sensación de calma aparente, dentro de la cual aparecen los signos del drama, de la tragedia o de la explosión posible. Esa sensación de que todo está tranquilo, pero se perciben elementos moviéndose que hacen predecir que esa calma no durará, que en algún momento volará todo. Bueno, esto era como una intuición de forma que me interesaba probar. Después la obra tomó su propio rumbo. Era Chéjov, pero también **Los veraneantes** o **Los hijos del sol**, de Máximo Gorki, **La dama del perrito** o **Muerte en Venecia**. Obras que tienen como ese clima de vacaciones, de gente al pedo. El Chéjov de **El jardín de los cerezos**, **El tío Vania** o **La gaviota**. Personas que están en la campiña, en casas alejadas de la ciudad donde se vive a un ritmo muy diferente. Y esto, promueve algo interesante como contraste. Algunas de estas intuiciones estaban en los genes del material que empecé a trabajar.

CLASE MEDIA, MIEDO Y REPRESIÓN

-Otra cosa que afirmó en las clases del seminario es que al hablar de la Semana Trágica no quiso quedarse en la alegoría, en mostrar gente mala matando obreros. No poetizar una idea sino darle a ella un universo.

-El riesgo es siempre el maniqueísmo. Utilizar en una obra una circunstancia tan elocuente como la Semana Trágica para afirmar algo tautológico, que ya está afirmado en su propia constitución mítica, como es la injusticia social, es una obviedad. Y una falta de economía poética: como utilizar un camión semi remolque para ir a hacer compras al mercado del chino de la vuelta de casa. No escribiría algo así. En todo caso, si queremos hablar de la injusticia, lo que justifica esa pretensión es encontrar en esa circunstancia otros mitos subyacentes. La Semana Trágica me conmueve por un montón de cosas que no son necesariamente las de ese hecho en su dimensión histórica, como un antecedente de una violencia, de una represión brutal que ha recorrido toda la historia de la Argentina. Eso es la cáscara. Me resultan más conmovedoras algunas otras pequeñas hipótesis que hay ahí adentro. Por ejemplo, la guardia blanca, la creación de la Liga Patriótica, un pequeño ejército de burgueses aterrorizados que ven una conspiración bolchevique solamente a partir de su propia ingenuidad política y de su miedo y su necesidad de defender ciertos valores.

-Un miedo que puede olerse hoy, sin ir más lejos.

-Así es. Diría incluso que ese es uno de los hilos que de manera más o menos consciente, me tironearon hasta este proyecto. Como una sensación de que también hoy persisten esas hipótesis de organización contra cualquier olor a libertario, a progresista, a redistribución de la renta o a cualquiera de esos términos que aterrorizan, que hacen salir del espíritu de esa gente lo más cerril, lo más horroroso. No nos olvidemos que la Guardia Cívica nace del radicalismo, no de la oligarquía, si bien ésta toma enseguida la idea. En Mar del Plata, cuando se leen los nombres de quienes integraban la Guardia Cívica, se descubre que había cuarenta apellidos de las famosas 500 familias más ricas del país. Pero en la conformación de la Guardia Cívica en el interior hubo, incluso, brigadas surgidas de instituciones judías, curiosamente mientras la Guardia Cívica portañera perpetraba en el Once un pogrom, una represión brutal contra la colectividad. Zonas más burguesas del comercio y el campo que se ponían a favor de la protección de los valores sagrados del capitalismo. Se parece mucho a lo que está pasando hoy. Ese pensamiento tremendo, horroroso. Como el de una señora que escuché en la cola del banco hace poco hablando de la realidad y proponiendo con absoluta soltura que a los montoneros habría que "matarlos de nuevo". Cuando se ve que cierto lugar del pensamiento popular se empieza a familiarizar con la idea de la represión, esa práctica horrorosa que nos llevó a lo peor de nuestra historia del siglo veinte, es imposible evitar el escalofrío. Y, a la vez, se comprueba que hay una transmisión, una continuidad de un valor mítico que es aquel miedo burgués que estaba ya presente en la Semana Trágica y está presente en estos días. Es un residuo que persiste en el mito.

-Ese miedo empieza a generar, en las clases medias, una complicidad con la idea de que es necesaria la represión.

-No podría haberse concebido la posibilidad de generar un hecho de violencia como fue la Semana Trágica si no hubiese habido una complicidad pequeño-burguesa, por decirlo en términos algo anticuados. Sin esa clase media que quería terminar rápidamente el conflicto, aunque hubiese que matar a los cabecillas. Un hecho histórico de tal naturaleza no puede concebirse sin contar con respaldo. Ese es uno de los elementos que estuvo en la génesis de este proyecto sin que haya sido, aclaro, una intención explícita previa a la escritura. En el momento de escribir, descubrí que estaba hablando de algo que sabía, que estaba viviendo. Y empezó a singularizarse en el discurso de Pedro, que aparece como el representante de esa clase en ascenso, que queda pegado a la locura de los niños bien, y después, se convertirá en víctima. Como le ha pasado siempre a su clase en la historia argentina.

-Y en el medio se cruza la pasión como un sentimiento exacerbado que conduce a la destrucción.

-La pasión es el combustible del que se alimenta la tragedia. No hay tragedia sin pasión. Tatana, el personaje femenino de la obra, vive la suya. Una pasión iconoclasta

y cínica. La pasión por decir la verdad, su verdad, por encima de cualquier especulación. En ese sentido no deja de resultarme más simpática la actitud de Tatana, aún asesina, que la de Pedro. Digo cínica, concibiendo al cinismo como hipótesis filosófica. Y como hipótesis poética.

"METÁFORAS, DIVINO EUFEMISMO..."

-En el seminario usted habló también de la historia como eufemismo. ¿Podría explicarnos este concepto?

-Cuando escribía **Ala de criados**, pensaba siempre en una escena final en la que se veía a Pedro ahogado en un canasto con sus palomas. Y al llegar a ese final advertí que el poder de Tatana como narradora estaba en su posibilidad de crear un final ambiguo. De velarlo. Y se me reveló como una vuelta de tuerca, una especie de complejidad metafísica sobre el valor del eufemismo. Sentí que esa complejidad se vinculaba con la construcción del discurso histórico. La percepción de que el discurso histórico no es un acto literal sino eufemístico, que alude a ciertos hechos en forma figurada. Que dice para no decir. Que no termina casi nunca de decir acabadamente la verdad sobre ellos. En ese sentido se complementaba con el discurso de Tatana que se muestra, desde el principio, rebelde a la metáfora. Ella, que sostiene las virtudes de lo literal, descubre que cuando la historia se cuenta la verdadera virtud está en lo figurado, en el eufemismo, en no proferir nunca la verdad literal. De allí esa frase del monólogo final: "Metáforas, divino eufemismo...". Es lo que sucede con los historiadores de cualquier signo: a la hora de hablar de la historia toman un punto de vista que actúa eufemístico en relación al otro, al que ocultan. En este aspecto, al escribir la obra, los materiales más reveladores fueron aquellos que no tenían una mirada crítica sobre la Liga Patriótica. Eso porque me alejaban de mi propio punto de vista, de mis prejuicios y me permitían un acceso diferente a este universo.

-¿En qué se sostiene la solidez de una obra?

-Qué difícil. Más allá de lo poético y lo temático, creo que una buena obra de teatro está sostenida por una telaraña, una red de distintos tensores que articulan las situaciones y la tensión dramática, y de los que el autor no suele ser absolutamente consciente en el momento de escribir. Se mueve más bien por reflejos. Intuye que si esos elementos no están, la obra se cae y se mueve mecánicamente para compensar. Como te movés en el tren para no caerte. Intuitivamente, construye una y otra situación, y eso es lo que va haciendo al entramado sólido de acciones.

EQUILIBRIO-TENSIÓN. PROGRESIÓN-DIGRESIÓN

-¿Y cuándo se hace fluida esa actividad mecánica?

-¿Cuándo se habla bien un idioma? Cuando se lo habla en lengua madre. Cuando se piensa en ese mismo idioma. Cuando se puede hablar en ese idioma sin hacer traducción simultánea. Bueno: se escribe dramaturgia con soltura en el momento en que se la puede hacer, sin acudir a la tra-



Escenas de "Ala de criados"

ducción simultánea de imágenes a teatro. Y, no pensando qué le pongo a cada fuerza; sino, escribiendo como quien baila, dejando que sea el cuerpo en su intuición y conocimiento de esa necesidad el que haga avanzar la danza. La mayor solvencia tienta a su vez al riesgo, a la audacia. El dominio espontáneo de este mecanismo suele inducirme, por ejemplo, a probar hasta qué punto puedo abandonar la progresión y entrar en la digresión; ver hasta dónde ese juego aguanta sin que el camión se me desbarraque, sin que el espectador deje de mirar el camión, bah. Esa lucha entre progresión y digresión es siempre la dialéctica base del autor teatral. Los más inseguros trabajan con progresión continua. La película de aventuras es progresión continua: no se puede dejar de mirarla. Ciertos autores más audaces, en cambio, se juegan a digresiones muchas veces temerarias, se van del campo de la estructura dramática para crear otra cosa, un fenómeno poético o la alusión en palabras a un universo ausente. Claro, ese juego debe ser manejado con solvencia para mantener un equilibrio, para evitar que el camión derrape.

-Ahora: la percepción de ese equilibrio es siempre subjetiva, ¿no es así? Lo que alguien siente como proporción exacta otro puede no sentirlo.

-Es así. De todos modos, hay casuística y los autores nos apoyamos mucho en ella. Y también está el otro fenómeno, muy usual en los últimos años: el soporte del acontecer escénico sostenido exclusivamente en el acto performático del cuerpo del actor. Una hipótesis por la cual no resultaría necesario cargar al texto de un presupuesto dramático, siendo que el propio cuerpo del actor puede sostenerlo sobre sus propios mecanismos. Una presunción válida y respetable, digámoslo. El **Hamlet machine**, de Heiner Müller, constituye una de esas hipótesis, por ejemplo. Exige a los creadores escénicos darles a los signos creados por la actuación una tensión que genere en el espectador ese estado natural de expectativa que lo caracteriza como tal. Ese texto de Müller, a pesar de carecer de una progresión clásica, sobrevive por su profundidad, su propuesta filosófica, su belleza poética. Pero, sobre todo, por el desafío a la elocuencia que consigan sus actores en la representación.

RELATO Y SOPORTE

-Usted habló también en su seminario de trabajos de trascendencia fugaz, porque se agotaban en el cuerpo del actor. ¿Es lo mismo?

-No, en ese caso me refería a ese otro campo que es el espectáculo creado por actores a partir de improvisaciones, lo que se llama habitualmente dramaturgia del actor. Hablaba de la fugacidad de esos textos. Allí, buena parte de lo que se consigue tiene un extraordinario atractivo en términos performáticos, lo que se ve es de un gran encanto, pero si se le quita a esa versión su consistencia escénica, el registro escrito que queda no suele tener condiciones de trascendencia. Justamente porque no está escrito como literatura dramática, desde una hipótesis de fuerzas dra-

máticas y sobre todo poéticas que lo mueven, sino que sus fuerzas están en un lugar inexplicable, o intransferibles al texto al menos porque son resultado de cierta gestualidad, cierta energía, cierto volumen y cierto comportamiento que procede exclusivamente del cuerpo del actor.

-¿Es decir, que concluida la actividad del cuerpo, queda poco y nada?

-Lola Membrives desafiaba a que podía hacer llorar leyendo la guía telefónica. La abría, comenzaba a leerla en voz alta y entraba en un estado de emoción, repasando esos nombres que arrojaba al llanto a cualquier espectador. Generaba con su cuerpo una enorme variedad de signos con los que construía su discurso en él. Claro, cuando la actriz desaparecía quedaba solo la guía telefónica. Algo sin valor dramático en sí mismo. Yo creo en el valor de este fenómeno singular, ancestral, de esta tradición tan curiosa que es la literatura dramática: un texto que contiene en sí mismo una energía. Hay una energía sostenida y manifiesta que me arrastra siempre en cualquier relato. La cuestión es puntualizar, ¿cuál es su soporte? Si es el cuerpo del actor, la palabra pasará a ser un elemento más, como piensan algunos creadores. Y entonces, para qué publicarla si fuera del otro soporte, el cuerpo del actor, no tiene sentido. Puedo disfrutar como espectador de la dramaturgia de actor, pero he trabajado durante toda mi vida sobre la otra hipótesis: un texto capaz de condensar en sus propias palabras al acto dramático, a la acción.

-Y que después en el cuerpo del actor es decodificado de otra forma.

-Y se constituye allí en energía complementaria. Pero como registro permite que, treinta o cuarenta años después, el mismo texto vuelva a ser tomado y genere esa misma energía. Como una batería. Como una brasa que guarda al fuego en estado latente. Pensemos en **Babilonia**, de Armando Discépolo, esa obra que construye con más profundidad, belleza e inteligencia, el mito de la Argentina del siglo 20. ¿Dónde radica la trascendencia de esta pieza que una y otra vez se vuelve a montar y que merecería ser designada alguna vez por el Parlamento como la obra teatral nacional? Por un lado, en el poder mítico de su construcción. Pero, por el otro, en una efectividad dramática que le permite contar ese mito ante los ojos del espectador. ¿Y dónde radica esa efectividad dramática? En el uso responsable de la lengua madre dramática con la que la construyó Discépolo, que en el caso de **Babilonia** es decididamente sorprendente. Ningún autor contemporáneo tendría la solvencia como para escribir hoy una obra como esta, en la que haya tan buen sostén dramático, tan bien administrado y, a la vez, combinado con zonas dígresoras, poéticas, míticas e ideológicas. Y todo esto en una hora. Y en un solo espacio visible; con otro aludido encima que el espectador termina viendo por virtud de ese poder alusivo. Creo que es una construcción prodigiosa. Y lo es porque atrás de ese lenguaje había una experiencia extraordinaria: el de la literatura dramática. Don Armando hablaba el "drama" como lengua madre.

"EL TEATRO ES PALABRA EN ACCIÓN"

-Cuando habla de lengua madre, ¿a qué se refiere?

-A la forma natural en que un dramaturgo se expresa en sus obras. No la forma especulativa, sino la forma espontánea en que el autor profesional construye. El autor se sienta a escribir y aparecen una serie de mecanismos que no son especulativos, ni forman parte de una teoría que debería aplicar. Simplemente, escribe en acción. Y el teatro es palabra en acción. Y esa palabra en acción es un lenguaje propio del creador. Un dramaturgo desarrolla, con el paso de los años, solvencia en el uso de esa forma de escritura. Como decía antes; no traduce: es su idioma y no necesita pensar para hablarlo. A eso llamo lengua madre, hablar en el lenguaje que se aprendió de nacimiento.

-¿Esa lengua madre puede perfeccionarse en su uso sobre la base de cumplir ciertos cánones, como es, por ejemplo, la preceptiva aristotélica?

-Lo aristotélico es una observación del fenómeno base. Sobre esa preceptiva podríamos entrar en enormes discusiones, pero hay algo de ella que provee la observación inteligente del fenómeno base, que es el que permite luego jugar. La hipótesis que defiende la unidad de la obra, la tensión del conflicto y la bondad de contar la historia con la menor cantidad posible de personajes, sigue siendo de una sabiduría y sencillez extraordinaria. Con dos personajes y una línea de acción condensada puedo adaptar la Biblia al teatro.

-Usted decía también que muchos textos fracasan por cierta tendencia a desafiar esas preceptivas.

-Todos los autores en algún momento de nuestras vidas hemos tenido la sana necesidad de enfrentarnos con los límites del modelo aristotélico. A veces te va bien y a veces Aristóteles te gana por paliza. Pero si no lo hacemos, no experimentamos. Y la palabra experimento significa avanzar fuera del perímetro. Saltar esos límites es una obligación ética de todos los autores; porque, de lo contrario, se termina abonando la receta de la pieza bien hecha como ideal. Sin embargo, cuando se sale del perímetro y se construye algo más fuera de él, se lo agranda, se lo dilata también para otros artistas. Vale la pena correr el riesgo aunque Aristóteles te cague a palos.

-Algunos autores actuales dicen no tener vínculo con las escrituras previas a su tiempo. ¿Qué piensa de eso?

-Una fanfarronada. Tal vez, en un acto dialéctico con la herencia, se toma a lo anterior como modelo antitético. Se lo categoriza como modelo inválido sobre el cual se trabaja para diferenciarse, para construir lo diferente. Pero vaya si eso es tener vínculo. Cualquier pieza contemporánea contiene tradición. No hay manera de no tomarla. El teatro tiene una entidad propia, un saber metafísico, ancestral. El teatro *sabe*. Siempre estamos tomando de allí. Por eso sostengo que, más allá de cualquiera de sus funciones singulares —contar historias, representar un ritual, permitir el goce de la actuación o lo que fuese— el teatro, "teatra".

Dos publicaciones y un homenaje

“*Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)*” de Alberto Ure y “*Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas*” de José Tcherkaski —publicados por INTeatro— dieron pie para rendir un homenaje a Alberto Ure que se llevó a cabo en el Teatro Nacional Cervantes durante el mes de noviembre.

ALEJANDRO CRUZ / desde Buenos Aires

La data informativa podría comenzar así: el Instituto Nacional del Teatro publicó dos libros con el pensamiento del director teatral Alberto Ure. Ambas piezas son fieles a su característica de niño maldito de la escena y al rigor intelectual que lo caracteriza.

Pero hagamos algunas acotaciones. Escribo “caracteriza” pero habría que aclarar que hablar de él en presente es algo complejo. Esa complejidad, en cierto modo, atraviesa a las dos publicaciones. Sigamos aclarando: en 1988 Alberto tuvo un accidente cerebro vascular que hizo que se alejara de la producción y que pocas cosas se supieran desde entonces de él. Esa sensación tan molesta de estar hablando de alguien que parece no estar define también a estos dos materiales. Si hasta en **Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas**, en el cual el periodista José Tcherkaski entrevistó a Ure, tanto cuando hablan Cristina Banegas como Griselda Gambaro a veces se refieren a él en pasado. También, debo reconocer, fue raro dialogar con Ure durante todo el tiempo en el cual, junto a Carlos Pacheco, hicimos la selección de textos y edición de **Ponete el antifaz**, el otro libro que, de varios modos, dialoga con **Sacate la careta**, la otra publicación que reúne buena parte de su archivo compuesto por escritos suyos, reportajes, anotaciones de trabajo y una infinidad de valiosos etcéteras.

Superado ese detalle absolutamente no menor, en los dos ejemplares el pensamiento de Alberto Ure está tan explosivo como siempre y, fiel a su costumbre, se disecciona a sí mismo, al teatro que le tocó vivir y a su tiempo con una claridad intelectual como pocas personas tienen. Por eso también se lo extraña tanto, se lo recuerda, se lo menciona, se lo lee. Con igual rigor, Tcherkaski le sigue el ritmo sin dejarle pasar nada. Lo mismo hace con Cristina Banegas. El resultado tiene momentos sencillamente perturbadores, incómodos para el lector.

Va como ejemplo un diálogo en el que el periodista pregunta a su entrevistado.

-¿Vos te inclinabas más afectivamente por tu papá que por tu mamá?

-Sin duda. Mucho más.

-¿Y hablabas con tu papá?

-Muy poco. El se murió cuando yo era muy chico, tenía 9 años.

-¿De muerte natural?

-Sí. De un derrame cerebral.

-O sea, vos repetiste la historia de tu papá.

-No, yo no me morí todavía.

-Los hijos matan al padre.

-Sí, pero yo no me morí todavía. Tuve un accidente cerebral, pero no me morí.

Cierto, en la charla que ambos mantuvieron en 2003 hablan en un terreno simbólico, terreno que Ure demostró manejar y decodificar escénicamente como pocos. Eso es cierto. Pero son dos animales que hablan como si no tuvieran filtro, esto también es cierto. Seguramente, manejan ese nivel de diálogo porque se conocen y porque el hecho de llamar las cosas por su nombre es una de las tantas virtudes que Alberto maneja con la perfección de un provocador profesional. Por eso, muchas veces lo que decía o lo que hacía en un escenario generaba polémicas (una virtud que, en estos tiempos, parece un tanto olvidada).

Alberto Ure siempre fue un señor de la investigación teatral aunque estuviera haciendo teatro en Mar del Plata con Graciela Alfano, aunque estuviera dirigiendo una telenovela con Leonor Benedetto (“los porcentajes son más o menos parejos de todos lados”, dijo alguna vez). También, y como pocos, ha demostrado su capacidad como pensador de su tiempo. En un texto suyo de **Ponete el antifaz** tomado casi al azar, dice: “En países como la Argentina la experimentación es innecesaria, es el lugar de encuentro de utopistas y de inútiles, de rechazados por cualquier motivo. Digo que la experimentación es innecesaria de la misma manera que lo es en otros campos de producción, porque aquí simplemente se ensambla lo que ha sido descartado por obsoleto en los centros imperiales. Entonces, la experimentación, que siempre supone una modificación de lo establecido, es como si se planteara en un proyecto inexistente, para un teatro imaginario de un país imaginario. Sin embargo, como ese país imaginario está en alguna parte, aunque sea disperso en fragmentos no muy claramente conectados, se termina armando un campo extraño donde conviven proyectos meritoriamente imposibles, disparates e ingenios sorprendentes de la chatarra. Los encuentros que se producen en este campo no son nunca muy claros, y lleva mucho tiempo darles una mínima ubicación organizada, aun sabiendo que será provisoria, irremediabilmente provisoria”.

Varios de esos proyectos incalificables —sea su versión de **Ateniendo al señor Sloane** o **Puesta en claro** o **El padre**— parecieran ser que dieron en ese terreno de encuentro



Alberto Ure junto a su esposa e hija, durante el homenaje. ↗

y desencuentros en medio de un país fragmentado. Sin embargo, desde 1970, cuando montó su primer trabajo, supo cosechar afectos, reconocimiento, admiración. De hecho, cuando a fines de noviembre el Instituto Nacional del Teatro presentó los dos libros en el Teatro Nacional Cervantes varios de sus cómplices estuvieron allí. Y en medio de todos ellos estuvo él, atento a todo lo que sucedía desde su silla de ruedas.

En el libro de José Tcherkaski habla de los actores. “Si no fueran frágiles, basuras humanas, no serían actores; es decir, su necesidad de representar es su falta de contenido. Su vacío les provoca la necesidad de actuar: cuando actúan ellos están rellenando”, dice.

Habla también de su familia (en realidad, habla de él, se desnuda con tanto rigor que hasta da pudor). Cuenta: “Cuando murió mi padre —yo esto lo traje luego de largos esfuerzos por recordar—, mi madre quedó muy perturbada, pese a lo cual mi hermano menor y yo seguimos viviendo con ella. Yo tenía 9 años y mi hermano, 4. También estaba con nosotros una mucama que habíamos traído de Jujuy; era una boliviana a la que ese clima le produjo un frenesí sexual tal como, difícilmente, vuelva a ver en mi vida. Entonces, era una familia que estaba completamente loca. Mi vieja creía que mi padre estaba, de vez en cuando, sentado en el comedor; yo le tiraba fruta a mi hermano en las comidas, llorábamos juntos en el cuarto, la mucama tenía relaciones con varios tipos a la vez y nos despertaba... y, sin embargo, construimos socialmente una familia. Así, tengo una noción muy clara de lo que era pasar de una actuación a otra en esa familia. Además, como me avergonzaba bastante cuando venían nuestros compañeros del colegio a casa, la hacía actuar a mi madre de algo, por ejemplo, de madre durante media o una hora”. La experiencia no la cuenta por contar porque Ure no es así. “Creo que tanto la incitación a la actuación como que el actor la logre, como que el director logre que aparezca, responde a experiencias muy primitivas e infantiles”, acota quien en un momento dice que comenzó a estudiar teatro para dar con minas, el mismo que en otro momento, y en otro contexto, dice, como dijo en un reportaje del diario *Página 12*, que la gente va a ver ciertas obras para “tocar modelos publicitarios de mina” o que “la gente va a ver **Madre Coraje** porque quiere tocar modelos de izquierda”.

O sea, estirpe Ure. El tipo frontal que a lo largo de los años se ha ganado infinidad de amigos como de gente que bajaba la vista para no saludarlo.

HASTA LA VICTORIA, SIEMPRE

En uno de los escritos de **Ponete el antifaz**, confiesa: “Hay cuerpos que no existen para sí mismos sino solo para la proyección, lo juro. Se siente en la piel, se los percibe. Se les siente la disponibilidad para las historias, como si fueran payadores amordazados. Son cuerpos que piden personajes, podría decirse que son cuerpos en oferta. ¿Qué te gusta que te haga, papito?”, dicen sin hablar”. Parece que desde **Palos y piedras** (1970) a **Diez minutos para enamorarse** (1997) el cuerpo en oferta ha sido el del mismo Alberto. Y él —con todos sus aciertos, con todos sus errores, con todas sus famas, con todas sus puteadas, con todo su rigor y desbordes— siempre se prestó al juego con la mayor disponibilidad. Por suerte para el resto, silenciosamente él fue armando el Archivo Ure, celosamente cuidado por su familia y por Cristina Banegas, que ya dio a la luz dos libros. Libros que, según el mismo Ricardo Bartís en el momento de la presentación que tuvo lugar en noviembre, contienen “algunas de las reflexiones sobre teatro más importantes del siglo pasado. Imposible dejar de lado en este esquemático comentario tu escritura, tu estilo pendenciero, insólito, irresistible. Antes, **Sacate la careta**; ahora, **Ponete el antifaz**. Ya en los títulos el procedimiento teatral, el simulacro y la afirmación de lo menor como territorio de enunciación”. El texto de Bartís lo leyó Cristiana Banegas, gran hacedora de los dos materiales. La carta terminaba diciendo: “Con admiración y cariño. Hasta la victoria siempre”.

Cuando escuchó el saludo combativo que le hacía llegar Bartís, Alberto se rió. Entre la gente que colmaba el Salón Dorado del Cervantes, la misma sala en la que montó **El campo** de Griselda Gambaro y **En familia** de Florencio Sánchez, corrió una sensación de victoria. Quizás, por la aparición de los libros. Quizás, porque Alberto había vuelto a estar entre sus compañeros después de varios años. Quizás, porque no se lo veía perdido en su mundo.

Claro que entre toda esa mezcla de probabilidades había algo de victoria. Esa era la certeza.

Dramaturgia en Formosa y Misiones.

Una valiosa iniciativa cultural

*Desde hace dos temporadas el autor teatral Ricardo Halac está desarrollando talleres de dramaturgia en las provincias de Formosa y Misiones con notables resultados. Tan es así que, en la última edición, se originó una publicación de las piezas creadas que se denomina **Dramaturgia en la Tierra Colorada**.*

ISABEL CROCE / desde Buenos Aires

Como bien dice Ricardo Halac, que acerca un té a la cronista en su cálido departamento de la calle Güemes, "enseño a escribir teatro desde 1971".

¡¡Los Setenta!! Otra gente, otra ciudad, otro mundo. Un lugar donde el teatro independiente era un mito y también una ideología y en el que La Máscara, Nuevo Teatro, el IFT, el Teatro del Pueblo, el Fray Mocho y el nuevo Instituto Di Tella, daban cátedra de bohemia y creatividad y ya los artistas intentaban vivir de sus oficios actorales, hasta entonces una actividad desacreditada en el plano económico y nimbada por un halo intocable que la acercaba más a una liturgia que a un oficio.

Nuestro mismo entrevistado comentó en alguna oportunidad: "Yo era para mi padre 'la oveja negra' porque me gustaba el teatro y ya pensaba dedicarme a eso".

Tomamos a Ricardo Halac en su actividad docente, específicamente recorriendo esas recientes experiencias que lo llevarán a estar al frente de los talleres de dramaturgia que el Instituto Nacional de Teatro organizara en Misiones y Formosa, indudablemente exitosas en su caso, pues se repiten este año.

"No toda persona puede escribir teatro —comenta—, pero aquel que tiene vocación, a través de un taller (como los que acostumbra a dar), logra aprehender los instrumentos teóricos necesarios para su hacer. Las obras se escriben a partir de una imagen. Lo importante es que nos provoque una impresión intensa. Una de las cuestiones más difíciles con el alumno es que abra su mundo, venza sus fantasmas, porque él mismo tiene que perder el miedo de lo que va a decir. Los escritores se animan a decir cosas que otros no se animan", reflexiona casi como una paradoja.

Estos fueron algunos de los conceptos que supo expresar delante de un grupo de alumnos de Formosa y Misiones que se anotaron en sus talleres, luego de un pequeño proceso de selección, en base a determinadas consignas.

Siguiendo el fluir de su pensamiento sobre el oficio del escritor teatral y que también sus alumnos supieron aprehender y poner en práctica, se debe considerar la importancia del texto a desarrollar, "si eso que va a expresar, interesa".

"En la mecánica de una obra —subraya Halac—, es fundamental el enfrentamiento entre los personajes, porque en ese proceso pueden aflorar, elementos originales. Sin enfrentamiento no hay obra de teatro, hay relato. El choque entre las maneras de expresar el deseo constituye la acción misma. El protagonista lleva adelante la acción. El antagonista la resiste y contraataca".

Todo proceso de enseñanza parte de la idea que se tiene del concepto de teatro. Y en el caso de este señor que lograra su primer premio a los 26 años con su pieza **Soledad para cuatro** (1961), el teatro tiene una función social. Uno no solo debe disfrutar una representación, sino también enjuiciar lo que ve. Cuanto más original es el mundo que se plantea, mayor es la pelea que se da con esa realidad y más efectiva es la obra (controversia de la realidad).

EL TEATRO, UN REVÓLVER CARGADO

No olvidemos que precisamente con Ricardo Halac se inicia un movimiento en el teatro argentino (la generación del 60), que agrupa autores como Ricardo Talesnik, Tito Cossa, Germán Rozenmacher, donde la impronta es la realidad y generalmente la clase media, la protagonista. Autores como Sergio De Cecco y Carlos Somigliana, eligen por otra parte metaforizar a través de sus saltos en el tiempo, obras como **El reñidero** que transcribe un mito griego, el de Electra, a la realidad del suburbio porteño; mientras la obra **Amarillo** de Somigliana, otro coetáneo habla de libertad y justicia a través de figuras de la Roma anterior a Cristo.

"El asunto es que en los tiempos de la globalización —como dice Halac— un sistema de valores, de creencias, se cayó y por tanto, la realidad cambió y la forma de contarla también. Hoy el hombre vive en una sociedad del espectáculo, del consumo (...) jaqueado por multinacionales, un cambio epocal que inspira un nuevo modelo de teatro.

"El teatro, sin embargo, sigue siendo un revólver cargado y no se sabe, muchas veces usarlo. Va más allá del entretenimiento o la función personal. Es necesario que cada uno experimente, que logre tener entre sus manos problemas nuevos.

"Muchas veces se dice que el teatro no transforma la realidad, pero sí lo hace, solo que no lo hace directamente. Cuando nos enfrentamos al concepto 'realidad' hoy, no ocurre como en la época en que con Cossa, Somigliana, Rozenmacher nos enfrentábamos a ella. Hoy hay distintas realidades y para cada una de ellas una visión distinta, pero el teatro sigue igualmente cumpliendo una función: la transformación".

TIEMPO DE TALLERES

Los talleres gratuitos de Dramaturgia organizados por el Instituto Nacional de Teatro con un proyecto del mismo Ricardo Halac, sistematizado con el organismo, supuso su presencia en las provincias dos días por mes, durante seis meses, y no solo incluyó un

plano teórico del concepto "dramaturgia", sino que, más allá del texto escrito que resultara del taller, se fueran cerrando distintos pasos necesarios para todo creador, la representación con toda su problemática, la edición del texto y posteriormente la participación en festivales provinciales. O sea que se tomara al teatro como un arte colectivo.

Formosa tuvo un grupo de seis talleristas, seleccionados entre diez y el de Misiones, de doce sobre veinte.

La tarea elaborada a lo largo del taller fue completada, al finalizar el curso, a través de comunicaciones vía Internet en la modalidad de tutoría, que permitieron dar respuesta a dudas o sugerencias que pueden ser canalizadas inmediatamente, continuando la relación profesor-alumno.

El proyecto implementado se instrumentó en un período de seis meses y supuso experiencias que abran el mundo interior del que lo realiza y lo abastezca de la necesaria bibliografía general.

A través de consignas, lista de temáticas hecha por los alumnos o intercambiando con ellos, el taller se abrió a las exigencias de los concurrentes que supusieron un marco de edad entre 25 y 60 años en Formosa y de 25 a 80 años en Misiones.

Las temáticas presentadas como motivaciones variaron.

Formosa capital se inclinó por las cuestiones de la herencia que supuso el tema de la tierra, los chicos de la calle, los guerrilleros. Mientras en Misiones las temáticas, por una parte, tomaron la impronta de la tierra, y también la búsqueda de oro (¿alguna relación quizá con la leyenda que circula en el ideario popular sobre el tesoro llevado y escondido por el general Solano López durante la Guerra de la Triple Alianza, en la que intervinieron, Brasil, Uruguay y Argentina contra Paraguay?), la drogadicción, las relaciones humanas, la corrupción, las represiones, el amor.

FORMACIÓN DE UN NUEVO POLO CULTURAL

El resultado, como consecuencia de estos talleres, más allá de los textos fue un mayor interés por la tarea teatral y la asistencia a representaciones teatrales.

"En estas provincias se está conformando un nuevo polo cultural. Ya no se observa el loco enfrentamiento con la capital y la mirada constante hacia ella. Polos como Corrientes, incluso países como Bolivia, Paraguay, sur de Brasil, Uruguay, Chile, ofician como 'provincias vecinas', conformando polos de atracción".



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

↳ Ricardo Halac

Varias fueron las obras creadas en el taller de 2008, representadas luego y en un mayor o menor plazo editadas. Mientras que **Maestra**, escrita por Susana Kummritz está siendo dirigida por Liliana Rizzo, con la actuación de Verónica Fedelli y Estela Oxandaburu, la de Alberto Morales, llamada **Las cuatro estaciones de Ramón**, contará próximamente con la dirección de Jorge Vega.

Por ejemplo, **30 pastillas** de Matías Guitler, una pieza de treinta minutos, que luego sería dirigida por José María Barrios Hermosa, estudiante de teatro, fue representada por el joven grupo Laberintos y toma, con ironía y humor, la relación entre un adicto y su psiquiatra en vísperas de Navidad, mientras el entorno involucra también, relaciones parentales cercanas, la madre y la novia.

Nuevamente la realidad individual y social irrumpe en la temática teatral, reavivada una y otra vez por noveles autores, que a veces sorprende, como pasó en el caso de obras surgidas de seminarios supervisados por Halac y representadas posteriormente. **Escritos sobre el muro** de 2007, planteó en un futuro argentino, más precisamente en 2015, un muro que el

gobierno construye alrededor de Buenos Aires, por problemas de violencia y las circunstancias que se suscitan entre las zonas separadas, las de privilegio y las de exclusión.

“Un estudiante de teatro no asiste a un seminario solo porque le proporcionan herramientas para escribir teatro, viene a escuchar en qué realidad vive, adónde va el mundo y qué rol tiene en él como persona y como autor. Aunque no comparta los pensamientos de su profesor”, sintetiza Ricardo Halac.

Los talleres dados recientemente y que se multiplican a lo largo del tiempo, van más allá de la condición de guía y reflexión a los que alude quien está frente al mismo. Significan por su valioso aporte al ejercicio de la creatividad, al descubrimiento y consolidación de la identidad que ayudan a surgir, permitiendo una visibilización de su época. Estos talleres suponen, pensamos, pasos en un camino que se propuso una meta y respecto de esas metas es interesante aplicar el concepto que Halac cita en su libro **Escribir teatro. Dramaturgia en los tiempos actuales**, aludiendo al griego Cavafis y su poema *Itaca*, donde compara el viaje de diez años hecho por Odiseo (Ulises) hacia su

tierra (Itaca), con la travesía que todos emprendemos hacia nuestra realización.

Cuando emprendas tu viaje a Itaca
pide que tu camino sea largo
lleno de aventuras, rico en experiencias.

(...)

Llegar ahí es tu meta.

Pero no apures nunca el viaje.

(...)

Sin ella (Itaca) no habrías emprendido el camino.

(...)

Y ahora que volviste sabio, rico en experiencias
por fin comprendes los que significan las Itacas.

Y finaliza Halac, dramaturgo y docente: “Se necesita libertad para escribir, también información y la curiosidad es la primera condición del creador. El saber potencia la creación, la legaliza, la direcciona. Todos tenemos que seguir adelante con nuestras imágenes, nuestros problemas e ideales. Escribiendo, estudiando, aprendiendo”.

AUTORES



CARACTERÍSTICAS DEL PLAN DRAMATÚRGICO INTERPROVINCIAL (NEA)

El Plan Dramatúrgico Interprovincial de la Región NEA, tuvo como iniciador al dramaturgo Ricardo Halac, que luego de la evaluación por parte del jurado de la región NEA, posibilitó, a un grupo de aspirantes, asistir a su taller de dramaturgia. El seminario gratuito incluyó la posibilidad de alojamiento, estadía y pasajes a los aspirantes que vivieran en el interior provincial. Se trata de un convenio de cogestión suscripto oportunamente por el Instituto Nacional del Teatro y la Subsecretaría de Cultura de la provincia. El objetivo consistió en lograr que los participantes, luego de seis intensos encuentros mensuales, con jornadas de dos días cada uno en doble turno, cuenten con un material que luego pueda trabajarse con un director para poner en escena. Posteriormente el Instituto Nacional del Teatro y la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Misiones editó 2.000 ejemplares de **Dramaturgia de la Tierra Colorada** en la que se encuentran textos de los nuevos autores que el año anterior participaron del Curso de Dramaturgia brindado por Ricardo Halac. Los responsables de las obras son: Alberto Morales, Raúl Novau, Laura Edelman, Jorge Lavalle, Matías Guitler, Susana Kummritz, Norma Coutto, Ramón Rivero y Raúl Gallardo.

Un sueño con amplia convocatoria



Escenas de "Subte" - Elenco de teatro Viceversa (Mendoza)

Entre el 23 de septiembre y el 25 de octubre tuvo lugar en la Argentina el Primer Circuito Nacional de Festivales 2009 –El país en el país–, organizado por el Instituto Nacional del Teatro en cogestión con ocho gobiernos provinciales, cuarenta y un municipios, una universidad y organizaciones no gubernamentales.

Desde Jujuy hasta Ushuaia y durante un mes, 46 espectáculos nacionales, provenientes de distintas provincias del país, se mostraron en diferentes escenarios logrando una amplia convocatoria de público. El proyecto –Primer Circuito Nacional de Festivales 2009– continuó la línea programada por el INT en años anteriores: El Teatro del Mundo en la Argentina que incluía, además, espectáculos del exterior.

En esta oportunidad los participantes fueron seleccionados por un comité de curadores encargado de dar forma al Catálogo de Espectáculos 2009 y que fue el resultado de las convocatorias realizadas bajo el nombre El INT Presenta.

“La idea de realizar un Circuito Nacional de Festivales surgió hace varios años cuando activamos lo que, primordialmente, fue un entusiasmo por empezar a programar festivales a lo largo del país. Era sencillamente una idea bastante quimérica, parecía bastante utópico que la Argentina, siendo un territorio tan extenso, pudiera albergar muchos festivales y que, al mismo tiempo, ellos pudieran estar unidos, formar un circuito”, explica Raúl Brambilla, director ejecutivo del INT.

“Comenzamos con una propuesta internacional que tuvo dos ediciones El Teatro del Mundo en la Argentina –comenta el funcionario– porque pensamos que eso resultaría atractivo para muchas ciudades, donde la mayoría de los grupos teatrales no eran conocidos. Nos pareció, y creo que acertamos en ese punto, que programar espectáculos internacionales iba a llamar la atención de mucha gente que no estaba acostumbrada a ir al teatro”.

“Sin embargo hay varias razones que nos empujaron a pensar que era el momento de poner en práctica aquella primera idea: proponerle al país teatral un Circuito Nacional de Festivales. Parecía un sueño al comienzo. Una cantidad de festivales –que esperamos que crezca– en el que un gran número de propuestas de teatro argentino comparten la cartelera. Hoy sabemos que hay un país teatral que está en marcha y comienza a mostrarse. Es el objetivo final del INT: fomentar teatro para que el teatro sea parte de la canasta cultural de la gente”.

En cuanto a los objetivos principales del proyecto, el director destaca: “En primer lugar buscamos que el teatro llegue al público y, en segundo, queremos abrir un mercado, proporcionar trabajo a los elencos argentinos. Este proyecto se cogestiona con provincias, municipios, universidades y con organizaciones no gubernamentales. Trabajamos para que el circuito se instale, para que se repita todos los años”.

REPERCUSIÓN EN LA PRENSA

“Tandil reunirá a lo mejor de la escena nacional” tituló el diario *Nueva Era* de Tandil a la hora de anunciar la presentación del proyecto en esa ciudad de la provincia de Buenos Aires. En la nota Carlos Catalano, decano de

la Facultad Arte de la Universidad Nacional del Centro, destacó: “Llevamos más de un año trabajando en este proyecto y nos enorgullece que el INT haya elegido a Tandil como sede de su circuito de festivales y muestras. Creemos que la oportunidad brindada y el esfuerzo realizado así lo ameritan. El Tandil Teatro es, además, una excepcional oportunidad para ver el mejor teatro de nuestro país, una puerta que se abre a un proyecto del INT que recorrerá ciudades del interior del país”.

Al finalizar la Semana del Teatro “Al pie del Aconcagua”, en Mendoza, la periodista Patricia Slukich señaló en el diario *Los Andes*, de esa provincia: “Lo destacable (del proyecto) viene de la mano de otras noticias particulares que se concretaron en esta edición 2009. Esas novedades son dos: la feliz idea de dispersar funciones de la programación en buena parte de los departamentos de la provincia, y la de concentrar la selección de espectáculos en un ámbito nacional; pero con alta calidad como premisa”.

“¿La consecuencia?: feliz –continúa diciendo-. Pues el panorama artístico de todo este festival ha ofrecido heterogeneidad de poéticas y buenas muestras de que el teatro existe como expresión vigorosa, creativa, entretenida y bien producida; sin necesidad de nombres cultivados en los pixeles de la tele ni operaciones mediáticas que le hagan pasar al público gato por liebre. (...) La Semana del Teatro fue un éxito de todos los sentidos (organizativo, de público y de propuestas escénicas). ¿Los mendocinos?: profundamente agradecidos”.

“La ciudad, un escenario”, tituló el diario *La Mañana* de Cipolletti, Neuquén, al finalizar el Festival organizado dentro del Circuito. “Durante cinco días el arte escénico se apropió de los espacios de la ciudad y ocho mil personas asistieron a las presentaciones. No quedó lugar sin que lo teatral se hiciera presente, gracias al desarrollo del Festival de Teatro de Cipolletti 2009. ‘No puedo creer la respuesta del público’, afirmó Jorge Onofri, coordinador del Área de Teatro y Letras de la Dirección de Cultura de Cipolletti, y responsable de la organización del evento teatral. Desde el 23 al 27 de septiembre, circularon por la ciudad puestas de títeres, musicales, dramas, comedias, para grandes y chicos. La realización de una propuesta de tamaño magnitud fue posible gracias al acuerdo entre el municipio y el Instituto Nacional del Teatro, que permite que el público pueda acceder a obras de calidad a bajo costo. ‘Fue algo impresionante, se llenaron todos los espectáculos –señaló Onofri–. Eso marcó una diferencia muy grande con lo que ocurrió en ediciones anteriores. Por eso se notó que creció el interés por parte de la gente’, añadió”.

Bajo el título **Tiempo de celebración**, el director porteño Marcelo Minnino, en una columna de opinión, publicada en el diario *Página 12* escribió “Pienso que



Escenas de "Acasusso" (Ciudad de Buenos Aires)

El grupo Los Amados (Ciudad de Buenos Aires)



hacemos lo que hacemos para poder crecer. Compartimos. Preguntarnos juntos... entrar en nuevas contradicciones. Veo el sacrificio de espectadores (con mate y perro) en la plena fiebre del dengue en Chaco. Intercambiamos experiencias en Mendoza mientras leo, en el Museo Histórico de la ciudad, que los habitantes, luego de la destrucción de su ciudad originaria, "corrieron a un costado las cosas que no querían ver".

"Festejamos en Córdoba otro festival del Mercosur, mientras nos comentan la preocupación general por los incendios; o en Santa Fe, durante una de las mayores sequías provinciales, vemos a la gente que corre a ver teatro como homenajeando las fiestas primitivas donde se le pedía al cielo agua...".

"Dábamnos a conocer una realidad teatral mientras conocíamos otras. Celebro el Primer Circuito Nacional de Festivales 2009, "El país en el país", donde más de cuarenta espectáculos de diferentes regiones giramos de norte a sur de la Argentina. Un circuito que ojalá siga creciendo y profundizándose, organizado por el Instituto Nacional del Teatro".

GIRANDO POR EL PAÍS

El Primer Circuito Nacional de Festivales 2009 incluyó los siguientes Festivales y sedes:

Festival de Teatro Cipolletti 2009 (Río Negro) con extensiones en General Roca, Viedma, Beltrán, Villa Regina. Y en la provincia de Neuquén: Capital, Zapala y San Martín de los Andes.

Semana de Teatro "Al pie del Aconcagua" (Mendoza) con extensiones en Guaymallén, San Martín, Maipú, Junín, San Rafael y la provincia de La Rioja.

Primer Corredor Nacional "El país en el país" (Salta). Con extensiones en las provincias de Santiago del Estero, Jujuy y Tucumán.

El Teatro Festeja "El país en el país" (San Luis). Con extensiones en Villa Mercedes y Merlo.

Festival Internacional de Teatro Mercosur (Córdoba).

X Encuentro de Arte y Cultura del Mercosur-Teatro 2009 (Eldorado, Misiones). Con extensiones en Posadas, Puerto Rico, Puerto Iguazú, Apóstoles y Oberá.

Festival Internacional de Teatro del Chaco (Resistencia). Con extensiones en las provincias de Formosa y Corrientes.

Festival de Teatro de Rosario (Santa Fe). Con extensiones en Santa Fe, Venado Tuerto y Cañada de Gómez.

Tandil Teatro 09. Festival de Artes Escénicas. Con extensiones en Mar del Plata, Azul, Balcarce, Coronel Suárez y Olavarría.

Festival de Teatro del Fin del Mundo de Ushuaia (Tierra del Fuego).

ESPECTÁCULOS PARTICIPANTES

- **A todo vapor**, grupo Duggandanza (C.A.B.A.).
- **Acasusso**, de Rafael Spregelburd (C.A.B.A.).
- **Amarillos hijos**, grupo Teatro del Bardo (Entre Ríos).
- **Argentina arde**, de Juan Pablo Giordano (Santa Fe).
- **Como un puñal en las carnes**, de Mauricio Kartun (Santa Fe).
- **Crónicas de un comediante**, grupo El Bachín Teatro (C.A.B.A.).
- **De Fierro**, grupo La Faranda (Salta).
- **Desastres**, grupo Cirulaxia Contra-Ataca Teatro (Córdoba).
- **Desdichado deleite del destino**, de Roberto Perinelli (C.A.B.A.).
- **Domingo**, de Eleonora Comelli (C.A.B.A.).
- **El bergantín**, de Bernardo Cappa (C.A.B.A.).
- **El elixir de amor**, de Felice Romani (Mendoza).
- **El enfermo imaginario**, Comedia de la Universidad del Litoral (Santa Fe).
- **El soldadito de plomo**, compañía Omar Álvarez Títeres.
- **El trompo metálico**, de Heidi Steinhart (C.A.B.A.).
- **El viento entre las hojas**, compañía Omar Álvarez Títeres (C.A.B.A.).
- **Escrito en el barro**, de Andrés Bazalo (C.A.B.A.).
- **Flia.**, compañía de teatro La Fronda (C.A.B.A.).
- **Harina**, de Román Podolsky y Carolina Tejeda (C.A.B.A.).
- **Intemperie**, de Alejandra González y Claudia Carbonell (C.A.B.A.).
- **Kruvikas**, grupo Kossa Nostra (Misiones).
- **Kubikiana**, grupo Citearte (La Rioja).
- **La historia del gigante**, grupo La hormiga teatro (Santa Fe).
- **La niña invisible**, grupo Atacados... (por el Arte). (Neuquén).
- **La Royale**, de Salvador Trapani (Santa Fe).
- **La tentación**, de Pacho O'Donnell (C.A.B.A.).
- **Lisístrata unplugged**, grupo Los valijeros (C.A.B.A.).
- **Rutilantes**, grupo Los Amados. (C.A.B.A.).
- **Lote 77**, de Marcelo Minnino (C.A.B.A.).
- **Marionetas Orsini**, de Rubén Orsini (Santa Fe).
- **Modestamente con bombos y platillos**, grupo Cirulaxia Contra-Ataca Teatro (Córdoba).
- **No me dejes así**, dirección: Enrique Federman (C.A.B.A.).
- **Odisea de tres en triciclo**, grupo La gorda azul (Santa Fe).
- **Payasadas**, grupo Payasadas (Tucumán).
- **Podés silbar?**, compañía Atacados... (por el Arte). (Neuquén)
- **Puente roto**, grupo El Enko (Mendoza).
- **Que sea la Odisea**, grupo The Jumping frijoles (Santa Fe).
- **Quien lo probó lo sabe**, de Mariano Moro (C.A.B.A.).
- **Rodando**, de Alejandro Acobino y Germán Rodríguez (C.A.B.A.).
- **Rosaura a la diez**, grupo La comedia de hacer arte (Santa Fe).
- **Stéfano**, grupo Apacheta (C.A.B.A.).
- **Subte**, elenco de Teatro Viceversa (Mendoza).
- **Te encontraré ayer**, de Francisco Lumerman (C.A.B.A.).
- **Tercer cuerpo**, de Claudio Tolcachir (C.A.B.A.).
- **Tres para el té**, de O. Calicchio, G. Monje y G. Pessacq (C.A.B.A.).
- **Tualet**, grupo JOB (C.A.B.A.).



FESTIVALES

Escenas de "Crónicas de un comediante" (C.A.B.A.)

Postales del mundo en distintos formatos



Escena de "Stravinsky Evening"

Entre el 5 y el 18 de octubre tuvo lugar en Buenos Aires la VII Edición del Festival Internacional de Buenos Aires. Sus nuevos directores artísticos, Alberto Ligaluppi y Rubén Szuchmacher diseñaron una programación de carácter austero, sin grandes figuras ni megaproducciones y con un perfil más político y reflexivo que en ediciones anteriores.

PATRICIA ESPINOSA / desde Buenos Aires

Ya hace más de una década que la ciudad de Buenos Aires cuenta con su propio festival de teatro, un evento que desde su creación, en 1997, es aguardado con expectativa en cada edición bianual. No solo porque ofrece a nuestros dramaturgos, directores y elencos la posibilidad de ampliar horizontes e intercambiar experiencias con creadores de otras latitudes. Sino que además cuenta con un público fiel para quien el teatro sigue siendo un espacio de militancia cívica, libertad y juego. Un público que en lugar de bajar los brazos ante la desesperanza generalizada o de aturdirse con modalidades de entretenimiento más livianas y pasatistas, se interesa por opciones de espectáculos que sean un estímulo para la imaginación y el pensamiento y lo conecten con la realidad que hoy le toca vivir de manera dinámica y trascendente.

Aunque el microcosmos que traza un festival siempre resulta incompleto o presenta, inevitablemente algunos desniveles, al menos satisface, en el público *habitué*, la ilusión de disfrutar en Buenos Aires de una programación multicultural sin necesidad de subirse a un avión. Para los artistas del circuito teatral independiente, en cambio, cada edición del FIBA es ante todo una valiosa plataforma de lanzamiento para acceder al circuito internacional.

No es un secreto que la visita de curadores y de directores de festivales extranjeros es lo que más entusiasmo a los grupos locales, siempre deseosos de dar a conocer sus obras en el exterior. Pero la tarea de acarrear a los prestigiosos invitados del Festival hasta las salas donde exhiben los trabajos seleccionados suele tornarse muy dificultosa, sino imposible, para los esforzados teatreros porteños.

Pese al particular empeño que pusieron los flamantes directores de FIBA, Alberto Ligaluppi y Rubén Szuchmacher, para que todos los elencos nacionales tuviesen acceso a los curadores y directores de festivales extranjeros sin que mediaran favoritismos, este intento de "democratización" no siempre alcanzó la efectividad deseada.

"Todos quieren ir a ver lo último de Daniel Veronese que ni siquiera está dentro del FIBA", se quejaba una conocida actriz del circuito independiente. Mientras que un colega de otro elenco argentino relataba indignado: "¿Sabés lo que nos contestaron unos programadores?: 'No podemos ver tu obra porque esta noche nos vamos a la milonga'".

Para facilitar el contacto entre artistas y curadores, y entre elencos y público la séptima edición del FIBA contó con un espacio diario —el Happy Hour— habilitado de 17 a 19 horas y asistido por un equipo de traductores.

No hubo actividades callejeras, ni grandes recitales de apertura y cierre como era lo habitual. Este año todo tuvo un carácter más intimista y reconcentrado. Desde los pequeños *shows* diarios, con músicos en vivo, hasta el ciclo de cine dedicado a la figura de Hamlet. También se leyeron obras en sus idiomas originales y se realizaron diversos talleres, coloquios, presentaciones de libros y exposiciones de fotografías entre otras actividades gratuitas.

PROGRAMACIÓN INTERNACIONAL

En los trece días que duró el Festival se exhibieron veintidós obras provenientes de distintas ciudades europeas y latinoamericanas, incluyendo también un espectáculo proveniente de Seúl (Corea) y otro de Maputo (Mozambique). A último momento quedó fuera del programa el **Teatro experimental de Danny Yung: Las lágrimas de Barren Hill** (de Hong Kong, China) por problemas de visado que no pudieron resolverse a tiempo. Otras ausencias que se lamentaron, fueron la de Antunes Filho, considerado el gran renovador de la escena brasileña (se negó a viajar a Buenos Aires por temor a la gripe A) y la de Alemania, país que siempre tuvo una destacada participación en el FIBA. Pero este año, el título alemán que habían elegido los nuevos directores no estaba disponible, mientras que las demás alternativas viables no parecían justificar sus elevados costos de contratación, según declaró posteriormente Szuchmacher.

Con la intención de aportarle un nuevo perfil a este Festival, sus directores seleccionaron obras de marcado contenido político que estuvieran al servicio de la movilización de ideas. También hicieron hincapié en la revalorización del teatro latinoamericano, incluyendo en la grilla internacional espectáculos provenientes de México, Paraguay, Bolivia, Uruguay y Chile. Pero, ante todo, se procuró despegar al FIBA del circuito internacional de festivales, donde habitualmente se difunde el mismo muestrario de propuestas estéticas. Por eso este año no hubo puestas exóticas, ni grandes aportes tecnológicos, ni compañías de fama mundial, como en ediciones anteriores.

En contrapartida, la apuesta de esta séptima edición viró hacia un teatro íntimamente ligado a la memoria colectiva, el compromiso social y la revisión de ideologías.

Como sucede en cualquier festival, la recepción de las obras fue de lo más variada. Así hubo quienes aplaudieron con emoción y entusiasmo los mismos espectáculos que otros denostaron sin medias tintas. Pero, más allá de la crudeza de algunos textos y de la "incomodidad" que provocaron ciertos alegatos, ninguno de los espectáculos internacionales provocó el impacto deseado. Los comentarios que se escuchaban entre los teatreros independientes sonaban a decepción. No tanto por la calidad artística de las piezas seleccionadas, sino por su carencia de novedades.

En medio de la febril actividad del circuito teatral porteño siempre se espera que lo que viene de afuera supere en impacto, resolución formal y densidad de contenidos a los espectáculos que se realizan en el país. Un anhelo muy difícil de satisfacer, pero aunque no se comparta tampoco puede ser ignorado.

GUERRAS Y TOTALITARISMOS

Los espectáculos de la grilla internacional coincidieron en denunciar, con dureza, ironía y humor (según el caso) la brutal deshumanización del mundo de hoy, incluyendo temas y realidades que desde hace tiempo dejaron de aparecer en primera plana o bien fueron silenciados por sus responsables.

Los desastres de la guerra y la locura sanguinaria que esta genera ocuparon un lugar central en **Hotel Splendid** (Seúl, Corea). Esta pieza testimonial de la escritora norteamericana Lavonne Mueller —producto de una exhaustiva investigación— reveló la existencia, durante la Segunda Guerra Mundial, de un espeluznante campo de concentración donde centenares de coreanas cautivas sirvieron al Ejército japonés como esclavas sexuales. Lo atroz de la situación y el enfoque algo maniqueísta de los hechos, no impidió valorar el gran lirismo de este espectáculo, con momentos de ensoñación y tierna camaradería.

Escenas de "Hotel Splendid"

Escenas de "Pachagonia"

Escenas de "El dúo de la africana"

Escenas de "Mishelle di Sant'Oliva"

La voluntad de revisar los abusos y torpezas de los regímenes totalitarios (esas bestias negras que reencarnan con aterradora frecuencia) estuvo presente en **Los expedientes**, un trabajo de la compañía Teatro del Octavo Día (Poznan, Polonia).

Este exponente de "teatro-documental" —interpretado por sus verdaderos protagonistas— permitió conocer las siniestras artimañas del gobierno comunista que entre 1975 y 1983 espió y persiguió a un grupo de actores. El elenco polaco narró con ironía algunas anécdotas muy curiosas y hasta desató la risa del público leyendo en voz alta algunos archivos de la época que hoy son testimonio de la proverbial estupidez de aquellos burócratas al servicio de la represión.

Entre otras propuestas de pequeño formato y claro contenido político, se destacó **Crónica sentimental de España** del director y músico catalán Xavier Albertí, quien recurrió a textos del recordado escritor Manuel Vázquez Montalbán y al cancionero hispano de las últimas décadas para burlarse críticamente de la dictadura franquista y sus secuelas.

MIRADAS SOBRE EL TERCER MUNDO

El espectáculo **Mujer asfalto** (Mozambique) a cargo de la exquisita actriz Lucrecia Paco y el músico Cheny wa Gune mostró la degradación —doblemente dañina— de la que son víctimas las mujeres de los países pobres. La calidez y sensualidad de su protagonista subyugó al público atenuando la violencia manifiesta de este monólogo en el que una prostituta termina brutalmente asesinada.

El director boliviano Diego Aramburo también abordó una historia de marginalidad, violencia y exclusión en su espectáculo **Transparente** y lo hizo a través de un relato fragmentado, que incluyó video, proyecciones, música y varios covers interpretados por sus actores. El creador del Kikn Teatro ubicó la acción en un ambiente prostibulario y entre conflictos no menos sórdidos, para luego dirigir sus críticas a cierta línea de teatro pretendidamente social que solo busca tranquilizar la conciencia del espectador.

Mishelle di Sant'Oliva de Emma Dante (Palermo, Italia) hizo referencia a una sociedad estancada en el tiempo que sigue aferrada a temores y prejuicios ancestrales. El desencuentro entre un hombre que espera en vano el regreso de su mujer, mientras el hijo se traviste por las noches para trabajar como prostituta, puso sobre el tapete un costado desconocido de la sociedad siciliana, generalmente asociada al tema de la mafia.

CONFLICTO SOCIAL Y REPRESENTACIÓN

El director y dramaturgo Guillermo Calderón, importante figura del teatro chileno, fue sin duda la gran revelación de este Festival al que llegó con tres obras en las que analiza el

fenómeno teatral y sus implicancias sociales tomando como marco diversos conflictos políticos de insoslayable peso.

En **Clase** envolvió a un profesor y su alumna en un apasionado debate ideológico, mientras fuera del aula estalla la Revolución de los Pingüinos (una manifestación estudiantil ocurrida en 2006). En **Diciembre** son tres hermanos que en el año 2014, discuten sobre política, en el marco de una nueva Guerra del Pacífico como la que enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia entre 1879 y 1884. Por último, **Neva**, la pieza más lograda de la trilogía, mostró a la viuda de Chéjov, en San Petersburgo, analizando con un par de colegas actores las dificultades del oficio y su compromiso social y político, mientras familias enteras de trabajadores son masacradas por el Ejército del zar el 22 de enero de 1905 (día conocido como Domingo sangriento).

El caso Dantón (Wrolaw, Polonia) de Stanislaw Przebyszewska, adaptado y dirigido por Jan Klata, también contó con numerosas adhesiones. El período más sangriento de la Revolución Francesa se transformó mediante esta audaz puesta en escena en espejo del mundo actual, con un elenco de múltiples recursos y extraordinaria expresividad. Pese a los méritos de este trabajo, de 170 minutos de duración y frondoso subtítulo, no todo el mundo comulgó con el tono farsesco que le imprimió Klata a esta gran pieza de la dramaturgia polaca, ahora "transgredida" con coreografías burlonas, electrizante música de rock y un gran número de elementos anacrónicos.

Otro tanto ocurrió con la comedia checa **El agujero negro** dirigida por Jirí Havelk. Mientras una parte del público celebró las buenas actuaciones de esta absurda pesadilla pop ambientada en una gasolinera del Medio Oeste norteamericano, en la década del '70, e interpretaron la obra como una metáfora del alienante mundo de hoy; otros, en cambio, consideraron que su alocada estructura narrativa no conducía a ninguna parte.

Sin embargo esta propuesta fue más allá de sus trucos escénicos y de su burla a la estereotipada cultura estadounidense —tan influyente en el resto del mundo—. Al someter las acciones de sus personajes a un circuito de eterna repetición y a un progresivo intercambio y multiplicación de identidades también hizo alusión a nuestra globalización actual.

El efecto de Sergio del escenógrafo y diseñador gráfico francés Philippe Quesne fue otro montaje que apuntó al humor absurdo. En este caso se trató de un espectáculo de espíritu lúdico, protagonizado por un joven larguirucho y algo *naïf* que cada domingo se dedica a organizar pequeños *shows* de efectos especiales para sus amigos, de manera muy artesanal. La obra sedujo al público por su cándido homenaje a las artes escénicas y a la creatividad de los

artistas que tienen el talento de generar espacios de ilusión conciliando lo prosaico con lo sublime.

El dúo de la africana, otro espectáculo de Xavier Albertí (en coautoría con Lluïsa Cunillé) exhibió una escenografía de impactante refinamiento. Pero este vodevil, basado en una antigua zarzuela que a su vez reflexiona sobre el género operístico, no alcanzó los mismos logros en el plano dramático y musical.

Estos fueron, a vuelo de pájaro, los títulos que tuvieron mayor relevancia en la última edición del FIBA, en la que predominaron las historias testimoniales y los montajes de pequeño formato.

DANZA Y PROGRAMACIÓN NACIONAL

Como excepción a esta regla también se destacó el espectáculo de danza **Stravinsky Evening** (Helsinki, Finlandia) que dejó boquiabiertos a un buen número de espectadores por su atractivo visual, pero que por otro lado indignó a los *habitués* de la danza, los que acusaron a Tero Saarinen de regodearse en lo estético sin contar con una sólida propuesta coreográfica. Aún así su enérgico solo (**Hunt**) fue muy aplaudido.

Are you really lost?, de la compañía mexicana Foco al Aire, se destacó entre las demás propuestas dancísticas por su refinada articulación de cuadros, en los que el baile, la música, la iluminación crearon estampas de gran elocuencia y sugestión. Acorde con la tónica introspectiva de este Festival, el espectáculo incluyó sobre el cierre una serie de preguntas existenciales proyectadas sobre la escena.

Solo resta destacar que la séptima edición del FIBA volvió a incorporar en su grilla al teatro del interior del país. Los seleccionados de este año fueron cuatro: **Nursing. Elemental. Manual de procedimientos** (La Lid teatro) y **Salsipuedes** de Cipriano Argüello Pitt, ambos procedentes de Córdoba; **Blut! una pareja de sangre**, dirigida por Miguel Bosco de Rosario; **Il fait mauvais... Iluève**, de la compañía Teodora Ciega Canibal, de San Miguel de Tucumán.

A estos se sumaron 24 espectáculos porteños que dieron muestra de una gran diversidad de géneros y de líneas estéticas, y en los que el humor tuvo un espacio muy importante.

LOS TEATROS PÚBLICOS A DEBATE



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

GUILLERMO HERAS / desde España

Cuando Rubén Szuchmacher y Alberto Ligaluppi, directores del FIBA 2009, me convocaron para coordinar un Encuentro que tuviera como eje conceptual el sentido que tienen en la actualidad los teatros públicos de producción, no dudé en pensar que nos encontrábamos ante una oportunidad importante de poder impulsar una reunión con directores y gestores de las diversas alternativas que en la actualidad pueblan el mapa de la actividad escénica, con estrategias muy diversas a la hora de encarar "lo público".

Por otra parte era una oportunidad espléndida de reunir por primera vez a los responsables de los edificios teatrales que a lo largo de la República Argentina, ya sea por estar vinculados al propio Estado Nacional, como al gobierno de las provincias. Estos espacios están luchando por crear marcos referenciales en su relación con el entorno, tanto social como artístico, en sus diferentes regiones.

Y esto, contrastado con la presencia de personalidades de la gestión de espacios escénicos de diferentes lugares del mundo: América Latina, Europa y África.

Siempre tuvimos conciencia de que este Encuentro era un primer paso de un largo recorrido, pues si bien en Europa ya existen experiencias de redes y asociaciones de modelos similares en sus formas de financiación, promoción y exhibición, no ocurre lo mismo en otros continentes tales como el americano o el africano, donde las formas de concebir y mantener teatros públicos son disímiles y alejadas, en muchos casos, de modelos convencionales.

Y esto se hizo muy patente a través de las jornadas de trabajo. Mientras Francia, España o Polonia partían de tradiciones similares, si bien en sus estrategias de funcionamiento pudieran variar sus acciones, el relato de México, Chile, Uruguay, Brasil, Nicaragua y, por supuesto, Mozambique, presentaban formas de encarar la realidad desde presupuestos económicos muy alejados de los europeos y con problemas de estabilidad y continuidad, temas muy analizados por todos los integrantes de la reunión como una de las lacras que impiden conseguir el asentamiento de un discurso de lo público, alejado de las ingerencias políticas, ya que estas hacen poner en cuestión cualquier continuidad, debido a los continuos cambios de gestores profesionales en esos espacios públicos.

La profesionalización como opción de estabilidad, la suficiente dotación económica a los teatros para realizar todas las tareas que pueden tener encomendadas: producir, co-

producir, exhibir, formar artistas, técnicos y espectadores, promocionar la cultura como bien público, crear redes y circuitos para intercambiar proyectos con sus pares, servir a la comunidad, etcétera, son objetivos que solo pueden conseguirse si desde las instituciones de gobierno (central, regional o local), se ponen los recursos económicos suficientes desde criterios de voluntad política decidida y, por supuesto, alejada de toda retórica.

Después de una primera sesión en la que los diferentes teatros hicieron una exposición de sus líneas de trabajo, presupuesto económico (algo que quedó en muchos casos difuso por la diferente forma de ser financiados los proyectos), organigrama interno de funcionamiento, tipo de producciones que producen o acogen en exhibición, relación con otros espacios, ya sea en red o como sencillas colaboraciones puntuales, relaciones con el entorno social de su proyecto, actividades paralelas que suelen realizar (talleres, seminarios, encuentros, publicaciones, etcétera), políticas de captación de espectadores, campañas de abonos y relación orgánica con su correspondiente poder político, se pasó en los siguientes días a una discusión abierta sobre posibilidades de encontrar formas de colaboración dentro de las ya comentadas profundas diferencias de modelo, sobre todo entre continentes.

Este era el verdadero objetivo del Encuentro, fomentar un primer debate en el que, rápidamente, se estableció que se necesitan más encuentros y seminarios para buscar formas de colaboración en los terrenos en que esto sea factible. No era objetivo sacar ningún tipo de manifiesto, si bien dos comisiones de trabajo desarrollaron dos documentos, uno de carácter más descriptivo de lo que había sido la reunión, y otro de carácter más conceptual impulsado por Pedro F. Agost, director del Nuevo Teatro Víctor María Cáceres de La Rioja.

También se creó una comisión formada por Rubens Correa, del Teatro Nacional Cervantes, Enrique Singer, director de los teatros de la UNAM de México, Manuela Soeiro del teatro Avenida de Maputo y el teatro Polski de Wrocław. Esta comisión tendrá como objetivo el seguir manteniendo en contacto a los teatros y organizaciones presentes en esta reunión, así como explorar las posibilidades de un nuevo encuentro en alguno de los países interesados en fortalecer el discurso de los teatros públicos.

Importante fue la idea puesta sobre la mesa de los diversos directores y directoras de los teatros públicos argentinos presentes para realizar una reunión interna en la que analizar y debatir más en profundidad sobre la especificidad de los modelos de gestión de esos teatros de las provincias, sus relaciones con el Teatro Nacional Cervantes, la creación de un circuito de intercambio o el proyecto de diseñar posibles coproducciones que optimizarían los gastos económicos si se compartieran entre varios teatros, además de fortalecer la integración de propuestas. También sería importante definir sus relaciones orgánicas y marcos jurídicos en relación con la institución pública de la que dependen política y económicamente.

Un tema que fue origen de una rica discusión fue la propuesta del teatro Gerard Philippe de Francia, ya que su director Christophe Rauck, planteó de un modo muy interesante y radical la idea de que la gestión de estos teatros públicos, remarcando específicamente los de su entorno francés, pasen a estar en manos de artistas y no de gestores. Claramente aquí se puso de manifiesto cómo en Europa hay temas que son ahora centrales en las discusiones generales, pero que en otras partes del mundo aún necesitan resolverse otros muchos. Y esto con carácter más inmediato, e incluso con más urgencia.

En suma, un primer paso que hay que agradecer se abra desde un festival internacional ya que pone de manifiesto sus intenciones de no ser un mero contenedor de espectáculos, sino un espacio abierto a la reflexión, debate y análisis de temas que son imprescindibles para lograr la sostenibilidad de las propias artes escénicas, después de un momento en que el capitalismo ha solventado (con muy poco cargo para los verdaderos culpables) una crisis económica, para desde unos parámetros de simple maquillaje estético y formal realizado por los gobiernos, ofrecernos un paisaje post-crisis, que en el caso de la cultura pública tardará mucho tiempo en volver a los valores de inversión de otras épocas. En estos momentos los teatros públicos de todo el mundo deberán encontrar nuevas formas de financiación, producción, promoción, formación y exhibición si quieren seguir siendo el faro de una cultura realizada en libertad, para el bienestar de los ciudadanos y para ser referente de un modelo alejado de cualquier tentación de homologación de sus proyectos con las nuevas tendencias economicistas que los neoliberales se saquen de sus chisteras.

En el marco del VII Festival Internacional de Buenos Aires se llevó a cabo un Encuentro de Teatros Públicos del que participaron funcionarios de la Argentina y varios países del mundo.

El coordinador del Encuentro desarrolla aquí algunas de las líneas que se trabajaron durante tres días de sesiones; en tanto que el riojano Pedro Agust da a conocer uno de los documentos que se formalizaron por esos días.



Rubén Szuchmacher, Guillermo Heras, Alberto Lugaluppi

FUNCIONAMIENTO DE LOS TEATROS PÚBLICOS

PEDRO F. AGOST */ desde La Rioja

1-

El funcionamiento de nuestros teatros públicos tiene diversos aspectos que nos proponemos destacar a fin de clarificar algunos de sus objetivos. En primer lugar debemos recordar que estas salas pertenecen a los distintos estados nacionales, provinciales o municipales. Desde esta óptica comprenderemos que todas las políticas que se implementen serán de carácter público. Este detalle, que puede ser tomado como una obviedad, en realidad es el principal factor de confusión a la hora de aplicar conceptos o verter opiniones referidas al concreto funcionamiento de estos espacios culturales.

Las gestiones culturales difieren ampliamente cuando atañen al orden público de aquellas que se desarrollan en el orden privado. Tanto es así que hasta se podría decir que son antagónicas. Básicamente la gestión cultural privada apunta a la exclusividad, mientras que la pública, a la inclusividad. Así tenemos, y esto vale la pena resaltar para quienes usan esta palabra con demasiada frecuencia, que absolutamente todas las políticas públicas fueron y deberán ser inclusivas.

Sin embargo podemos decir que en el imaginario colectivo prevalecen ampliamente las herramientas utilizadas desde el ámbito privado. Los consumidores de bienes culturales estamos expuestos permanentemente a herramientas propias del consumo y, por lo tanto, a la lógica empleada en el manejo de los bienes culturales por estos agentes, una lógica que se ajusta a las leyes del libre mercado de los productos culturales.

La exclusividad desde la gestión privada persigue el rescate exclusivo de todos aquellos productos que pueden sobrevivir como mercancía, dentro de la atiborrada oferta de la industria cultural, descartando aquellos que no encuentran un lugar en esta categoría comercial.

Por otra parte, la inclusividad a la que hace referencia la gestión pública no se refiere a un recorte o segmento fragmentario de la comunidad—sea este del estrato social que sea— sino que es mucho más arduo aún, ya que debe atender no sólo a los públicos de los que se ocupa exclusivamente la actividad privada, sino también a aquellos públicos que no son contemplados potencialmente por el mercado. Si a esto le sumamos el carácter formativo-educativo propio de la función que le compete al Estado, se presenta un panorama de mayor complejidad, pero no así de imposible comprensión.

El concepto de inclusividad ha sido objeto de múltiples usos, y en muchos casos de manipulaciones con resultados demagógicos. Pretender que estratos sociales históricamente marginados pasarán a consumir bienes culturales—como por ejemplo espectáculos teatrales— por la simple programación de espectáculos gratuitos en nuestras salas, es desconocer la evolución de los públicos en las últimas décadas. La inclusividad es una tarea que demanda esfuerzos superiores, de múltiples áreas, y por lo tanto es también mucho más costosa en términos económicos.

En los últimos años hemos podido ver cómo muchos gestores culturales puestos a funcionar en el ámbito público de nuestro medio, aplicaron en realidad conceptos de la gestión privada, dando prioridad a aspectos propios—y en algunos casos hasta personales— de esa actividad, descuidando no solo el patrimonio cultural del Estado sino a los mismos públicos a los que la gestión estatal debe apuntar y fortalecer. Esclarecer los objetivos de la gestión pública y unificar criterios básicos en la aplicación de esta tarea, agilizará en el futuro los procesos de la gestión cultural.

En los teatros públicos, la política cultural estará reflejada fundamentalmente en lo concerniente a su programación. Si atendemos la premisa de inclusividad a la que nos referimos previamente, veremos que esta programación no deberá responder forzosamente a aquellos espectáculos o eventos que conciten la mayoritaria atención de los públicos o de los medios cuya formación e instrucción cultural reportan mayores vertientes en la opinión pública. Su verdadero valor radica en el sostenimiento en el tiempo de este trabajo—a pesar de no contar con el reconocimiento masivo— en sectores sociales cuya opinión no suele contar con la atención de aquellos canales de comunicación.



Participantes del Encuentro

La programación de salas públicas pensadas “para todos” tendrá entonces múltiples adhesiones, pero también múltiples rechazos toda vez que el público que no se sienta convocado en una fecha determinada sienta que sus gustos artísticos o preferencias culturales están siendo excluidas en esa fecha determinada.

Manejar la mayor ecuanimidad posible, en esas condiciones, tiene sus contratiempos. No obstante, la convicción en las políticas aplicadas, en la persecución del mayor desarrollo de las producciones artísticas, de la contemplación de la mayor cantidad de públicos diferentes, en definitiva, la convicción de propiciar todas las herramientas posibles para reactivar y multiplicar la actividad escénica en general, es la única posibilidad de apostar a un mayor enriquecimiento del patrimonio artístico cultural en nuestro medio.

2-

Uno de los objetivos surgidos en el Encuentro es plantear diferentes estrategias de colaboración, relaciones e intercambios en el área específica de las actividades llevadas a cabo por centros de producción escénica públicos, sean estos en el ámbito local, regional, autónomo, provincial, estatal o transnacional.

Encontrar formas de colaboración para el futuro en las que junto a cuestiones tan necesarias—como posibles coproducciones— permitan abrir campos de intervención a establecimientos de redes de distribución compartidas de los propios espectáculos producidos por los centros; desarrollo de talleres y seminarios entre gestores, técnicos y artistas de los diferentes teatros en los que se analizarán y estudiarán problemáticas comunes; residencias artísticas y técnicas; publicaciones, para recoger desde las programaciones habituales de los teatros los temas relacionados con los retos de la escena del siglo XXI; campañas de promoción comunes o el intercambio de información sobre políticas de captación y formación de espectadores.

Manifestamos entonces el firme propósito de iniciar la conformación de una red de teatros públicos que apunte a la consecución de estos y otros objetivos.

Muchas gracias.

* Director Nuevo Teatro Víctor María Cáceres. Secretaría de Cultura. Provincia de La Rioja

COMPAÑÍA TEATRO EN EL BLANCO

Desde Chile, el valor de la actuación



Escena de "Neva" 

*El director chileno Guillermo Calderón resultó uno de los creadores más destacados en la última edición del FIBA. Presentó dos espectáculos con su compañía Teatro en el Blanco –**Neva** y **Diciembre**–, además del trabajo **Clase** creado con otra compañía, Agrupación la Reina de Conchalí. En esta nota intérpretes de Teatro en el Blanco hablan sobre una labor que sostienen desde la pura actuación.*

ADYS GONZÁLEZ DE LA ROSA/ desde Buenos Aires

UNO

La compañía chilena Teatro en el Blanco fue una de las visitas más destacadas en la última edición del Festival Internacional de Buenos Aires. Integrada por Paula Zúñiga, Jorge Becker, Trinidad González, con dirección y dramaturgia de Guillermo Calderón, la compañía presentó sus dos espectáculos creados hasta el momento: **Neva** (2006), que marca el nacimiento del grupo; y **Diciembre** (2008).

Neva transcurre en San Petersburgo durante el domingo sangriento del 22 de enero de 1905 cuando la Guardia Imperial rusa reprimió crudamente a un grupo de obreros que manifestaba en la calle en busca de mejorar sus condiciones de vida. Muy cerca de allí, en un teatro, un grupo de actores ensaya **El jardín de los cerezos**. Están Olga Knipper, viuda de Chéjov, junto a Masha y Aleko. Pero el director nunca llega y la espera se torna tan densa como inesperada.

En el programa de mano de las dos obras señalaban, bajo el título de "directrices teatrales", líneas y decisiones estéticas donde confluían ambos trabajos: "Abordar temáticas de contingencia política y social que le devuelvan al artista un rol activo en la sociedad - Trabajar de manera conjunta en el proceso de ensayo y en las decisiones artísticas que cada montaje requiera - Situar al actor como pilar fundamental del fenómeno teatral - Utilizar recursos escenográficos mínimos como decisión que busca en la simpleza un nuevo potencial creativo".

Esta entrevista será polifónica y tendrá tres instancias. Por un lado, el diálogo telefónico con Guillermo Calderón antes de su presentación en Buenos Aires; por otro, un encuentro con todo el elenco durante el FIBA. Finalmente, una correspondencia por correo electrónico con la actriz Paula Zúñiga luego de la reciente participación del grupo en el Festival de La Habana y de una extensa gira por Cuba. En la cresta de la ola, esta Compañía tiene prácticamente colmado su calendario de fechas hasta la segunda mitad de 2010. Uno de los puntos más importantes será que se

presentarán en el Festival Chéjov de Moscú, en el 150 aniversario del nacimiento del dramaturgo ruso.

DOS

Teatro en el Blanco surge en un contexto donde se afianza en la escena chilena el trabajo de una nueva y destacada generación de dramaturgos y directores como Manuela Infante, Luis Barrales. También aparecen novedades en las dinámicas de concepción grupal como La María, por citar solo un ejemplo. En Santiago de Chile se está gestando una movida teatral que busca líneas que marquen claramente su identidad mediante sólidos espectáculos. Guillermo Calderón, en términos de creatividad escénica, tiene afinidades con este grupo de directores aunque es varios años mayor que muchos de ellos. Una de los motores de Calderón, como director y autor, es el cruce con aspectos políticos de sus espectáculos: "Creo que el teatro político en Chile tuvo distintas etapas –dice–. Durante la dictadura ha tratado la marginalidad. Luego, en los noventa estuvo vinculado al ritual y la dramaturgia alemana, en especial Heiner Müller. Ahora se está combinando en trabajos ambiciosos intelectual y escénicamente. Pertenezco a esta nueva generación, aunque soy bastante mayor que ellos. Tengo una marca nítida de la dictadura que terminó en el 88 y eso me da una visión radicalmente politizada".

Algo similar les sucede a los actores. Habrá que rastrear el origen de las preocupaciones en Paula Zúñiga quien compartió su formación en el teatro universitario, espacio de larga tradición en Chile, con Guillermo Calderón. Juntos, además, fundaron en los noventa otra compañía: Teatro del Cancerbero. En ese momento, Calderón, era un actor más.

–Mis experiencias más grandes a nivel universitario fueron armar la Compañía Teatro del Cancerbero y trabajar en el Teatro Nacional Chileno cuando tenía entre 19 y 20 años –cuenta Zúñiga–. Una era hacer teatro independiente

con mis compañeros de generación y la otra fue entrar a la experiencia del teatro con mayor tradición en Chile. Ahí me topé con otros directores y otros compañeros en escena. Tuve la experiencia desde chica de enfrentarme con protagonistas y estar en una exigencia altísima mientras terminaba la carrera. En la universidad fueron años de mucha capacidad llevada a la praxis. Corría de un lado a otro haciendo a veces tres funciones en distintos espacios y distintas obras. Mucha energía. La Universidad de Chile cuando recién terminaba la Dictadura, el período donde entré a estudiar a los 17 años, era una posibilidad de hacer cosas. Era la ventana a la censura de tantos años. Surgió el teatro experimental en la Universidad, donde los jóvenes teníamos espacios para hacer lo que quisiéramos; en esa instancia nace El Cancerbero. Llevábamos la energía de un pueblo que se sentía libre, era la posibilidad de correr a poto pelao, a equivocarse, a discutir nuevas temáticas. Tuvimos encuentros con profesores que traían otras visiones de teatro, en mí se trazó el destino de cómo vería la actuación gracias a este tipo de iniciativa. Venía el teatro físico, aquel teatro que actúa desde el cuerpo no desde tu cabeza. El Stanislavski del primer período se despedía para llegar a su último proceso que dejó inconcluso pero que lo tomaba Grotowski. El año en que entré a estudiar, en 1989, murió Grotowski que ha sido eje formador de mi visión de teatro, en parte no en su todo. Nuestra generación fue aquella transición post-Dictadura, logramos masticar ese impulso a diferencia de las generaciones que nos siguieron... Tuvimos suerte, pienso con el tiempo, porque ese impulso fue tan fuerte e impactante que llega con coletazo a nuestros treinta años logrando formar una segunda compañía: Teatro en el Blanco.

–¿Cómo recuerdas el trabajo en Teatro del Cancerbero?

Zúñiga: Inicialmente fuimos Andrés Céspedes, Daniel Alcaíno, Patricio Molina, Guillermo Calderón y yo. Nuestro



Escena de "Diciembre"

fin era "tenemos que hacer algo". Con Andrés y Daniel nos acercamos a nuestros otros compañeros pensando en hacer **El señor Galíndez**. Veníamos de la Dictadura y queríamos expresar con la obra de Eduardo Pavlovsky lo que vivimos en aquel tiempo. Nuestro trabajo era muy intenso, todos con mucho carácter y con mucha fe... o mucho ego, hacia nosotros.

-¿En qué te enriqueció esa experiencia?

Zúñiga: En entender el teatro como colectivo donde todos opinan, donde todos tienen buenas ideas, donde nos buscamos para armar nuestras locuras, donde queríamos hacer y decir algo y lo hacíamos, en el riesgo y la confianza... y en entender que el ego tiene su tiempo y que cuando vuelve hay que llevarlo al talón de Aquiles, en que las peleas no deben ser la base del trabajo porque alejan, porque gastan relaciones pero que son tan humanas como las risotadas. También en no creer en las competencias de quién es mejor, en entender la amistad como base del estar juntos y que nada ni nadie en mí podrá quebrar esto, en que la vida es más grande que el teatro y te sorprende mucho pero mucho más. Que los matrimonios son buenos con fecha a corto plazo, con posibilidad de alargue una vez conversado. Que no hay una metodología, ni una línea, ni una idea, ni una cabeza, que somos un grupo más allá de nuestros nombres.

-¿Cuándo cuestionas los elementos con los que se ejecutaba y pensaba el trabajo del actor en Chile durante la década del noventa?

Zúñiga: Cuando empecé a trabajar con otras personas, otros directores, cuando empecé a recibir alumnos en la Universidad con sonsonete marcado, con movilidad corporal viciada, cuando veía alumnos en masas saliendo, sin identidad. Cuando iba al teatro y me aburría, no entendía porque eran muy "intelectuales" para mí. Empecé a sentirme tonta por no entender hasta que me dije "pero si no soy tonta, creo tener inteligencia". Veía el teatro que nosotros hicimos y lo que se hacía y me sentía de otro planeta. Prevalecía la estética y no el actor; el texto sin expresividad, sin que te toque; entender el actor como un instrumento de tal director para comunicar su "dialéctica". Eran los actores de fulano y de mengano; o bien los actores acrobáticos, los que se llaman "teatro físico" porque decir un texto con verdad sobre el escenario pasaba a ser un teatro psicológico, aquellos actores que parecen más de circo que de teatro, los que hablaban a gritos y todo salía de la piel hacia afuera, perfectamente ejecutado pero con exceso de energía; todo al 100 por ciento pero donde detrás de una máscara bloqueabas la respiración. También estaban los que investigaban e investigaban y que luego una vez en el escenario tú decías "¿para esto estuvo dos

años trabajando?". En fin... viendo todo esto dije: algo huele mal en Santiago de Chile. Por suerte no fui la única loca que sentía este ahogo al punto de no querer seguir haciendo teatro porque perdía todo sentido el pararse en un escenario. Y junto a otros locos hicimos el teatro que pensábamos era el teatro que queríamos ver.

TRES

Paula Zúñiga se recluyó junto a Jorge Becker y Trinidad González. Guillermo Calderón, en ese momento, estudiaba en California dirección y puesta en escena. Los tres actores desarrollaron una experiencia juntos. "Estuvimos trabajando un año y medio en una serie de ejercicios dirigidos a recobrar humanidad en el teatro —explica Trinidad González—, nuestra idea era que el público tenga una experiencia humana, empática y comprensible a través de sus emociones. Teníamos una necesidad de contactarnos de manera intuitiva con los seres humanos que llegaban a la sala. Cuando Guillermo trae la idea de **Neva**, nosotros estábamos desencantados del teatro. Nos juntaron las ganas de provocar una actuación simple, directa y profunda".

Paula Zúñiga escribe algunas ideas que manejaron durante estos encuentros que, solo ocasionalmente, abrieron a un público integrado por amigos.

—A partir de la letra de una música presentábamos un ejercicio.

También a partir de un texto o de una idea que uno tuviera. Jugábamos con las emociones, veíamos la emoción base de cada uno.

Repetíamos acciones cambiando de emoción, de secuencias emocionales y veíamos qué ocurría.

A veces corría solo un ejercicio. A veces uno de nosotros lo tomaba y lo dirigía.

Discutíamos de teoría teatral.

Hacíamos coreografías de baile.

Nos reíamos mucho.

Estuvieron dos compañeros actores.

Ninguno de ellos siguió por razones personales pero fueron muy importantes en nuestro proceso de mantenernos juntos.

CUATRO

Neva surge como un desprendimiento de esos ejercicios. "La hicimos en cuatro meses y nos juntamos cinco veces a la semana —recuerda Calderón—. Trabajamos a partir de una idea: queríamos hacer una obra sobre la muerte de Chéjov a partir de la viuda: Olga Knipper. Iba a ser una espera pero las situaciones específicas cambiaron. Luego buscamos las relaciones, los vínculos, el estilo de



Grupo Teatro en el Blanco

actuación. No hubo un texto previo, la escritura de la obra se editó en el ensayo".

Los tres actores y el director trabajaron durante el invierno en un espacio prestado. "Con mucho frío, pensando siempre en no apuntar a un gasto económico sino en hacer con mínimos recursos —cuenta Trinidad González—. Había una estufa que era la misma que usaba Paula en su casa. Esa estufa terminó siendo la iluminación de la obra".

Paula Zúñiga agrega que "nos concentramos en lo mínimo en todo sentido: gestos, voz, acciones, utilería. Hubo improvisaciones sobre todo al inicio: las muertes de Chéjov eran delirantes, inventábamos muchas cosas, varias no quedaron pero recuerdo las risas del Willy (Calderón), también de los retos de Olga a Masha, mi personaje, y mis justificaciones de actriz. Luego, algunos textos, muy pocos, los amoldábamos, los ensuciábamos un poco... algunas escenas las cortábamos, les sacábamos frases y las rearmábamos según cómo avanzaba el proceso".

CINCO

El espectáculo giró por varios países y con el correr de las funciones un comentario se instaló dentro de la compañía "**Neva** es una obra muy dura de actuar. Por la emoción y los temas que toca, luego de cada función quedábamos exhaustas", explica Trinidad González.

De ese modo, decidieron concentrarse en una nueva obra y surgió **Diciembre**, que se desarrolla en 2014, durante un encuentro familiar, y tiene como trasfondo la guerra del Pacífico. "Me costó mucho escribirla porque estábamos en gira —dice Guillermo Calderón—. La ensayamos en hoteles, plazas, aeropuertos. No teníamos una zona claramente delimitada de trabajo. Planteamos el lenguaje de actuación, parecido a **Neva** pero fue un proceso más delicado porque queríamos hacer algo orientado hacia la comedia. Nos costó encontrar el tono de la comedia que queríamos y terminamos haciendo una tragedia".

Actualmente, por lo general, Teatro en el Blanco presenta los dos espectáculos cuando sale de gira. Una de las decisiones que tomaron fue la de mantener el criterio de compañía sobre cualquier otra dinámica de funcionamiento. "Es nuestra opción radical —confiesa Paula Zúñiga— nos dimos el lujo de estar en Buenos Aires 19 días porque no tenemos que correr hacia otros trabajos. A diferencia de otros grupos que están fluctuando entre varios proyectos en tele, cine o teatro, nosotros no planteamos otra opción laboral fuera de Teatro en el Blanco. Incluso, Trinidad dirige sus proyectos y no ha podido estar presente en sus estrenos porque estaba de gira con nosotros. Cualquier compromiso que se asuma viene después de nuestro compromiso como grupo".

El mundo como un banquete de teatro

2009. La UNESCO declara este año como Año de Grotowski para conmemorar el 50 aniversario de la fundación del Teatro 13 Rzedów en Opole, Polonia, en 1959, por Ludwik Flaszen y Jerzy Grotowski, quienes años más tarde lo transformaron en el Teatr Laboratorium el cual influyó profundamente en la práctica y en la manera de pensar del teatro contemporáneo.

ANA WOOLF/ desde Polonia.

Una de las muchas actividades que honran la memoria de Grotowski en este 2009, fue organizada por el Grotowski Institute, Wroclaw, Polonia. Se llamó **El mundo como un lugar de paz**. Si tuviera que darles una idea de lo que fue esta “fiesta” la llamaría también: *El mundo como una panzada de teatro*.

Espectáculos y encuentros con los más renombrados directores teatrales contemporáneos. Todos ellos estaban allí porque de alguna manera habían tenido relación con el “original”, con Grotowski. Nombraré solo a algunos directores internacionales: Barba-Odin Teatret-Dinamarca y su **Ur-Hamlet**; Terzopoulos Attis Theatre, Greece con **Ajax, the madness**; Roberto Bacci, **Hamlet**, Teatro Pontedera, Italia; Peter Brook, **Fragments**, Theatre des Bouffes du Nord; Tadashi Suzuki, **Electra**, Suzuki Company of Toga, Japan; Pina Bausch, **Nefes**, Tanztheater Wuppertal, Germany; Richard Schechner, **Hamlet**, Estados Unidos-China. Nacionales: Krzysztof Warlikowski, **Cleansed**; Teatr Zar, **Gospel of childhood diptych**, líder del proyecto: Jaroslaw Fret (actual director del Grotowski Institute); Krystian Lupa, **The temptation of quiet weronica**, etc. Y Ludwig Flaszen.

¿Cómo dar cuenta de un encuentro así? ¿Qué contar? Elijo un método que considero “objetivo” o menos subjetivo: la transcripción de algunos momentos de los encuentros. Pero soy del “viejo orden” y tomo notas. En consecuencia será la transcripción de la selección de mis notas. El hilo rojo es siempre el mismo, la búsqueda es siempre la misma, no importa de qué nacionalidad sea el director, no importa a qué cultura pertenezca: la búsqueda de la verdad, llamada también “ideal” (Brook); la creación de condiciones fundamentales y necesarias para cada uno/a que nos permita crear un frente de acción –siempre teatral, siempre dramática– para poder mantener viva esta idea, esta utopía, este frente de combate contra la mediocridad de nuestra sociedad. “Hago teatro no para cambiar al mundo, sino para que el mundo no me cambie” (Barba).

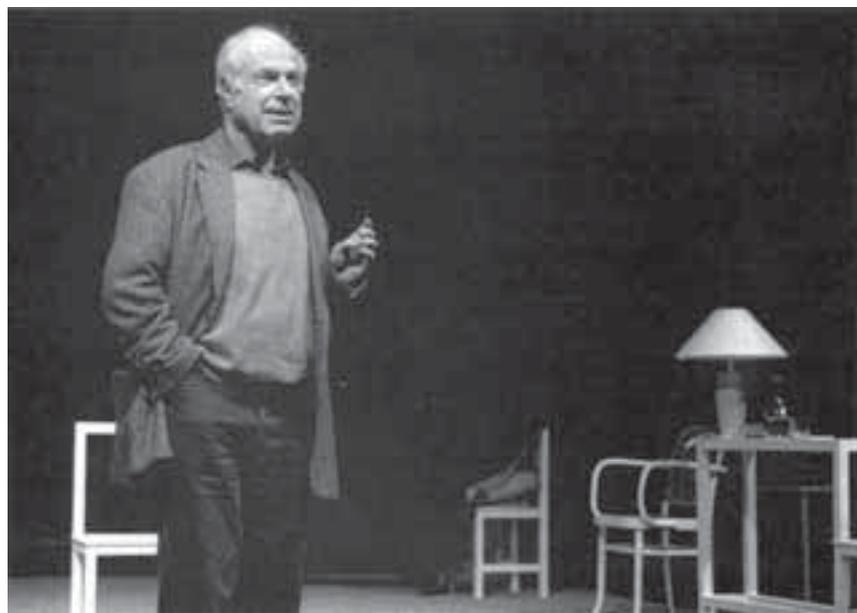
Y Grotowski, para cada uno de ellos, por razones conocidas y secretas, sigue siendo “el camino”.

EUGENIO BARBA Y SU UR-HAMLET

Una producción del Odin Teatret – Theatrum Mundi Ensemble con noventa y ocho músicos y performers de Bali, India, Japón, Taiwán, Odin Teatret y veintitrés países más: Argentina, Bélgica, Brasil, Colombia, Chipre, República Checa, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Irlanda, Italia, Macedonia, México, Polonia, Corea del Sur, España, Suecia, Suiza, Holanda, Turquía, Estados Unidos.

Estrenada en 2006 en Elsinor (Dinamarca), Hosltebro (Dinamarca), Ravenna (Italia). Nueva versión en 2009 producida por el Odin Teatret y Grotowski Institute.

Tengo el privilegio de ser asistente de dirección de este espectáculo internacional desde 2006, fecha de su inicio y de seguir paso a paso su construcción. Sus metamorfosis. El proyecto combina maestros de grandes técnicas como Bali (Gambuh, Topeng, Baris...), Japón (Teatro Noh), danza de los Orixás (Brasil), Taiwan (Nan Quan y Opera de Pekin), actores del Odin Teatret, junto a jóvenes participantes provenientes de diferentes países del mundo. Es, sobre todo para estos jóvenes, un gran proyecto pedagógico. Con un entrenamiento físico y vocal por la mañana y trabajo de montaje por la tarde guiado por Eugenio Barba y sus actores. El proyecto concluye con la representación de la obra **Ur-Hamlet** basada en el texto original escrito por Saxo Gramaticus. Pero es siempre una versión “barbiana”: el Hamlet de Barba se transfigura en “cartonero” para lograr así concretar su venganza. Con los jóvenes Barba construye un nivel paralelo a la historia. Un nivel de dramaturgia que contaminará la historia del castillo: “Mientras celebramos nuestra tradición europea, llegan los extranjeros al palacio”. No hay “fantasma” del padre en el texto original de Saxo.



Peter Brook

No lo habrá en la puesta de Barba, pero sí un equivalente: la peste. Estos inmigrantes, extranjeros, los desplazados de hoy, de ayer y de mañana, los sin tierra, invaden el palacio pidiendo pan, agua, tierra... ¿son portadores de la peste? ¿O la peste ya está instalada en el palacio y es a través de la cual se decide eliminarlos, efectuar la limpieza total? No hay condescendencia en la mirada de Barba. Tampoco final feliz. Las nuevas leyes y las viejas se dan la mano. Todo cambia para no cambiar.

LUDWIG FLASZEN, “EL ABOGADO DEL DIABLO”

Todo el ensemble de **Ur-Hamlet** tuvo un encuentro especial con Ludwig Flaszen (quien define su trabajo con Grotowski como “el del abogado del diablo”), un día soleado, a las 10 de la mañana. Llegué con anticipación para preparar la sala y poner agua para el café. Flaszen también llegó con anticipación. Me adelanté ansiosa, nerviosa, preguntándome cómo se le habla a un mito. Me presento en polaco diciendo que no hablo polaco, por suerte habla francés. Digo la frase formal pero de verdad sincera, que es una gran emoción conocerlo, que lo conocía a través de los libros y antes de que me responda le salto con “¿quiere un café?”. Acepta contento. Cigarrillo y café: nescafé, le digo avergonzada. “Très bien. On va commencer à dix heures...”. “Sí, y estamos todos ansiosos por escucharlo”. Sonríe y me dice: “Soy ya viejo. Tengo derecho a la memoria”. *Chapeau!*

Pienso: con su historia personal, ya lo tenía también cuando era joven. Voy a prepararle el café, negro y sin azúcar. Habla de Grotowski. Delante de un público de jóvenes que en su mayoría no sobrepasan los 30 años. Los miro y me digo ¿qué hacen allí, con este calor escuchando a un anciano de más de 80 años, hablar de un pasado lejano? Y allí están, allí estamos y allí permanecemos. Flaszen nos contó acerca de Grotowski y de su búsqueda por crear “pure théâtre”. Su obsesión también por la precisión extrema. El nacimiento del concepto “vehículo” y del término “partitura” como un valor fundamental,



↖ Pina Bausch



↖ Eugenio Barba y Ludwig Flaszen

un punto de cruce entre el teatro arte y la búsqueda espiritual. Su obsesión también por el "impulso", por la partitura de impulsos del actor. Su trabajo con las acciones físicas tan cercano al trabajo de Stanislavski. El trabajo con la voz no como canto sino como sonido, como acción invisible, como prolongación del cuerpo del actor. Nos habló de **El Príncipe constante** y de su actor luminoso Richard Cieszlak y de su acto total. De la línea invisible que se crea entre el espectador y el actor, compuesta de energía y no de materia. No hay aplausos, dice Flaszen, no porque no era bueno, sino porque cada espectador estaba en estado de meditación. Descubría una dimensión desconocida. "Sentía que estaba en un sueño. Dentro de una materia luminosa... Sobrevolando a un centímetro del suelo... Ahora es un poco triste volverse un memorioso cuando aún sientes que estás activo". Flaszen vive en París, continúa enseñando y dirigiendo teatro. Viajando y realizando encuentros donde narra su historia al lado de Grotowski. En el film que vimos posteriormente acerca de su vida, se lo veía o en una sala o en un espacio lleno de libros. "Si tengo 20 libros esa es mi casa".

PETER BROOK, "UNO DE LOS ÚLTIMOS PROFETAS"

26 de junio. La expectativa es grande. La sala está que estalla. Acabamos de ver el film que hizo el hijo de Peter Brook sobre su padre. Se lo ve con su familia, dirigiendo, tocando el piano... La luz de la sala se enciende. Murmullos que aumentan el volumen. La gente de pie. Estalla un aplauso sostenido. Entra Peter Brook a la sala. Su tono es sereno. Parece un filósofo, un profeta —hebreo— más que un director de teatro. En efecto, comienza a hablar de religión. De profetas. De la muerte de la palabra "ideal", "idealista". Otro de los observadores y creadores de nuestro tiempo que insiste sobre la "miseria, corrupción, fealdad, violencia" de este mundo. Pero existen también ciertas figuras, profetas, que sin una determinada razón nacieron con la virtud de una visión, volviéndose "visionarios". La "encarnación es su dote". Habla de los nuevos profetas del siglo XX: Stanislavski, Craig, Meyerhold, buscando un ideal no relacionado con la vida diaria, algo que existiría en un cielo puro. El arte es un ideal que llega a través del cuerpo humano, el actor posee este material concreto, de ahí su obligación de trabajar/lo, prepararlo para que el ideal se manifieste. Habla de Grotowski como el ser que entendió la naturaleza del organismo humano y cómo, allá en los '60, el mismo Brook y tantos otros estaban muy lejos de esa comprensión. "Grotowski se vuelve para nosotros un maestro, maestro de lo que es posible, visible e invisiblemente, en el ser humano". A través de su manera de acercarse al trabajo veo el verdadero significado de la práctica religiosa. No es popular. No puede serlo. La tragedia hoy es la falta de tragedia, estamos todos satisfechos; nadie busca ya la constante renovación de sus ideales.

Grotowski muestra cuán lejos es posible llegar. Es este el ideal que deberíamos encarnar.

TADASHI SUZUKI, "SOY LA MINORÍA ENTRE LA MINORÍA DE LA MINORÍA"

No soy objetiva. He visto por primera vez un espectáculo de Suzuki en Buenos Aires y me he acercado a su técnica gracias a la directora Mónica Viñao. Luego, cuando partí de Argentina, tuve oportunidades de encontrar a la compañía en distintos países de Europa. Pero nunca había presenciado ensayos. Ingresé a la sala y me quedé en un costado, en la oscuridad. El maestro ocupaba una fila de platea, estaba solo allí. Detrás de él tres personas que lo seguían como una única sombra. Habla solo él y todo el tiempo, en japonés. Traté de descifrar a través de los cambios que hacían los actores qué es lo que estaba marcando, y a través de los cambios de luces qué es lo que estaba buscando. Tenía en

mano un par de guantes blancos, me pregunté qué hacía con ellos, cinco minutos después lo veo alzarse. Los actores inmóviles sobre el escenario, en posiciones que de solo verlas provocan dolor en el cuerpo. Nadie absolutamente nadie se movió hasta que Suzuki regresó a su lugar en la platea. Se pone los guantes y se dirige a una de las luces. Mueve un par para comprender cuál era la que estaba buscando. Allí está. Los técnicos polacos están sentados cerca mío. No tienen nada que hacer. Suzuki tiene sus propios técnicos. Lo miran asombrados. ¿Qué busca? Mueve milimétricamente la luz. No está satisfecho. Continúa. De pronto, como por efecto de magia una línea de espesas sombras aparece sobre la pared del fondo del escenario. Tiene más cuerpo casi que los propios actores. ¿Dónde estaba esa imagen? ¿En su cabeza? ¿Era eso lo que buscaba? Allí, el toque del genio. La escena estalla. **Electra** es un espectáculo basado en el juego con las sombras pero son sombras que parecen desgajarse del cuerpo (físico-vocal) exigido al extremo de sus actores. Actores de una disciplina y entrega impresionante. Ensayaron hasta dos horas antes de iniciar el espectáculo al 100 ó 1.000 % de energía. Nadie se permitiría "dejarse una reserva" para lo que vendría luego: el público.

Electra sucede en un manicomio. Cuando le preguntamos a Suzuki el porqué de esta elección responde: "La gente que está en un psiquiátrico aún tiene la esperanza de estar mejor. Este es mi sueño". Suzuki conoció a Grotowski en 1972 en el Théâtre de Nations organizado por Jean Louis Barrault. Lo reencontrará luego en 1973 cuando Grotowski viaja a Japón y en 1975 cuando Grotowski lo invita con su compañía para el Théâtre de Nations en Polonia. Suzuki también habla de nuestra sociedad actual, "desmemoriada, globalizada, digitalizada", en donde se olvidó, eliminó, el obstáculo del pasado y de la historia, y la mirada hacia el futuro. Para él es fundamental la "memoria y la historia", un artista no puede estar encerrado, debe abrirse a la política, a la sociedad, cultura, arte... sentir la necesidad de compartir reflexiones y pensamientos acerca de la vida. Recuperar la energía animal perdida. "No trato de cambiar nada, solo me hago preguntas acerca del estado de las cosas".

ELLA. PINA BAUSCH

Dos días antes del encuentro con ella, nos dijeron que no podía venir. Había terminado su último espectáculo, ese, sobre Chile, y se sentía cansada. Pero veríamos un film con ella narrando su historia, el espectáculo **Nefés** y encontraríamos a su compañía y a su escenógrafo de tantos años. No era lo mismo. Ella era la única representante mujer entre todos estos directores. Su voz y presencia eran una esperanza y la posibilidad de entender nuestro universo artístico desde el punto de vista de una mujer. No vino.

Ya no vendrá.

Este fragmento, meses atrás hubiera sido escrito en tiempo presente. El 28 de junio habíamos visto un film en donde Ella narra parte de su historia. El 29 de junio me encontraba en la Opera de Wroclaw viendo el espectáculo de Pina Bausch y al finalizar, hasta pasada la medianoche, en el mismo escenario ahora con sillas, compartimos un encuentro con sus bailarines y escenógrafo. El público hacía preguntas acerca de cómo trabajaba Ella, sus colaboradores contestaban en tiempo presente. Ella estaba de alguna manera también presente. Leo mis notas: "nos hace preguntas sobre un tema", dicen los bailarines. Transcribo, no sin dolor: "Nos hacía preguntas sobre un tema". Descubro, acepto lo que el 30 de junio leí en un sms: murió Pina Bausch. No tengo más palabras.

"Las críticas duelen... Nunca quise provocar. Solo expresar algo con honestidad, algo en lo cual creíamos. Me preguntaba qué quería decir realmente. Todo debe ser enraizado en una gran verdad. En una gran necesidad".

ABEL GONZÁLEZ MELO



Escena de "Chamaco" ↗

"El teatro es mi

Abel González Melo está considerado hoy uno de los escritores más reconocidos y publicados de Cuba a pesar de su juventud. Dramaturgo, crítico de teatro, narrador, poeta, ensayista, nace en 1980 en un antiguo caserón del barrio habanero de La Víbora. González Melo es teatrólogo, graduado por el Instituto Superior de Arte de La Habana, centro que lo ha marcado en el plano profesional y ético. En el ISA, además, fue profesor junto a Raquel Carrió y Nara Mansur, con quienes dictó el Taller de Dramaturgia que formó a la generación de "novísimos" que irrumpen actualmente en el panorama teatral cubano.



Escena de "El vuelo del gato" ↗

ADYS GONZÁLEZ DE LA ROSA / desde Cuba

González Melo fue jefe de redacción de **Tablas**, la revista cubana de artes escénicas y, a la par, desarrolló una prolífera carrera de escritor. A sus 28 años sigue siendo un trabajador incansable, con más de diez libros publicados, su presencia en antologías, numerosas obras estrenadas, premios en prestigiosos concursos, además de sus pasantías en talleres impartidos por maestros de la escena mundial y estancia en instituciones como el Odin Teatret y el Royal Court Theatre de Londres.

En febrero de este año recibió el Premio Alejo Carpentier en la categoría de ensayo por su libro **Festín de los patíbulos. Poéticas teatrales y tensión social**. Este galardón, auspiciado por el Instituto Cubano del Libro y la Fundación Alejo Carpentier, distingue por vez primera un volumen dedicado íntegramente al análisis teatral.

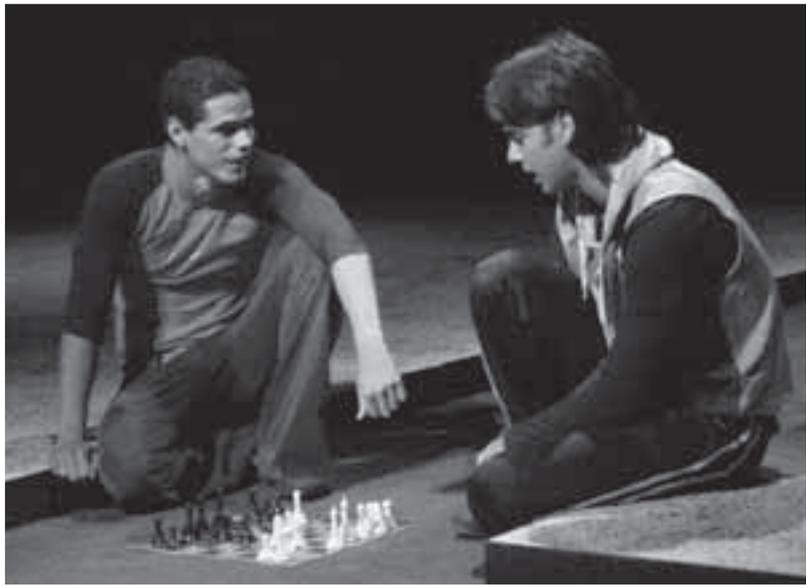
González Melo se radica en España, donde se desempeña como teatrólogo en la Compañía de Títeres Etcétera, de Granada, dirigida por Enrique Lanz. Sin embargo viaja con frecuencia a la Isla y mantiene una intensa relación de creación y dependencia con ese espacio. Sigue publicando y estrenando en Cuba. Su obra más reconocida, **Chamaco**, fue estrenada en 2005 y más tarde versionada para la radio y el cine.

-Procedes de una familia estrechamente ligada a la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Además, tus primeros textos fueron cuentos. En ese marco, ¿qué te conduce al teatro?

-Cuando terminé el bachillerato me presenté a los exámenes de Teatrología en el Instituto Superior de Arte de La Habana porque me gustaba entender el interior del drama, por qué podía uno sentir cosas tan extrañas al presenciar un espectáculo. Creo que me aceptaron en la escuela cuando vieron esa obsesión, inconcebible quizás en un chiquillo de diecisiete años. Ya entonces escribía cuentos. El universo del cuento, lo sabes, es muy concentrado. Empecé por ahí: concebir pequeñas historias donde la estructura interna resultase muy clara, muy concisa, donde todo se fuese trabando y cada elemento tuviera una justificación. En el cuento no deben quedar cabos sueltos, tampoco en las obras teatrales porque el público se aburre, no se conecta y se va. Las narraciones breves, base de mi posterior escritura teatral, me enseñaron eso: ser eficaz con la estructura y preciso con los signos, evitar las pistas falsas y no disociarme, ir a los centros del conflicto, no a los derredores de la anécdota. Mi teatro también es eso: el hilván de puntos distantes que persiguen conformar una figura geométrica donde varios personajes se dan la mano. Creo que estudié teatro para entenderme a mí mismo, pero lentamente me doy cuenta de que ese afán es inútil.

-¿Qué momentos, personas o experiencias de formación consideras decisivos para la concreción de la poética que te caracteriza?

-Mi formación académica ha sido utilísima, aunque confío en que no es el único camino, ni es una receta que haya que tomar a pie juntillas. La universidad me abrió mundos, organizó el pensamiento que traía de casa, sistematizó en mi conciencia un orden para entender la Ciudad o el País o la Historia a través de mi teatro, que es lo que hago. También mis estudios en el Royal Court Theatre de Londres acondicionaron en mí esa perspectiva de que el dramaturgo es un científico, tiene que estar claro, organizado, *metodologizado* para errar lo menos posible. Y mi trabajo como editor en la Casa Tablas-Alarcos de Cuba, coordinando durante diez años una revista teatral y revisando libros de teoría y dramaturgia,



Escena de "Chamaco"



Escena de "Por gusto"

motor y todo está dentro de él"

me impuso un corsé definitivo de disciplina. El empirismo no lleva a ninguna parte, hay que hacer todos los días el ejercicio de la cuerda floja. Muchos autores me influyen, no sabría decirte cuántos, son un montón. Como dramaturgo estoy consciente de eso, de que soy suma de muchas cosas, de que bebo de todas partes y no me encierro. Si tuviera que escoger, adoro la escritura de Chéjov, el desasosiego raigal de sus caracteres, la agonía permanente de los mundos que dibuja. Pero junto a Chéjov hay tanta gente que me ha inspirado o a la que he robado: Brecht, Koltès, Azama, Lagarce, Dostoievski, Huysmans, Mayorga, David Hare, Veronese, Ibsen, Dubatti, García Barrientos... Un caleidoscopio. Y no quiero ser pretencioso, pero le debo a todos los trágicos griegos, a los realistas, a los románticos (¿se puede aspirar a escribir algo bueno después de **María Estuardo** de Schiller, por ejemplo?). En Cuba tengo muy claros mis guías: los dramaturgos Antón Arrufat y Abelardo Estorino, mis maestros Raquel Carrió, Osvaldo Cano, José Alegría, Omar Valiño, el director teatral Carlos Celdrán... Y mi madre, por la que siempre pasa todo lo que hago. Y el "todo" habría que ponerlo en mayúsculas. Aunque seguro que en esa lista se me olvida alguien importante.

-¿Cómo logras conciliar tu profesión de crítico con la de hacedor de teatro: dramaturgo, asesor, director, actor?

-Bueno, no me considero director ni actor, eso sí que sería muy pretencioso... He pasado incidentalmente por esos oficios, pero aún no me he atrevido con ningún montaje en grande (apenas he dirigido lecturas de teatro semimontado), ni me considero un intérprete (aunque he tenido que actuar muchas veces en mi vida cotidiana). En el plano de la actuación lo que he hecho concretamente es manipular una marioneta en el espectáculo **El retablo de Maese Pedro**, dirigido por Enrique Lanz, una producción del Teatro Real y el Liceu de Barcelona, entre otros coliseos españoles. Ha sido algo muy específico y que me ha aportado una visión del teatro desde adentro, con todo el rigor que el arte del títere exige, más aún en las dimensiones de ese montaje (mi Don Quijote mide nueve metros de altura). Pienso que la vida del artista es la del hombre del Renacimiento. No quiero reducirme a nada, no sé en última instancia qué soy. Escribo, me siento feliz haciéndolo, hay gente a la que le gusta lo que hago y me publican libros, me estrenan obras, acaban de llevar al cine mi texto **Chamaco**... Todo eso me conmueve, me reconforta, me llena de ánimos y me conduce a enfrentar un nuevo proyecto cada vez. La crítica también, ha sido durante años un complemento indispensable, no una contradicción. Uno crea algo y el público se encarga del resto. Yo sumo aprendizajes, me especializo y me expando a la par, no quiero limitarme en nada. Es la estrategia de mi arte y de mi vida.

-¿Abandonaste la poesía, el cuento? ¿Fueron procesos necesarios para llegar a tu teatro narrativo, con acotaciones metafóricas, o no guardan relación con lo que haces ahora?

-No he abandonado nada, he dejado en reposo algunas cosas. Ya regresarán. No confío en los géneros, son desleales y promiscuos. Tomo prestaciones constantemente. En mi obra quiero borrar las lindes, conseguir que un poema o un cuento estén estrechamente ligados. No consigo separar en zonas temáticas o conceptuales mis libros (aunque lo intento) ya que pertenecen a un todo. Si alguien se interesa en esa obra mía, en algún momento, se harán las divisiones, no me lo impongo yo. Seguro que mi paso breve por la poesía "en verso" me ha sido indispensable (poesía hago siempre, o lo pretendo). Sobre

la narrativa ya te dije: todo lo relativo a la concentración, al acabado de las estructuras, al ajuste de la trama. No he escrito novelas porque aún no he sentido el impulso, quizás algún día lo haga. El teatro es mi motor y todo está dentro de él. Sí pienso que el teatro es, por esencia, épico, y que la gente tiene que engancharse con la historia y disfrutarla, si no la culpa es tuya. A eso dedico mis mayores desvelos, porque el teatro me ha ayudado a ir madurando, a ir siendo cada vez más riguroso con mi escritura, conmigo.

-La experiencia de hacer teatro en España, ¿ha cambiado en algo tu relación con el teatro?

-Sí, la ha ensanchado. El mundo es más que un nido.

-Ahora, desde "afuera", ¿qué valoración harías del movimiento teatral cubano, de sus dramaturgos y sus directores, cómo lo sientes cuando regresas a la Isla? ¿Qué opinión te merece el novísimo grupo de dramaturgos que se gesta y produce desde el ISA y que fueron tus alumnos en muchos casos?

-Es muy querido para mí el teatro que se hace en Cuba, por eso seré siempre parcial en estos juicios. Tampoco me he desprendido del todo, no he pasado más de un año fuera en ninguna ocasión, y eso me crea un constante juego de espejismos, donde la realidad se me trueca en nostalgia y viceversa. Ante todo hay que defender que en las precarias condiciones de vida en mi país la gente siga haciendo teatro, y más, yendo al teatro. Hay que aplaudir al público y a los artistas. Es un movimiento disociado, ¿es un movimiento? Prefiero decirte que es la suma de varias generaciones que trabajan a la vez, no hay juicio que unifique las distintas tendencias, de veras no lo atisbo. Pienso que Carlos Celdrán, Flora Lauten y Carlos Díaz, al frente de sus grupos Argos Teatro, Buendía y El Público, son ejemplos puntuales de directores consagrados que no cesan de discutir con la actualidad social de la Isla, de renovarse, eso es lo más meritorio por encima de mis discrepancias estéticas con algunos de sus procesos puntuales (a ellos, y a entenderlos como intelectuales de vanguardia dada su inmersión en el nexo sociedad-teatro, he dedicado mi reciente libro de ensayos **Festín de los patíbulos**). Pero junto a esto hay también mucho teatro muerto, que no dialoga con nada, que no se recicla, que no se abre al mundo, mucha fórmula vieja y mucho pellejo. Los dramaturgos que mencionas, apodados "novísimos" (y que prefiero deslindar de los que se han graduado o estudian dentro del Seminario de Dramaturgia del ISA, que son más y no pueden ser reducidos a una nomenclatura o una tendencia), resultan muy distintos entre sí y su obra es demasiado joven como para analizarla en profundidad, todavía no hay un criterio que consiga trazar líneas que los relacionen. Dentro de unos años será otra cosa. Por ahora, yo destaco dentro de ese grupo a Yerandy Fleites, cuya pieza **Jardín de héroes** es una verdadera joya, mezcla de una pasión muy concentrada por los clásicos con el hoy de Cuba. Esa historia es útil. Espero y deseo que la de cada uno de los "novísimos" lo sea, lo logre. Estaría muy feliz de que así fuera.

-Cualquiera a tu edad se sentiría un consagrado, sin embargo tú eres un obsesivo del trabajo. ¿Cuáles son tus metas a partir de este momento?

-Aprovechar al máximo. Ser intenso en mi vida personal para que eso habite en mi escritura. Tengo miedo a quedarme vacío y por eso no dejo de estudiar ni de ir a todo ni de meterme en todo ni de buscarme problemas ni de arriesgarme constantemente a amar, a renegar, a reescribirme, a traicionarme.



Juan Onofri Barbato

BAILANDO EN EL BAÑO

*En 2008 se estrenó **Tualet**, una obra que combina un excelente dúo de danza contemporánea, proyecciones sobre un techo lumínico que muta en pantalla y viceversa, un baño químico con una infinidad de recursos, y como gran protagonista de toda la pieza, un desarrollo meticuloso, inteligente y climático del espacio, las luces y la banda sonora. Su director Juan Onofri Barbato es un joven coreógrafo neuquino que se destaca en la escena porteña emergente como uno de sus nuevos referentes.*

DIEGO ALTABAS / desde Buenos Aires

-¿Cómo y cuándo nació la idea de *Tualet*?

-Fue bastante preciso, estaba terminando mi primer trabajo, **FYZ** a fines de 2005, y en un viaje en tren a Mar del Plata empecé a *flashear* con el techo, viendo tantas horas un punto fijo mientras el tren iba en movimiento. Por otro lado andaba medio copado con los baños químicos, había algo en el objeto que me parecía muy curioso: lo insertado que estaba en la sociedad, ibas a un *shopping* y te podías encontrar un baño químico ahí. El techo y el baño químico me empezaron a obsesionar como objetos escenográficos. En **FYZ** había un planteo espacial muy concreto, un trabajo superformal, donde solo había una cuadrilla de cintas en el piso y los bailarines trabajaban sobre ellas. Después de terminar **Tualet** y de alejarme un poco de la obra, me di cuenta de que los dos laburos tenían puntos de encuentro muy fuertes, con producciones y desarrollos muy distintos, pero que hablaban de cómo los cuerpos se ordenan en el espacio y generan dramaturgia. Empecé a escribirlo, hice un diseño en 3D de lo que me imaginaba, y lo mostré sin mucho éxito durante 2006. No gané ningún subsidio, ni nada.

- Esa fue la génesis, pero después ¿cómo siguió el proceso creativo?

-Toda la primera parte fue muy interna y creo que estuvo bien porque me hizo descartar muchas cosas periféricas. También pude cotejarlo con gente muy variada, pero a la vez era angustiante porque después de explicarlo me miraban y me cambiaban de tema. Igual estaba emperrado en hacerlo, hasta que entro en el último año del San Martín en 2007, donde hay que hacer una tesis obligatoria para egresar. Lo propongo, pero todos me preguntaban quién, en el San Martín, me iba a colgar un techo. Arranqué a hacer la tesis con esta idea y ese año ganamos ProDanza. Llegamos a un acuerdo con Marina Yancaspro para que la tesis tuviera un nombre, pero que si después yo estrenaba la obra en otro lugar tuviera otro. Porque la condición de la tesis es que no pueden ser más de diez o quince minutos. Entonces pensamos un extracto de **Tualet**, ni siquiera un fragmento, algo compacto. Todo ese año investigamos en esa línea y ahí ya se formó el grupo con Jorge Grela, Mirta Linieiro, Matías Sendón, que fueron los primeros que se acercaron. La tesis se llamaba **Ansia**, y es la génesis de **Tualet**.

-¿En qué consistía *Ansia*?

-Era exactamente todo el comienzo de **Tualet** hasta que aparece el cielo en pantalla, que sería la primera parte. El estreno fue en el Teatro de la Ribera con un escenario de catorce metros por catorce, con un techo más grande, con una platea que tiene cuarenta y cinco metros. No imaginábamos meterlo después en El Callejón, que es seis veces más chico.

-Pero en El Callejón la obra se volvió más intimista, con una energía más claustrofóbica.

-La adaptación también fue medio traumática porque las condiciones técnicas eran muy distintas. En el San Martín lo interesante fue lograr que le dieran bola a un alumno del taller. Ese año la producción de la muestra la hizo Eliana Staiff, entonces teníamos cierta banca, no era una muestrita de alumnos. Había pedidos escénicos como el del techo que fue un dolor de cabeza para todos los técnicos.



Escenas de "Tualet"



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Juan Onofri Barbato

-¿Después de la muestra y con el grupo técnico formado empezó el trabajo colectivo pensando en Tualet?

-Antes cuando estábamos haciendo la tesis ya era colectivo. Yo tenía mucha claridad en algunas formas y objetos, pero todo lo demás era discusión. Mucha reunión entre la vestuarista y el músico por ejemplo, buscando puntos de encuentro.

-¿Pero inicialmente a cada uno le fuiste tirando una línea de búsqueda?

-Con la música por ejemplo Jorge Grell se puso mucho las pilas. Iba a los ensayos, que es algo difícil que pase. Grababa y después veía los videos. Había pedidos concretos, por ejemplo en un cuadro que se llama Tubos, yo quería que hubiera frecuencias bajas, una especie de vibración en la butaca y en la estructura, que los bajos te pegaran en el pecho. Después Jorge construyó un mantra que fue alucinante al final. Había otro pedido inicial que era la intención mía de indagar en el lenguaje callejero del *parkour* y el *hip hop*, para escaparnos un poco de la estética contemporánea que no me interesa. Lo del vestuario partió del *parkour*, pero a la vez no los quería vestidos a lo Madonna. Al final los pantalones de los bailarines eran diseños de pantalones para montar. También decidimos que tengan una especie de rodilleras, con la base medio chupín y que los colores fueran de gamas opuestas y brillantes.

-¿Y cómo fue el desarrollo escenográfico?

-En *Ansia* fue un techo y un baño. Cuando fuimos a El Callejón, Matías fue imprescindible. La idea fue generar una cámara negra, que me pareció superinteresante, pero me dio un poco de miedo. En ese momento Laino nos acompañó dos o tres meses y acordó por completo con lo de la caja negra. Al final la obra pasó de un espacio de catorce por catorce a uno de seis por seis. Hubo tanta prueba y error que tuvimos que armar una maqueta a escala porque nos estábamos volviendo locos. Laino propuso la idea de generar un cuarto sector, ese lugar que se abre atrás en falsa escuadra, medio chico e incómodo, pero que abre

el espacio indefinida y virtualmente. Ese momento tiene mucha inspiración de David Lynch. No sabemos bien qué es, pero te metés y salís en la pantalla.

-¿Cuál fue el desafío en lo coreográfico?

-Fue según las escenas. La primera escena con Nico Poggi, que es un maldito invertebrado, el pedido era un solo donde haya continuidad y lentitud con cortes y ataques. El movimiento era espiralado, lento, constante, y de golpe ataca y corta. Después sigue la escena que llamamos Parkour. Va la energía más al piso, una masculinidad más callejera. Luego la de los Tubos, una cosa más redonda, pero en dúo. Esa coreografía nos llevó siete meses hacerla para que queden cuatro minutos y medio. Fue muy difícil porque empezamos trabajando los espacios que hay entre los cuerpos, utilizando como recurso la postura clásica del ballet, aunque nosotros nos olvidamos de eso, y está claro que es un círculo con los brazos. El juego era que ese círculo no se podía romper nunca. Una especie de juego de niños. Hay un pedido desde el comienzo que era que el trabajo pecara de trabajo conceptual y pretencioso. Quiero escapar siempre de ese lugar, o que la gente sienta eso. Hay algo en la relación entre los chicos que pone por delante el vínculo humano. El desafío en *Tualet* es que el vínculo entre los hombres no tiene por qué ser gay, por más que se toquen, transpiren, agarren. Son dos bailarines muy felices por lo que hacen, y que eso se note.

-¿Qué te interesa de la idea de los microespacios?

-Había algo de los microespacios adentro de los microespacios que me parecía interesante. La escena con pequeños recovecos que tienen autonomía. Hay un efecto mamushka que me gusta, donde siempre hay algo dentro de algo.

-¿El recurso de las proyecciones fue buscado o apareció por la necesidad técnica de transmitir lo que ocurre fuera de escena?

-El video apareció porque cuando dije vamos a poner un baño químico en escena, nadie iba a poder ver lo que pasara adentro. Por la democracia de la visión, pensé en poner una cámara en tiempo real, pero nos topamos con

las imposibilidades técnicas. Cuando ves *Tualet* te das cuenta de que se trata de un video grabado, que el baño en la pantalla no es ese baño que está en el escenario. Al hacerlo convención, nos relajamos, ya sabemos que eso está filmado, entonces lo podemos ver tranquilos, en vez de tener que generar algo en tiempo real que era muy complicado. El video era un elemento indispensable. No está por el video, sino para saber qué pasa dentro de ese baño u otros lugares más alejados.

-¿Qué sensaciones a nivel climático querías transmitir?

-Hay algo de la primera parte que me interesaba con el video y el movimiento estar alrededor de las apariencias. Donde aparentemente es una cosa y dos minutos después es otra. ¿Pero eso no es un techo? Después era una pantalla. ¿Pero ese chico no era más contemporáneo? Ahora es más callejero. Todo el tiempo tirarle al público que la onda viene por un lado, pero después correrse y jugar con ciertos clichés. En la segunda parte era generar un espacio más denso y profundo, relacionado e inspirado en Lynch. Jugar con la sensación onírica, y la densidad de la luz.

-¿Cuáles son tus próximos proyectos con Tualet?

-Hacemos todo lo posible para realizar alguna gira, ese es el deseo. Poder mostrarlo en otro lugar. Hicimos siete meses de funciones en 2008 y este año haremos seis meses más. Personalmente estoy con un trabajo junto a Matías Sendón nuevamente y un grupo de intérpretes para un festival que se llama Ciudadanza (participaron en abril). Quedamos seleccionados con un proyecto que se llama "Ocupaciones breves" y será el próximo trabajo del Grupo JOB. Básicamente consiste en instalar en un espacio público veinte carpas iglú, donde irán sucediendo una serie de acciones en esa comunidad montada en ese momento. Volver a hacer trabajos grupales grandes, que ahora está en desuso. Retomar nuevamente la idea del microespacio.

TEATRO-DANZA

Andamio Contiguo y su sólida poética

Escenas de "Julia"

ROBERTO SCHNEIDER / desde Santa Fe

Heridas y maltratadas como en casi todo el país, las últimas temporadas teatrales en Santa Fe tienen una característica que las distingue. Muchas de las obras que se estrenaron son de dramaturgos locales. El dato no es menor. Porque nos permite adivinar un pasado reciente y acercarnos así a una parte de esa historia que se sigue escribiendo, la del teatro santafesino. Tal vez no a la historia de hitos espectaculares sino a esta, insistimos, hecha de retazos de la vida cotidiana, de las alegrías y tristezas de quienes habitamos una tierra bendecida y castigada.

En setiembre de 2005 y cuando salíamos de ver en el museo Rosa Galisteo de Rodríguez **Plato fuerte (o la historia como un proceso de cocción)**, un matrimonio nos solicitaba con amabilidad que explicáramos en el diario (*El Litoral*) lo que habíamos visto "porque –nos decían con franqueza– entendimos poco, o nada". Explicar el arte no es tarea sencilla ni es ni era nuestro propósito. Sí podemos sostener hoy, como lo hicimos entonces, que Andamio Contiguo es el grupo que desde hace años viene trabajando en Santa Fe por un teatro diferente, movilizador, fuera de los esquemas "tradicionales", con entrega, con inteligencia, sin ambages.

Sus integrantes ponen siempre el acento en la magnífica idea de que el teatro es un hecho comunicativo y no solo un género literario, lo cual indica que para analizar el hecho espectacular debemos ser capaces de reconocer en principio todos los signos constitutivos de la escena, que confluyen dando sentido a la misma.

La representación necesita de un acuerdo previo entre espectador y artista. Actualmente el nivel y complejidad de este acuerdo están en crisis, sobre todo en aquellas manifestaciones artísticas que demandan de una mirada entrenada en ciertos aspectos que enmarcan y dan sentido al espectáculo. Solo viendo teatro esta problemática tiene vías de solución. Esto es indiscutible.

La poética es entendida como una serie de procedimientos y reglas, que deviene de la teoría y del desarrollo de diversas "corrientes" teatrales que permiten enmarcar algunos discursos en torno de determinadas problemáticas comunes. El concepto es deudor de la poética de Aristóteles para quien esta era "la manera en que es preciso componer la fábula si se quiere que la composición poética resulte bien". La experimentación teatral del siglo XX –ya del XXI también– indaga sobre los procedimientos a tal punto que pone en crisis el concepto de lo teatral. Las nuevas poéticas son una indagación sobre el procedimiento de construcción de lo teatral, sus normas y las rupturas de las mismas, y tienen el objetivo de englobar las prácticas teatrales dentro de una teoría general de las artes.

Ver **Plato fuerte...** marcó entonces la intención de abrir la posibilidad para los espectadores de encontrar no solo sensaciones o emotividades sino conceptos que los incorporen en la problemática teatral, herramientas que los introduzcan en la especificidad de un lenguaje, y la posibilidad de encontrar un sentido más profundo en el acontecimiento teatral del que son partícipes.

Andamio Contiguo ofrecía en ese montaje teatral un encuentro entre varias disciplinas: el teatro, la danza, la música y la composición digital. Se trataba de un cóctel que permitía mezclar mundos reales, de carne y hueso, con otros virtuales, donde la manipulación de espacio, tiempo y lugar propiciaba los momentos más vibrantes de ese espectáculo. Desde la dirección del montaje Norma Cabrera (creadora del grupo junto a Silvia Debona) obtenía una atractiva composición y escala de efectos, hasta el extremo de que las imágenes de video y sonido captaban por momentos la atención del montaje, aun cuando delante de ellas se estaban moviendo, en cuerpo y alma, los actores, que buscaban su parte y lo conseguían por presencia, riesgo y talento. "Tratamos de encontrar un lenguaje especial, propio", decía uno de los personajes. Los integrantes de Andamio Contiguo lo lograban muy bien. Y lo siguen haciendo con la fuerza necesaria.

PASAN LOS AÑOS, QUEDA EL TALENTO

Andamio Contiguo lleva ya 17 años de existencia. En un diálogo muy intenso con estas dos incansables creadoras, nos decían que cuando empezaron no sabían exactamente lo que tenían por delante. Eran muy jóvenes, aunque ya habían tenido una experiencia muy fuerte con la primera obra que dirigió Debona, **Favila Sordes**. Ese es el antecedente más directo del grupo. Se reunieron porque tenían muchas cosas para decir y querían hacerlo a su modo, "una mezcla de audacia e inconciencia avalada por algunos años de estudio". No les interesaba hacer teatro de texto o teatro de imagen, "queríamos todos los lenguajes trabajados con la misma intensidad, sin jerarquías".

Prosumo (1992) fue una obra muy intensa. Era una propuesta itinerante, el público circulaba por las distintas habitaciones de la Casa de la Cultura. Después llegó **Ludo, juego de dioses** (1994), escrita y dirigida por Debona y Hugo Anderson. **Ludo...** marcó la decisión de adquirir un perfil profesional, independientemente del entusiasmo, la juventud y la energía con la que se encaraba el trabajo.

De aquel período resta **Dos veces tarde** (1997), el primer intento con la comedia. Aunque los trabajos del grupo siempre han tenido presente el humor esta obra inaugura una línea que continuarán **Domingo furioso** (2000) –con

el grupo Exit– y las últimas **70 minutos con la familia Breuer** (2006) y **Dos mujeres** (2006), más unas cuantas ideas en carpeta.

En 2000 se produce una bisagra en la historia grupal: mucho de lo que hoy es Andamio Contiguo cristaliza ese año con **Luna negra**. En primer lugar debido a la madurez dramática que esta obra representa, evidenciada por el respaldo del Premio Antonio Buero Vallejo obtenido en España. Pero además ingresa Cecilia Mazzetti, quien pasará a supervisar en adelante la vida corporal del grupo. La impronta de los '90 sigue presente en la estética de Andamio, pero a partir de ese espectáculo los cuerpos sintetizan y modelan el espacio de otra forma, razón por la que también cambia la mirada sobre la escena. Si a eso se suma que el proyecto siguiente será **Paul Vater** (2002) la historia se termina de escribir por sí sola. Lo que se inicia con **Luna** se profundiza en **Vater** y constituye una matriz sólida.

A esta altura ya eran casi diez los años de trayectoria. ¿Qué pasó en los últimos siete? Algo que se parece a una verdadera explosión de productividad. La creación artística empezó a transformarse en área de un proyecto más amplio que incluye actividad pedagógica, producción teórica y organización de eventos, puras zonas de intercambio. La criatura creció en muchas direcciones, Andamio Contiguo publica una revista electrónica (didascalia escénica); organizó el Encuentro de Orillas, un evento bienal que reúne en la ciudad manifestaciones del teatro, la performance y la danza contemporánea; concreta con sus talleres dos premiadas y recordadas puestas **Proyecto doméstica** (2002) y **Excusa Bernarda** (2004). Y la esperanza es que el próximo paso sea la implementación de Hipocampo, un centro de documentación e investigación en artes escénicas, cuyo diseño está llevando a cabo en este momento Norma Cabrera a través de una de las becas de Cultura de la Provincia.

LA RETROALIMENTACIÓN

Todos estos aspectos de la actividad retroalimentan la labor artística y le dan al grupo un nuevo grado de objetividad y contextualización de su propio quehacer. Pero además el equipo sistematiza un antídoto contra el riesgo de reiteración: el Espacio Boomerang, una zona de trabajo abierta a propuestas de otros creadores para desarrollar proyectos, cuyo montaje inaugural fue **Julia** (2002). Es justamente de los talleres y del "boomerang" de donde surgen los más jóvenes integrantes de Andamio: Daniela Arnaudo y Juan Francisco Bressán.

El cumpleaños número 15 llegó en medio de una fervorosa actividad y muchos proyectos en marcha. Al estreno-ce-



↗ Escena de "Implosiona 1.0"

↖ Escena de "Piojos"



↖ Escena de "House, variaciones sobre lo mismo"

lebración de **House, variaciones sobre lo mismo** hay que sumarle una versión de **Bodas de sangre** y un nuevo *boomerang* con obra de un joven dramaturgo santafesino. El equipo también está dedicado a profundizar su línea de trabajo sobre la performance y los medios digitales, integrada por **Implosiona 1.0** (2003), **Orwelliana** (2004), **Unir esto que anda disperso** (2004), y **Plato fuerte** (2005).

"Creemos -nos decían- que del momento actual será más fácil hablar dentro de unos años. Lo que alcanzamos a percibir es que para cualquier análisis resulta muy reveladora la conformación del equipo. Trabajamos en muchas oportunidades con actores invitados, pero los lenguajes artísticos que intervienen en el hecho teatral hace años son desarrollados por miembros del grupo, eso le ha dado un sello característico a las creaciones. A lo que deberíamos sumar cierta obsesión por los detalles, una manía que compartimos (o que nos hemos contagiado mutuamente). Nos gusta pensarlo como una 'estética de la articulación', algo que queda al descubierto, por ejemplo, cuando nos resulta tan difícil armar la ficha técnica de un espectáculo dada la superposición y mezcla generada en los roles.

Para Norma Cabrera y Silvia Debona, cada obra tiene su tiempo, su proceso y su vida propia. Algunas nacen de un título que se les ocurrió seis años atrás, otras de un concepto, otras de un espacio. Cuando empezaron a hacerlas ya corrió agua bajo el puente y se amalgaman

y maduran muchas cosas, pero nunca el panorama está completamente definido. "De 2000 para acá hemos sido bastante prolíficos lo cual también nos dio la oportunidad de experimentar bastante y hacer varios procesos sobre una misma idea. Un ejemplo de esto es **Plato fuerte (O la historia como un proceso de cocción)**. Esa obra la escribieron en 2000 tomando como base material que originalmente tenía como destino la narrativa. Fue una "de concepto": partieron de la hipótesis de que la historia no se puede contar, "y con eso hicimos una historia". El texto dramático recibió una mención especial en el concurso internacional que la revista mexicana **Tramoya** hizo en su 25 aniversario y por eso fue publicado, pero la primera "puesta" de esa obra se hizo en la red bajo el formato *net-art*, en el año 2001. En 2005 la pusieron en escena con algo de impronta tecnológica, y parte del arte digital se recicló para integrar la puesta.

LOS PROCESOS CREATIVOS

Quizás es más difícil dar cuenta de los procesos creativos cuando los lenguajes que forman parte de la escena "corren parejo" sin preeminencia del texto. Es un reto que justamente van a intentar asumir ahora, tratando de documentar e investigar a medida que el montaje se va construyendo.

Para estas creadoras, "los días del teatro de texto han quedado definitivamente atrás" en su forma de trabajar, o

dicho de otra forma, el texto ha dejado de estar siempre atrás, al principio. "Nuestras obras ahora, en algunos casos, forman texto 'durante' y pese a ello no son improvisadas. En este aspecto y en nuestra trayectoria tenemos un antes y un después de **70 minutos con la familia Breuer**. En ese trabajo nos dimos el gusto de partir de un guión de situación, fuertemente estructurado pero a la vez de una manera muy amplia, con una minuciosa descripción psicológica de personajes y relaciones, para que los actores (nuestro grupo en pleno más cuatro invitados) fueran gestando palabra, situación y registro al mismo tiempo. Era un *tour de force*, compartíamos la mesa con una veintena de espectadores, en una relación distendida y austera, con un registro íntimo y espontáneo que hubiera sido imposible técnicamente partiendo de un texto aprendido. De hecho el texto dramático de los Breuer se escribió al final del proceso y es una extensa didascalía, la palabra es aquí una exhalación, un sentido unido al aire y víctima del tiempo, como el teatro ¿no?".

Y en **House, variaciones sobre lo mismo**, Norma Cabrera y Silvia Debona manejaron los elementos de una denuncia con una furiosa sublevación moral, con una habilidad y eficacia prodigiosas. Superando los códigos del teatro romántico y basándose en el texto ibseniano que tomaron como ineludible referencia condujeron al espectador, progresivamente, con una fría racionalidad, hasta el núcleo del drama. Así revelaron el nudo de falsedades, hipocresías y convencionalismos que arruinan la existencia de Nora, la protagonista.

Cuando el drama se desdobra en tragedia y entra en el desenlace la obra se precipita. La última escena de **House...** pudo haber sido inverosímil para los coetáneos de Ibsen, cómodamente instalados en los convencionalismos de la teatralidad, pero hoy es un trago amargo y dificultoso en virtud del prestigio del melodrama, que es lo que acaba siendo el espectáculo, sin perder por ello el carácter emblemático, fundamental, que tiene para el teatro de nuestros días.

Cuando Nora da el portazo final nos abandona. Parece una fugitiva hacia su propio ser, hacia su íntima sexualidad no realizada, hacia su virtud, que le exige desbancar todo lo falso de su existencia. Allí está su mesiánica actuación, el acto de 'salvajismo' que le confiere la libertad. En su rostro hay un gesto inteligente, que le da un ardor de innovadora y pionera de un orden nuevo. Tiene el valor para cambiar lo que no nos gusta de nuestro alrededor y emprender un nuevo viaje, para aprehender una nueva visión de la historia.

Andamio Contiguo celebró con esta puesta en escena sus primeros e intensos dieciocho años de existencia en el teatro santafesino.

La memoria compartida

DAVID JACOBS / desde Buenos Aires

Con el objeto de celebrar la integración de las diversas formas y expresiones dentro del vasto universo teatral argentino, y con el propósito primordial de compartir estas experiencias entre público y creadores, del 6 al 15 de noviembre se llevó a cabo en el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECUNHI) el 1º Festival Nacional de Teatro "Venga y Vea".

Ubicado en el barrio de Núñez de la ciudad de Buenos Aires, este espacio tiene una lamentable historia para el país. Allí, hasta hace poco tiempo, operó la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los símbolos más cruentos y oscuros del terrorismo de estado reciente.

Recuperado como espacio cultural desde abril de 2008, gracias a la gestión iniciada por el ex presidente Néstor Kirchner, hoy confluyen allí la diversidad de saberes y valores y la heterogeneidad de prácticas artísticas vinculadas a la música, el cine, la pintura, la literatura y el teatro. Coordinado por la Fundación Madres de Plaza de Mayo, que conduce Hebe de Bonafini, ECUNHI se propuso como insignia "festejar la vida y la posibilidad del encuentro entre las personas, con la intención de sublimar el horror y superar el dolor". Este primer encuentro teatral, de alguna manera, hizo un aporte más para que ello fuera posible.

CALIDAD Y DIVERSIDAD

Durante los 10 días que transcurrió el Festival, más de 2.400 personas asistieron a los 18 espectáculos que formaron parte de la extensa grilla de programación. Aunque de manera dispar (algunos espectáculos se hicieron a sala llena), el público se mostró satisfecho por la muy buena calidad de obras presentadas y, sobre todo, por la multiplicidad de estéticas reunidas, dos elementos poco habituales para un encuentro de carácter nacional.

Las funciones se realizaron con entrada gratuita en las salas Federico García Lorca, un nuevo espacio dentro del ECUNHI con capacidad para 100 espectadores y, en Hebe de Bonafini, con capacidad para 600 personas y en la cual, durante los tiempos de la ESMA, funcionó el Liceo Naval.

Con la curaduría de Guillermo Parodi, coordinador del Área Teatro del ECUNHI, el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, que puso a disposición las obras de su catálogo permanente y, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, que aportó fondos para la logística de los grupos convocados, en este primer encuentro quedó reflejado el muy buen criterio a la hora de elegir los espectáculos. Una selección que se ancló profundamente en el riego formal, y que, pese a la variedad de estéticas reunidas, puso a dialogar las obras entre sí.



Escena de "Una familia dentro de la nieve"



Escena de "Luisa se estrella contra su casa"



Escena de "Harina"

Otro rasgo a destacar fue la ausencia de textos de carácter esencialmente político, vinculados a los años de la dictadura o al reclamo de justicia y ejercicio de la memoria colectiva. En el marco del ECUNHI, sin duda una verdadera apuesta política de la gestión artística del Festival que privilegió el riesgo estético y la experimentación, y dejó de lado contenidos de carácter denunciante o de tono moralizante.

LAS OBRAS

Programado inicialmente para el mes de julio, Gripe A de por medio el Festival tuvo que mudarse al mes de noviembre. Esto hizo posible que la grilla fuera más amplia y abierta y planteara nuevos desafíos a sus organizadores. De seis espectáculos programados inicialmente para julio, en noviembre se agregaron nuevas propuestas de diferentes provincias del país y Buenos Aires, completando un total de 18 elencos seleccionados.

La apertura del Festival estuvo a cargo de **Te encontraré ayer**, de Francisco Lumerman, joven director y dramaturgo porteño que viene realizando un interesante recorrido en la escena independiente de Buenos Aires. El espectáculo es una reflexión irónica sobre el tiempo, y una mirada obsesiva sobre la inasibilidad del presente. En tono de comedia, la obra muestra los intentos de sus personajes por torcer el destino de sus vidas, y de como hubiesen sido estas si algún hecho de nuestra experiencia cotidiana hubiera sucedido.

Con dirección de Manuel Maccarini, el grupo salteño La sardinera del Norte presentó una buena versión de **El malentendido**, de Albert Camus. La obra, compleja en su propuesta actoral y dramaturgía, logra por momentos un ajustado nivel en las actuaciones y un clima de cierta opresión bien resuelto desde la dirección.

El tercer día del Festival se presentaron dos de los mejores espectáculos de la programación. Por un lado, **Harina**, el unipersonal escrito por Román Podolsky y la actriz Carolina Tejada, quien compone magistralmente a una panadera de provincia que rememora sus años de infancia mientras practica su oficio. Por otro lado, **Una familia dentro de la nieve**, con dramaturgia de Guillermo Arengo y dirección de Diego Brienza. La obra, que por momentos se propone cuestionar la representación, se plantea como un juego de imágenes oníricas en donde lo lúdico pareciera interrogar lo que habría de real.

El teatro dentro del teatro (como si fuera un *happening*) es lo que sugiere el dramaturgo y director Hernán Morán en **Rotary**, un espectáculo concebido a partir de una mirada irónica sobre la vanguardia artística de los 60 en la Argentina. La poética del fracaso entendida como un momento bello y espontáneo, un acto en sí. Un texto mordaz e inteligente, pero desperejo en cuanto a su interpretación.

El grupo Organización Q, de Córdoba, se presentó con **Edipo R** una versión muy particular del clásico **Edipo Rey**, de Sófocles. En la línea de **Máquina Hamlet**, de El periférico de objetos, su director Luciano Delprato ideó un espectáculo a partir de la manipulación de marionetas por parte de los actores. Una propuesta sólida e intensa sobre un tema todavía hoy vigente.

De la mano de dos elencos santafecinos, la actriz Rita Cortese se presentó en su rol de directora con los espectáculos **Los amores de Águeda**, de Julio Chávez y **Decir sí**, de Griselda Gambaro. Ambos trabajos se destacaron por el impecable trabajo de sus actrices y la potencia de sus dramaturgias.

El sistema de la víctima fue el nombre del unipersonal con el que se presentó la talentosa actriz, dramaturga y



Escena de "El sistema de la víctima"

directora Mónica Cabrera. Una reflexión corrosiva sobre un mal que aqueja a la población: la sensación de ser víctima. Con humor desopilante, Cabrera muestra todo su oficio en escena, y construye así una serie de personajes femeninos tan paródicos como reales. Además, Cabrera canta y baila tangos sobre el escenario mostrando todo su histrionismo y su inteligente capacidad para captar la sensibilidad de los espectadores.

En el cierre del Festival se presentaron las obras **Rodando**, unipersonal de Alejandro Acobino y Germán Rodríguez y **Luisa se estrella contra su casa**, de Ariel Farace. Ambos espectáculos, de envergadura y búsquedas disímiles, exhibieron un muy buen nivel de actuaciones, ingenio en sus puestas y una sólida dramaturgia. Sin duda, un final de lujo para diez días de programación intensa.

PROYECCIÓN

Este encuentro tiene previsto también concretarse en 2010. El objetivo de sus organizadores es trabajar intensamente para instalar al ECUNHI y al Festival como una plaza que concentre a creadores de distintas disciplinas para desarrollar sus proyectos. En el caso del Festival, la idea primordial es que sea considerado por los teatristas de todo el país como una opción más para poder mostrar sus espectáculos. Para ello, según Guillermo Parodi, "estamos planeando la posibilidad de ensanchar el horizonte y programar para el 2010 una versión de este mismo Festival pero incorporando una mayor cantidad de elencos, incluso del Mercosur".

Una saludable noticia que posiciona al Festival en el amplio contexto del circuito de encuentros nacionales, y lo instala en las agendas culturales tanto de teatristas como de instituciones culturales.

ESPACIOS

PROGRAMACIÓN COMPLETA

Te encontraré ayer

Dramaturgia y dirección: Francisco Lumerman

El malentendido

Dramaturgia: Albert Camus

Dirección: Manuel Maccarini

Harina

Dramaturgia: Carolina Tejada y Román Podolsky

Dirección: Román Podolsky

Una familia dentro de la nieve

Dramaturgia: Guillermo Arengo

Dirección: Diego Brienza

Víctor

Dramaturgia y dirección: Martín Infante

Rotary

Dramaturgia y dirección: Hernán Morán

Decimocuarta vez

Dramaturgia y dirección: Fernando Blanco

Exactamente bajo el sol

Dramaturgia: Silvina López Medin

Dirección: Martín Flores Cárdenas.

Edipo R

Libre versión de **Edipo Rey**, de Sófocles

Dirección: Luciano Delprato

El sistema de la víctima

Dramaturgia y dirección: Mónica Cabrera

Los errores de Noé

Dramaturgia y dirección: Yoska Lázaro

Subte

Dramaturgia: Francisco Sanguino y Rafael González

Dirección: Walter Neira

El pulso perfecto

Formato callejero/ Polifrontal

Doble mortal

Dramaturgia: Ignacio Apolo

Dirección: Diego Rodríguez

Los amores de Águeda

Dramaturgia: Julio Chávez

Dirección: Rita Cortese

Decir sí

Dramaturgia: Griselda Gambaro

Dirección: Rita Cortese

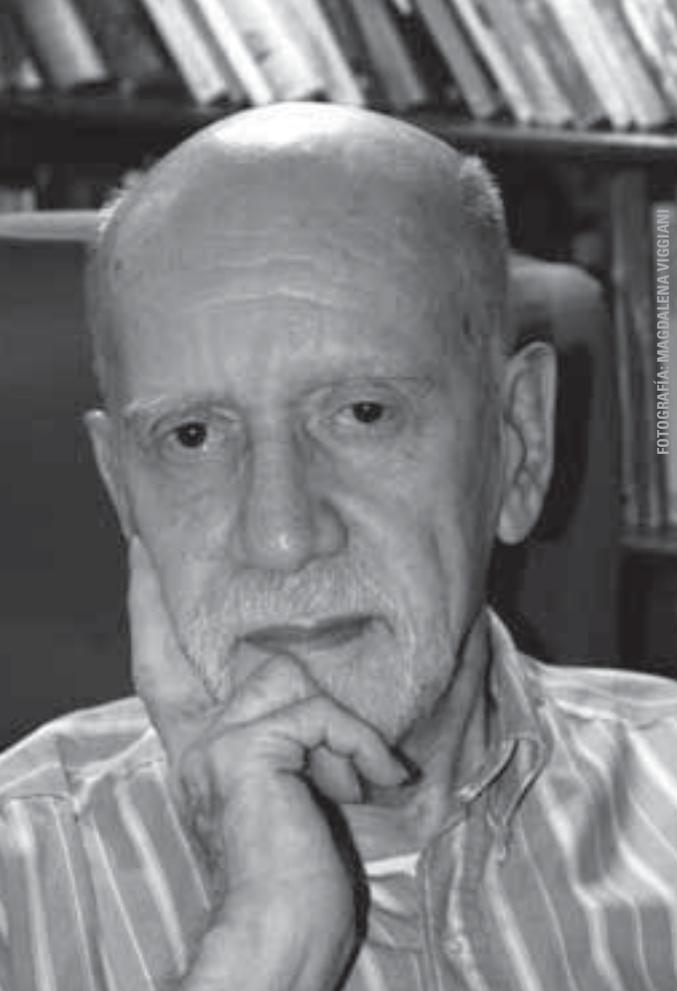
Rodando

Dramaturgia: Alejandro Acobino y Germán Rodríguez

Dirección: Alejandro Acobino

Luisa se estrella contra su casa

Dramaturgia y dirección: Ariel Farace



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

ERNESTO SCHOO

“Siempre he estado cerca del teatro”

Sobre finales de 2008 se llevó a cabo en el teatro Empire de Buenos Aires un ciclo de entrevistas públicas a destacados periodistas de Espectáculos, con la intención de rescatar aspectos de una tarea que mucho ha variado en la actualidad y a la vez, con la intención de repasar cuestiones que hacen a la historia del espectáculo porteño. El ciclo, que se concretó en homenaje a Leo Vanés, tuvo como primer invitado al crítico teatral Ernesto Schoo. Se transcriben a continuación algunos de los momentos más sobresalientes de aquella charla.

CARLOS PACHECO / desde Buenos Aires

Desde chico estuvo ligado a la actividad teatral y siendo muy joven comenzó a colaborar como crítico literario en el diario *La Gaceta* de Tucumán. Su perfil se fue definiendo cada vez con más fuerza y ha desarrollado una carrera muy trascendente. Ha pasado por muchas redacciones de diarios y revistas como *La Nación*, *Primera Plana*, *Convicción* y *Noticias*. También ha sido director del Teatro San Martín de Buenos Aires y es reconocida su labor como narrador y ensayista. Actualmente ejerce la crítica teatral en *La Nación*.

“Desde muy pequeño me familiaricé mucho con los nombres de los actores, los directores, los nombres de las obras de teatro —explica Ernesto Schoo—. En mi casa había una gran biblioteca y todos eran muy lectores. Había mucho teatro español de la época de mis padres: de los hermanos Álvarez Quintero, de Arniche... Y desde muy chico me llevaron al teatro a ver sainetes, cuando ya el sainete entraba en decadencia. Era el tiempo de **El conventillo de la paloma**, por ejemplo. Recuerdo que en un teatro de Constitución he visto a actores como los hermanos Simari, los hermanos Ratti, toda esa gente que en su mayoría venía del circo. Eran actores intuitivos, eran grandes actores. Como decía antes, el sainete entraba en decadencia y las caracterizaciones eran muy exageradas. Se ponían orejas, narices postizas, barbas. Todo era muy abigarrado, de muchos colores. A mí me asustaba un poco la aparición de esos personajes tan grotescos, pero debo confesar que con los años descubrí lo notable de esos trabajos actorales, totalmente intuitivos, y que reproducían tipos populares. Los porteros de los edificios eran gallegos, los verduleros eran napolitanos. Esa gente estaba en la vida cotidiana de todos y la identificación con esos personajes era extraordinaria. Agradezco que me hayan permitido ver a toda esa gente y entender después cómo fue evolucionando el actor argentino”.

Cuando se le pregunta a Schoo si alguna vez actuó responde sonriendo: “Alguna vez actué, debo confesarlo... Es un papelón”. Sus anécdotas se remontan a los tiempos de su juventud en la Cultural Inglesa cuando escribió una pequeña obra que interpretó con sus compañeros de curso y un poco después, a pedido nada menos que de su amigo Héctor Bianchotti participó de una representación de **Lucha hasta el alba** de Ugo Betti. “La actuación para mí ha sido un gran sueño —comenta el crítico—. Estudié teatro con Roberto Durán en una época; poco tiempo, era compañero de Juan Carlos Gené. Siempre he estado cerca del teatro y, afortunadamente, he podido estar atrás del telón. Es muy importante saber qué pasa detrás del telón. Tengo cierto conocimiento del manejo teatral. Fui además, durante muchos años, muy amigo de Santángelo que era un gran director, un gran hombre de teatro, él me enseñó muchísimo. Siempre sentí esa fascinación por el escenario y, sobre todo, por el momento en el que se apagan las luces de la sala, se empiezan a encender las del escenario y hasta el día de hoy, mirá que han pasado muchos años, tengo una gran expectativa. Siempre digo: ‘¿Qué me van a mostrar?’, ‘¿A dónde me van a llevar?’. Eso me importa mucho. Hasta el día de hoy sigo pendiente de ese momento realmente mágico”.

-¿Qué hechos significativos rescatás de ese período en el que comenzás a desarrollarte como crítico, de esa década del 50?

-Por un lado terminan los años de un teatro muy conservador, muy tradicional. Lo que los franceses llamaban “la pieza bien hecha”. De pronto irrumpe el teatro del absurdo. En un viaje que hice a Europa, en el 55, vi en Londres **Esperando a Godot** y en París **La cantante calva**, y sufrí un shock. Yo me había formado dentro del teatro clásico. Tuve que cambiar todos mis engranajes y reflexionar sobre estos nuevos temas que aparecían. Después vi acá la representación de Godot que hicieron Jorge Petraglia, Leal Rey, Roberto Villanueva y vi algo de Ionesco en la Alianza Francesa. Más tarde irrumpió el Instituto

Di Tella y ahí se produjo un momento de transición importantísimo. Es cuando Griselda Gambado estrena **El desatino**. Ella ya había estrenado **Las paredes** en Rosario o Santa Fe, pero acá no había tenido repercusión. Pero aparece esta pieza y se genera una gran polémica, fue un fenómeno verdaderamente extraordinario. Cuando la revista *Teatro XX*, que dirigía Kive Staiff, hace la compulsa de fin de años yo voto, junto con otros críticos, a **El desatino** como mejor obra del año. Los partidarios del realismo social, digamos, se ponen furiosos. Y se armó una polémica tremenda en la revista y terminamos dándole el premio a **El desatino**. Desde entonces a mí me interesó mucho seguir la vanguardia argentina.

Debo confesar, además, que perdidísticamente también fue una época muy interesante. Estaba el famoso ritual de ir a cenar después del cierre del diario con el subdirector y los secretarios de redacción y, en ese momento, surgían las mejores ideas de notas. Se daba un intercambio muy importante y entre bromas, chistes, reflexiones, opiniones, de pronto aparecían propuestas magníficas. Poníamos en juego la originalidad de la imaginación. Eso se perdió, lamentablemente.

-Estamos en una etapa en donde además cambian los estilos de actuación.

-Eso es algo que siempre me pareció muy interesante. Si bien hubo grandes actores, aquellos de mi infancia, de mi primera juventud: Iris Marga, Mecha Ortiz, Santiago Gómez Cou, Faust Rocha eran muy buenos pero de una escuela muy académica. Para ellos era muy importante la palabra y cómo se decía. Lamentablemente ahora eso se perdió y, a veces, no entendés una palabra de lo que dicen. En el año 1950 llega por primera vez a Buenos Aires Jean Louis Barrault y él, que era un gran mimo —mejor mimo que actor, a mí entender—, impone el trabajo del cuerpo y a partir de ese impulso se generan una serie de ejercicios siempre apoyados en libretos franceses. Se sigue luego con la escuela de Etienne Decroux

↳ César y Pepe Ratti



y se produce ahí un cambio fundamental en el actor argentino. Tanto es el cambio que una mujer como Luisa Vehil, considerada actriz académica, con una hermosa voz y una perfecta dicción hace **Días felices** de Samuel Bckett de forma magnífica. Y luego va al Instituto Di Tella a hacer **La duquesa de Amalfi**, una obra inglesa del siglo XVII, un acontecimiento. Lentamente se empezó a generar este movimiento, también ingresa el método Stanislavsky e influyen ciertas actuaciones del cine norteamericano como las de Marlon Brando, James Dean, Paul Newman que imponen otra manera de actuar. Fue un momento revolucionario.

-¿Qué sucedía con el público en ese proceso de cambio?

-Lo difícil era convencer al público lector de que estaba asistiendo a una verdadera renovación de lenguajes. Hubo una gran resistencia. Había un público que no quería saber nada. Hoy en día ya está mucho más aclimatado, acostumbrado. Todo es un proceso lento que implica también, de parte del crítico –prefiero llamarme cronista o reseñador– un cambio de mentalidad y una consideración sobre técnicas, procedimientos. Todo eso es fascinante y especialmente esos momentos de transición lo son.

-Durante esos años la crítica era un género muy importante.

-Cuando yo era chico las críticas de teatro y música eran enormes. Los diarios eran sábana. Las notas eran muy extensas y muy analíticas. Y había ciertas cuestiones que hoy pueden parecer cómicas. En *La Nación* no leías Pepe Arias o Mecha Ortiz. Decían: el señor Pepe Arias o la señora Mercedes Ortiz se luce en el personaje... Las críticas eran muy elaboradas y lo curioso es cómo hacían. El crítico iba al estreno y salía corriendo para la redacción a escribir la crítica que salía al otro día. A mí me tocó una sola vez en la vida hacer eso. Cuando Alfredo Alcón estrenó **Israfel** me dijeron: 'Vas al estreno, volvé y te sentás a escribir esa nota'. Y me quedé hasta las 3 de la mañana trabajando.

-Durante muchos años y aún hoy los críticos teatrales se van formando en las redacciones. ¿Cómo fue tu caso?

-Yo tuve la posibilidad de leer *La Nación* desde chico y era como mi Biblia, ahí aprendí cómo se debía escribir. Había grandes críticos en *La Nación* y había un crítico en cine Manuel Rodríguez que escribía admirablemente. Una influencia en mi manera de escribir la tuve en él. Yo pasé en una primera etapa en *La Nación* donde el diario conservaba algo del viejo estilo, un poco acartonado. Y la etapa más reciente donde se ha soltado mucho más. Yo vengo con mucha experiencia auestas. Cuando entré a la revista *Primera Plana* también viví un cambio muy grande, una especie de revolución. *Primera Plana* era totalmente desinhibida, irreverente y si le podía tomar el pelo a un personaje de gran vuelo, lo hacía. Cosa que en *La Nación* era impensable. Ahí aprendí cosas fuertes. Por supuesto en *La Nación* tuve grandes maestros. Creo que de alguna manera se ha perdido esa continuidad del maestro-discípulo de otras épocas. El primer día que entré a *La Nación* me baraja Constantino Del Esla que era un español que escribía admirablemente y me dijo: "Lo primero que usted tiene que aprender en este oficio es que se trata de corte y confección". Yo pensé "¿qué me está diciendo este hombre?". Y lo que me decía era que uno finalmente es esclavo del diagramador. Tenés tantas líneas de tantos espacios y se acabó el asunto. En esas líneas tenés que condensar lo que querés decir, es un gran aprendizaje.

-Primera Plana te proponía un periodismo menos acartonado y una gran exposición.

-Al llegar a *Primera Plana* me encuentro con un medio más irreverente. Era un medio en el que había muy buenos escritores como Tomás Eloy Martínez, Ramiro de Casabellas, Aída Bortnik, Norberto Firpo. Había que escribir bien, pero uno se podía divertir mucho más. Era irreverente y a veces un poco sobrador. Era el estilo de la revista. Durante muchos años cargué con la reputación de ser un crítico maldito, irónico, y es cierto que me gusta divertirme un poco, sobre todo cuando se trata de personajes muy solemnes. Aprendí algo que tal vez no se pueda hacer ni en política, ni en economía. Siempre les digo a los más jóvenes: cuenten un cuento porque al lector le gusta leer buenos cuentos. Hoy veo a gente muy estricta que dice: "¿pero esto es una reseña de teatro, si cuenta el argumento?" Y el argumento es lo que más le importa al lector-espectador. Siempre te preguntan: "¿Y de qué se trata?". Y a veces te ponen en figurillas. En el teatro de hoy en día a veces no se trata de nada, es un juego teatral con mucha teatralidad pero a lo mejor no tiene una historia y el final es abierto. Hay que trabajar también la mente del lector. Primero ser muy honesto con el lector. Yo nunca te voy a decir algo que no sienta ni piense. Pero al mismo tiempo hay que estimularlo en el sentido de decirle: "Bueno, por qué no gira la cabecita para otro lado". Y a veces la gente se molesta mucho y otras no.

-¿Qué sucede cuando un espectáculo no te gusta? ¿Cómo es esa sensación de una crítica que no será buena?

-Una sola vez en mi vida me levanté furioso de un espectáculo. Se trataba de una versión de **La fierecilla domada** que hizo Luisa Kuliok. Fue terrible. Terminó el primer acto y yo dije: "Esto no va a mejorar y lo más probable es que empeore". Así es que me fui. Llamé al director de la revista *Noticias* y le dije: "Mire, por primera vez me levanté y me fui: por esto, por esto y por esto". Siempre tenés que justificar muy bien. En una época la gente de teatro, que por supuesto es muy celosa, hay que tener un ego muy grande para subirse a un escenario, decía que el crítico era como el enemigo porque es un actor fracasado, un autor fracasado. Si yo pudiera expresar la tristeza que da decir que eso no está bien y ves que por ahí hay un esfuerzo muy grande detrás de ese proyecto, pero no está bien... Y, además, una sola vez me dormí profundamente durante una función. Es probable que hoy en día cabeceé un poco, pero ya estoy viejo y muy cansado. Como *Primera Plana* era una revista de mucho éxito hacíamos maratones de diez de la mañana a diez de la noche, con un breve intervalo para almorzar. Trabajábamos muchísimo y con gran entusiasmo. Me tocó ir a ver un espectáculo al Di Tella: **Los enanos** de Harold Pinter, con dirección de Jorge Petraglia. Estaba muy cansado y en la escena reinaba la tiniebla y me quedé dormido. Petraglia nunca me lo perdonó.



Nacha Guevara

EL DI TELLA, NACHA Y EL COLMILLO

"El Instituto Di Tella es una bisagra muy importante en nuestra cultura. Esa especie de crisol donde todo: la plástica, la música, el teatro, el cine, la nueva canción tuvieron un desarrollo muy importante. Yo iba muy a menudo al Di Tella. Muchas veces me preguntaron si *Primera Plana* tenía algo que ver con el Instituto, si había una sociedad. No. Lo que pasaba es que era el lugar donde ocurrían las cosas. Una vez fui a ver un recital de Nacha (Guevara), en la primera época de Nacha. Me acuerdo que hicimos una separata color en la revista sobre la nueva canción de los argentinos y le puse de título **Nacha Guevara, un amable vampiro**. Es que en la foto aparecía sonriendo y una luz le había dado en un colmillo. Veo el espectáculo y dije que me parecía que el repertorio no era del todo interesante. A los pocos días me la encuentro y ella con un impulso muy grande me dice: 'Si no te gustan mis canciones por qué no me escribís una'. 'Como no', le dije. Yo vivía a dos cuadras del Di Tella y me fui y me senté a escribir la letra de un tango que se llamó **El colmillo**, donde justamente una vampira ha matado a siete novios clavándole el colmillo en la yugular. El tema tuvo muchísimo éxito y Nacha hizo una creación magnífica".

LOS TIEMPOS DE CENSURA

En su carrera como periodista y crítico Ernesto Schoo debió enfrentar dos períodos de gobiernos dictatoriales. En los 60 –tiempo del general Juan Carlos Onganía– "me acuerdo haber luchado mucho contra la censura y con gran riesgo, además. Muchos años después me enteré de que había estado en una lista negra de los militares. Recuerdo que en oportunidad del estreno de **Salvados** de Edward Bond, que dirigió Carlos Gandolfo, el gobierno prohibió la representación porque en escena se asesinaba a un niño que estaba dentro de un cochecito. *Primera Plana* hizo una campaña contra la censura muy grande, al igual que cuando prohibieron la ópera **Bomarzo**. Eran tiempos peligrosos. Una vez un ministro del Interior, cuyo nombre hoy no recuerdo, convocó a varios críticos a la Casa Rosada para explicarnos por qué ellos aplicaban la censura. Yo le dije: 'Ustedes están procediendo exactamente igual que en Rusia o en España'. Se produjo un gran silencio y este hombre siguió con sus explicaciones. Esas peleas tenían un gran impulso, un arranque muy interesante".

Respecto de los años de la dictadura setentista comenta Ernesto Schoo: "Tuve la suerte de hablar y mencionar a la gente que había que mencionar. Nunca me dijeron este no, aquel sí. Y eso que trabajé dos o tres años en *Convicción*, que supuestamente era el diario de los militares".

LAS NUEVAS GENERACIONES

"Durante algunos años fui asesor de la Fundación Antorchas y ahí tuve la posibilidad de tomar contacto con la creación de nuevos artistas. Recuerdo que en cierta oportunidad leí una pieza de Alejandro Tantanián, **Sumario de la muerte de Kleist** y me quedé muy asombrado porque un joven argentino elegía a un poeta alemán del siglo XIX –Hienrich von Kleist– y el material que producía era netamente argentino. Se me ocurrió llamarlo, quería conocerlo, que me hablara de su interés por Kleist. Nos encontramos y él me puso en contacto con toda su generación de autores. Recuerdo que Hugo Beccaccece (editor del Suplemento Cultural del diario *La Nación*) me pidió una nota sobre nuevos dramaturgos y yo dije ahí que siendo argentinos ellos habían terminado con las obras de living. Ellos aportaron una gran novedad, un gran cambio. Y lo que estamos viendo actualmente es de una riqueza de imaginación extraordinaria. Encuentro en los nuevos dramaturgos una gran originalidad. Muy superior a lo que se está haciendo en Francia y en los Estados Unidos".



/PICADERO

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

trabajando en el fomento y la difusión del teatro



ULTIMAS PUBLICACIONES

- Concurso Nacional de obras de teatro del Bicentenario | Colección Premios
- El teatro para niños y sus paradojas | Ruth Mehl
- Antología de obras del teatro argentino - desde sus orígenes hasta la actualidad | Compilación Beatriz Seibel - Tomo 6
- Piedras de agua | Julia Varley
- Revista Picadero N° 23 | Creación colectiva - Creación grupal
- Revista Picadero N° 24 | Encuentros con la Historia
- Cuaderno de Picadero N° 17 | Teatro & Titeres
- Cuaderno de Picadero N° 18 | Presencia de Vsevolod Meyerhold



Instituto
Nacional
del Teatro



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