

DIRECTORES

Villanueva Cosse

ENFOQUES

Horacio González

UN CREADOR / UNA OBRA

Santiago Loza

XXV Fiesta Nacional del Teatro

El teatro en el siglo XXI

Hans-Thies Lehmann

Enzo Cormann

Ariane Mnouchkine

AUTORIDADES NACIONALES

PRESIDENTA DE LA NACIÓN

DRA. CRISTINA FERNÁNDEZ

VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN

ING. JULIO CÉSAR CLETO COBOS

SECRETARIO DE CULTURA

SR. JORGE COSCIA

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

CONSEJO DE DIRECCIÓN

DIRECTOR EJECUTIVO

RAÚL BRAMBILLA

SECRETARIO GENERAL

MIGUEL PALMA

REPRESENTANTE DE LA SECRETARÍA DE CULTURA

CLAUDIA CARACCIA

REPRESENTANTES REGIONALES

REGIÓN CENTRO: OSCAR REKOVSKI, **REGIÓN CENTRO-LITORAL:** MIGUEL PALMA, **REGIÓN NORESTE:** ARMANDO DIERINGER, **REGIÓN NOROESTE:** RODOLFO PACHECO, **REGIÓN NUEVO CUYO:** ANA LÍA MARTÍN DE FUENZALIDA, **REGIÓN PATAGONIA:** MAXIMILIANO ALTIERI

REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL

MÓNICA LEAL, ALICIA TEALDI, MARCELO LACERNA, CLAUDIO PANSERA

AÑO X - Nº 25 FEBRERO /MAYO 2010

REVISTA PICADERO

EDITOR RESPONSABLE: RAÚL BRAMBILLA

DIRECTOR PERIODÍSTICO: CARLOS PACHECO

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: DAVID JACOBS

PRODUCCIÓN EDITORIAL: RAQUEL WEKSLER

EDICIÓN: GRACIELA HOLFELTZ

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: JORGE BARNES / PIXELIA

CORRECCIÓN: ELENA DEL YERRO

FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI, DANIELA ORDÓÑEZ, TEATRO

SAN MARTÍN, TEATRO NACIONAL CERVANTES, DIARIO EL TRIBUNO

DIBUJOS: OSCAR "GRILLO" ORTIZ

DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

FAUSTO ALFONSO, JAVIER ARGUINDEGUI, MANUEL BARRIENTOS, GABRIELA BORGNA, MIRNA CAPETINICH, GRACIELA DE DÍAZ ARAUJO, JUAN CARLOS FONTANA, SUSANA FREIRE, LENI GONZÁLEZ, ADYS GONZÁLEZ DE LA ROSA, CECILIA HOPKINS, FEDERICO IRAZÁBAL, BEATRIZ MOLINARI, MARÍA EUGENIA MONTERO, MARIANA ROSENVAIG, EDITH SCHER, LEONOR SORIA, HALIMA TAHAN

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.

CASTRO BARROS 1397

C1237ABE- CIUDAD DE BUENOS AIRES

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

PICADERO 10 AÑOS

A fines de 2000 la revista **Picadero** hizo su aparición con el objetivo de divulgar, no solo la tarea que el Instituto Nacional del Teatro desarrollaba a lo largo y ancho del país sino, además, empezar a dar a conocer las múltiples voces de creadores teatrales que, hasta entonces, no tenían espacio para hablar de sus trabajos a nivel nacional.

Esas voces fueron multiplicándose, como también la actividad del INT. Un repaso por los 24 números de **Picadero** resulta muy interesante no solo porque se descubre un amplio espectro de opiniones acerca de la actividad escénica, sino que también, se reconoce una interesante dinámica dentro de la creación argentina que, en grandes ciudades o en pequeñas localidades, se sostiene con destacados resultados.

Picadero revista se proyectó en otras propuestas: **Cuadernos de Picadero** y **Picadero TV**. Así se buscó completar un campo más amplio de divulgación de la escena en el país.

En una oportunidad, el investigador Luis Ordaz me remarcó lo siguiente: "Ésta es la primera vez que se hace una revista que toma integralmente el teatro argentino, y eso hay que mantenerlo y potenciarlo."

A partir de este número, **Picadero** modifica su formato, amplía la cantidad de páginas y, tanto su exterior como su interior, llevan color. Se han comenzado a incluir nuevas secciones: **Un creador/una obra:** en la que un teatrista analiza un espectáculo del que participa como espectador. **Directores:** donde un destacado creador expone aspectos de su labor escénica. **Enfoques:** una personalidad, que no viene del ámbito exclusivamente teatral, reflexiona sobre el mundo cultural en el que la creación escénica se desarrolla. Nuevas pistas, quizá, para comprender mejor ese panorama del que formamos parte como artistas, investigadores o periodistas.

Picadero, también, amplió su campo de distribución. Además de llegar a cada representación que el INT posee en las provincias, se envía a 200 bibliotecas de todo el país y a las escuelas de teatro dependientes de gobiernos provinciales, municipales y a las universidades de la Argentina.

Aquel proyecto que en 2000 comenzó como un sueño pequeño, ha logrado una interesante proyección. Agradecemos a todos los colaboradores que, a lo largo de estos años, hicieron su aporte difundiendo el teatro de sus regiones. Y a los artistas que, número a número, aceptan dar forma al contenido de estas páginas.

CARLOS PACHECO

DIRECTOR PERIODÍSTICO PICADERO

LA ELECCIÓN DE LOS REPRESENTANTES

Por algunos acontecimientos que se suceden casi sin solución de continuidad o al menos con demasiada frecuencia, el INT debe emprender con cierta asiduidad una revisión de su funcionamiento y así se transmite a los sucesivos Consejos de Dirección que tuvo la suerte de integrar; a menudo es importante encontrar soluciones de fondo a problemas que pueden multiplicarse de modo infinito en el futuro. La Ley (24.800) es un instrumento muy valioso que posibilitó la creación del Instituto para que pudiera atender la demanda del sector y fomentar el teatro; sin embargo, algunos aspectos resultan más relevantes que otros y es importante una profunda reflexión en el momento de su aplicación. Es muy necesario entender —y ya sin el apoyo del legislador, cuya elucubración creativa va quedando archivada en los anales del tiempo— cómo se aplican determinados aspectos de esa Ley y qué acción concreta deriva de esa aplicación. Esto implica precisamente una mirada (más) sobre lo actuado, sobre lo que se ha logrado y lo que debemos seguir trabajando.

REPRESENTANTES

Los Representantes son elegidos por un Jurado formado por personalidades del quehacer teatral. Esos Representantes son los Provinciales y los Nacionales. Los Provinciales irán a sus provincias y elegirán entre ellos, en sus regiones, al Regional; los Nacionales irán directamente al Consejo. Ahora bien, ¿quién elige a las personalidades del quehacer teatral? Dice la Ley que el INAP (Instituto Nacional de la Administración Pública). Actualmente está absorbido por la Secretaría de Gestión Pública. La Secretaría de Gestión Pública delega en el Instituto la importante función de elegir a los integrantes del Jurado, pero luego, sí, organiza y supervisa la tarea de ese Jurado, así como todo el devenir del Concurso. ¿Quién elegirá entonces al Jurado? El Consejo de Dirección del INT, que es, claramente, una autoridad política; sus integrantes son funcionarios políticos. Pero, sin embargo, el Jurado elegido por el Consejo, a su vez, ¿elige política o técnicamente a los Representantes? Hay una ponderación y una entrevista llevada a cabo por ese Jurado; ¿pero qué garantía de continuidad política puede tener esta práctica? Es más, ¿qué garantía de discontinuidad puede tener? ¿Cómo modificar, rectificar o ratificar acciones políticas llevadas a cabo por los Representantes si estos no pueden ser evaluados políticamente por sus pares? ¿Cómo se construye un gobierno que no elige a sus ministros? Este es un enorme desafío que la Ley de

Teatro le plantea al Instituto y lo suelta en la arena de los acontecimientos para que lo resuelva.

Ningún miembro del Consejo vigente ha formado parte del Jurado, pero no parece haber nada que lo impida. Se han formado Jurados con personalidades teatrales completamente ajenas al accionar del INT (con lo que se supone que se pretende garantizar cierta objetividad); se han formado Jurados mixtos, con personalidades que en algún momento formaron parte del INT y otros que nunca estuvieron en su órbita (con lo que se supone, se pretende garantizar un equilibrio de miradas); y se han formado Jurados en los cuales todos los miembros habían sido representantes del INT (con lo que se supone que se pretende garantizar cierta continuidad política en el accionar).

No se puede decir que una elección haya sido verdaderamente más o menos feliz que otras. Ha habido de todo. Es verdad que cada uno de los miembros de determinado Jurado llegan al mismo portando una experiencia y una sabiduría particulares forjadas en sus muchos años de trajar teatral; pero también es verdad que una vez que se constituyen en Jurado, se genera un nuevo círculo de energía intelectual que será el que, más que sus voluntades individuales, terminará por generar el acta definitiva; el Jurado ponderará como cuerpo todas y cada una de las postulaciones y definirá el orden de mérito. Ese orden de mérito muchas veces producirá sorpresas en el mismísimo Consejo, asombro y también muchas veces será completamente esperado o lógico tal resultado.

Los Jurados actuaron siempre con absoluta independencia, con decisión propia, con un criterio de selección que —estoy seguro de ello— no tuvo en cuenta más que el beneficio de la Institución; ahora bien, ¿cómo pueden saber los miembros del Jurado qué es lo que beneficiará a la institución, si no es el Consejo de Dirección quien se lo transmite? Se supone que el Consejo de Dirección es quien gobierna el Instituto; mientras esté vigente ese Consejo, serán sus designios los que cuenten y será su visión del INT lo que se desarrollará; supongamos que en ese Consejo de Dirección se trabaje durante dos años para definir una línea y se llegue a la conclusión de que la línea será verde, después de años de estudio y dificultades de interpretación; sin embargo, a fin de año habrá concurso y entrarán dos nuevos Representantes Naciona-

les y tres nuevos Representantes Regionales al Consejo, es decir, cinco miembros con otra mirada; en el momento de poner a funcionar la línea verde, algunos o la mayoría de estos nuevos miembros puede requerir explicaciones que lleven otro año o bien directamente tener otra idea: que la línea a trazar debe ser azul. Están en todo su derecho y así el Consejo está obligado a mirar todo nuevamente. No se puede negar que es una metodología carente de todo sentido personalista; un cuerpo colegiado que trabaja como tal. Tiene una parte significativamente interesante: en lo que respecta a la reflexión y a la mirada, es inobjetable. En lo que respecta al accionar cotidiano, no se puede negar que requiere un esfuerzo y una energía puestos al servicio de este recambio. No hay mirada política o bien, si la hay, es exclusivamente la del Jurado. La conformación de este Jurado es complicada, porque para designarlos, el Jurado aplicará sobre todo nociones técnicas relativas al conocimiento que pueda tener una u otra persona de la materia teatral; y al mismo tiempo se le exigirá una ardua decisión política. ¿Todos los jurados que se eligen acuerdan con el punto de vista del Consejo de Dirección? Es difícil asegurarlo.

Si el Jurado está integrado completamente por foráneos, nunca tendrán sino una mirada externa del INT y supondrán, más que sabrán, muchas cosas de su conformación; elegirán, pues, de acuerdo a esa mirada externa. Si han formado parte hace mucho de la estructura del INT, pueden traer de arrastre aquella cosmovisión, quizás muchas veces superada por otra realidad; si son muy recientes, pueden quedar atrapados en un movimiento continuo que tampoco hace al aporte de nuevas miradas.

Como se ve, es complejo. Esto no ha impedido, sin embargo, el devenir del INT, sino todo lo contrario; lo cual traduce claramente una lenta pero segura maduración conceptual de la institución, sobre todo en la esfera de la tolerancia política: un enorme aprendizaje de convivencia, trazado de estrategias, conocimiento humano, una escuela política en la cual el Consejo de Dirección —como corresponde— tiene la enorme responsabilidad, a la hora de designar el próximo Jurado, de tener en cuenta que esa elección tendrá como consecuencia, a su vez, la elección de los Representantes que diseñarán la futura política del INT.

RAÚL BRAMBILLA
DIRECTOR EJECUTIVO
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

El futuro del teatro



• Escena de "Muerte y reencarnación de un cow-boy"

Entre el 1º y el 5 de diciembre de 2009 se llevó a cabo en Palmas de Gran Canaria, el Foro Cruce de escenas - Iberoamérica ante el teatro del siglo XXI. El encuentro estuvo organizado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales de España y la Universidad de Canarias. Destacados teatristas españoles y latinoamericanos reflexionaron acerca de la dramaturgia, la producción, la actuación y la dirección que se corresponde con los tiempos que corren.

CARLOS PACHECO / desde CABA

Si bien, creadores de distintas generaciones se encontraron diariamente en las sesiones del Foro, resultó difícil soslayar cuestiones inherentes a las tradiciones que marcaron los caminos de la creación en ambos continentes. En particular, algunos hechos sobresalientes que, como fuertes marcas históricas y estéticas, quebraron y/o redefinieron ciertas formas de lo teatral: los tiempos de las dictaduras, el neoliberalismo, la posmodernidad, la aparición de las nuevas tecnologías, la consolidación de un mundo de gestores teatrales que promueven un mercado para el teatro, donde solo algunas tendencias tienen lugar, etcétera.

Entre los invitados participaron los argentinos Roberto Perineli, Eduardo Rovner, y Fernando Rubio. Los latinoamericanos, Marco Antonio de la Parra (Chile), Jaime Chabaud (México), Patricia Ariza (Colombia), Miguel Rubio (Perú), Juan Villegas (Chile/Estados Unidos), Luis Masci (Uruguay), Gustavo Ott (Venezuela). Y por España, Guillermo Heras, César Oliva, Josep María Benet i Jornet, Javier Yague y Jerónimo López Mozo, entre otros.

“¿Cuál es el sentido social del teatro en una sociedad que cada vez está más carente de poesía? Confío en la experiencia estética. Es muy importante para el ser humano”, disparó el director argentino/español/francés Rodrigo García cuando habló de su labor en Europa. En su intento por encontrar productores para sus trabajos dijo buscar, no solo alguien que ponga dinero, sino un interlocutor válido que posibilite “intentar hacer un periplo, hacer algo que se aleje del teatro ortodoxo, poner mi propia caligrafía en la escena”.

En su disertación, el dramaturgo mexicano Jaime Chabaud, realizó un interesante recorrido por los caminos que ha seguido su generación.

“Formo parte de ese gran grupo posterior a la de la dictadura de los directores. Es la mal llamada generación de la nueva dramaturgia que toma por asalto los escenarios. Somos los multirroles: dramaturgos, directores, productores. A mí, por ejemplo, me ha tocado más estar en la trinchera de los que impulsan proyectos”.

Influenciado por las experiencias dominadas por la imagen en la década del 80, Chabaud reconoce que los suyos han visualizado otras posibilidades de realismo. “Nuestra generación nunca se sustrajo al compromiso social. Nuestra democracia bananera nos da un montón de materiales. Es verdad que después llegó un grupo de creadores marcados por el desencanto social, que descubrieron la falta de vías para la construcción de una sociedad más justa. La generación nueva está más cabreada que la nuestra.”

En cuanto a las dramaturgias que han sobresalido en los últimos años, el autor reconoce “mucho relevancia de los Veronese, Spregelburd, Daulte, Lagarce, Cormann, Sanchis, Mayorga. Se ha producido una evacuación de la fábula, una desaparición de la diéresis. Es lo que Sanchis denomina como nanaturgia. Allí se ha estancado mucho el trabajo. Creo que los temas ya se nos acabaron. Donde podemos abonar algo es en el estrato de las formas. Sigo creyendo en que hay que contar historias. Me gusta escribir desde lo que me duele o me indigna. Creo en la escritura del drama”.

DÓNDE SE ESCRIBE UNA OBRA

“El teatro está siempre hablando de lo mismo y contempla poco la evolución de los tiempos”, reconoció el argentino Fernando Rubio, cuyo trabajo se liga directamente con lo performático.



• Escenas de "Canarias"

“¿Quiénes son aquellos que escriben? –se preguntó–. ¿Qué pretenden aquellos que escriben? ¿Que algo de sus vidas nos llegue?”. Detalló algunas de sus preocupaciones frente a la cuestión teatral: “¿Cómo se construye la obra? ¿Cómo nos conectamos con el otro? Un texto dramático puede suceder en cualquier lugar. ¿Dónde se escribe aquello que escribimos? ¿Cómo opera y hacia dónde se dirige el texto dramático? Debemos huir de los esencialismos”, afirmó refiriéndose a las cuestiones tecnológicas.

El chileno Marco Antonio de la Parra aportó algunas respuestas, provocando cierta inquietud: “Al teatro contemporáneo le falta ser peligroso –destacó–. Ojalá una pieza teatral haga que yo salga de una sala distinto a como entré”.

En el teatro, aseguró, “no se acabaron los temas, estos son siempre los mismos. Toda la literatura, actualmente, está hablando de sí misma. Creo que la cabeza del espectador es el único dramaturgo, hoy por hoy. El gran problema es cómo encontrar la propia voz en tiempos de homogeneización. Indudablemente, será en el cuerpo del actor. Toda referencia estará en el cuerpo de ese actor”.

Siguiendo ese pensamiento, el director del grupo Yuyachkani de Perú, Miguel Rubio, reconoció que es fundamental “acompañar el trabajo del actor. Si no tenemos el actor que conduce ese proceso, tenemos muy poco”. Definió a la improvisación como “la herramienta fundamental para la creación”. Propuso encontrar técnicas por fuera de aquellas impuestas en la cultura teatral, y que se asemejen agujas con las que “se puedan tocar nervios para crear una presencia, antes que un personaje. El actor, así, será una especie de página en blanco en donde pueda depositarse lo

que viene para que, cuando menos lo espere, aparezca la vida”.

La actriz, autora y directora colombiana Patricia Ariza (miembro del grupo La candelaria) cuestionó las tendencias teatrales que seguían marcando la creación dramática latinoamericana. “Solo acepto aquello que puede cuestionarse como tal”, expresó. “El actor busca ser sujeto de la representación. Nuestra preocupación es como salir del personaje. Hay que tratar de construir por fuera del modelo. Para nosotros es demasiado el dolor que nos ha dejado y nos está dejando. Es un ejercicio excluyente; vivir la libertad, pero con modelo. Hablar del contexto es, hoy, como hablar del pasado. No se necesita buscar, sino encontrar. Necesitamos encontrar nuevos modelos que la sociedad no conozca.”

El investigador chileno Juan Villegas señaló que las pistas sobre el teatro del siglo XXI habrá que hallarlas, sobre todo, analizando la cultura contemporánea. “El teatro es un discurso cultural.

Estudiando la cultura de la época veremos cómo se plasma en los textos o qué tipo de apropiaciones hacen estos de aquella”. También reconoció que habrá que observar la aparición –si es que la hay– de nuevas tendencias en la escena mundial.

Entre las novedades que marcó dentro del mundo actual reconoció “que las transformaciones tecnológicas no solo afectaron a la producción; sino que, también, influyeron en la atención del público”. Respecto de este, consideró que se trata de un espectador que ya no está “enclaustrado”, como el del siglo XIX. “Hoy la TV –indicó– nos muestra lo que sucede. La expansión del mundo creó un espectador de cultura expandida. El público tienen una cultura transnacional.”

Hay algo atractivo en lo que se coincidió por estos días: “Asistimos a una boda, un bautismo y un funeral”, según palabras de Marco Antonio de la Parra. El casamiento del teatro con un nuevo tiempo, el nacimiento de nuevas teatralidades y la muerte de una escena que se ha renovado.

MUESTRA DE ESPECTÁCULOS

Los asistentes al Foro Cruce de escenas asistieron, por las noches, a una muestra de espectáculos en la que estuvieron representados la creación colectiva del grupo Maticandelas de Colombia, con el trabajo **Fernando González: velada metafísica**; y el teatro de la post-dictadura latinoamericana a través del texto de Aristides Vargas, **Flores arrancadas a la niebla**, interpretado por la compañía Albanta de Cádiz. Dos creaciones canarias fueron muy críticas con su sociedad: **Canarias**, del grupo Delirium Teatro; y el unipersonal **From Canarias con amor**, de Mónica Lleó. El argentino Fernando Rubio presentó **Hablar. La memoria del mundo**, una instalación basada en la fotografía que, a su manera construye una dramaturgia. Y Rodrigo García, otro argentino residente en Europa, quien ofreció una función de su última producción: **Muerte y reencarnación de un cow-boy**.

ENTREVISTA A ENZO CORMANN

Las mutaciones contemporáneas del drama

A Cormann le gusta definirse como un “artesano del teatro”; a diferencia de otros profesionales europeos, este autor francés presenta una personalidad teatral múltiple, nada atípico en nuestros pagos teatrales pero poco frecuente en los suyos. Enzo Cormann es actor, director, consejero artístico, maestro, dramaturgo -ha escrito unas treinta obras dramáticas- muchas de ellas traducidas y montadas en distintas ciudades del mundo. Este notable teatrero, que en la actualidad da clases en la Escuela Normal Superior de Artes y Técnicas del Teatro, considera que la crisis del drama -más que a su agotamiento- conduce a su transformación.

HALIMA TAHAN /desde Buenos Aires

Si hay una idea importante y movilizadora en las indagaciones que acerca del teatro ha realizado Enzo Cormann, esa es la de “asamblea teatral”. Una entidad constituida por dos partes indisociables: la escena y la sala, separadas convencionalmente pero unidas por un cordón umbilical que garantiza esa entidad común. Para el autor francés la potencialidad principal de esta asamblea consiste en “poetizar la política y politizar la poesía”.

- ¿Qué lo llevó a plantear la idea de una asamblea? ¿Cómo llegó a ese concepto?

-Tomando un poco de distancia en relación al “espectáculo”: No creo para nada en el futuro “espectacular” del teatro (a la hora de lo numérico, etcétera). Por el contrario, constato que el teatro es el último ritual de participación colectiva de una ficción encarnada donde actores y espectadores se encuentran reunidos en un mismo espacio-tiempo; una asamblea concreta dirigida a la producción de subjetividad, al corazón de la ciudad (en pleno auge de lo virtual).

A la asamblea la constituyen todos los que “concurren en la representación: espectadores, actores, equipos artísticos, técnicos, etc...” entre los que se cuenta el escritor, llamado “el autor”; una suerte de fantasma que muchas veces toma asiento en medio de los espectadores en tanto su texto, “como si se tratase de una partitura, gobierna las réplicas y las situaciones”. Los integrantes

de la asamblea se encuentran sujetos -el tiempo que dura la representación- a una completa interdependencia y entre todos componen de “común acuerdo” no una obra de teatro (...) sino su representación, “la cual es simultáneamente suscitada, efectuada y considerada por la asamblea”.

El actor de la representación, a diferencia del héroe, no se presenta ante ella por su propia voluntad sino que es “la expresión personificada de la voluntad de la asamblea”, actúa por “delegación”. Cormann le adjudica a la asamblea, nada más y nada menos, que el vasto propósito “de examinar colectivamente el estado y el porvenir de la especie humana a través de la ficción dramática considerada como herramienta de exploración y de conocimiento”.

El hecho de compartir un mismo espacio-tiempo dota a la asamblea de un carácter físico tal que la aproxima a una reunión de ciudadanos comunes o de sus representantes. De este modo la asamblea teatral perdura en “el seno de la ciudad como manifiestamente política, más allá del mismo contenido de la representación, del alcance político del drama, en tanto que agrupamiento físico -convocado, provocado- de actores concretos de la vida social”.

Ese alcance político del drama encuentra sustento en una concepción de la poesía dramática que para este escritor une “la situación a la cara, las palabras al vientre, la cabeza a la carne, el espacio al sonido: grita la carne en el espacio políti-



• Enzo Cormann

co del y de los teatros; y el papel del dramaturgo consiste en poetizar la política, es decir, dotarla de movimiento en el espacio de la ficción dramática”. Es desde esta perspectiva que Cormann propone denominar “poelítica” a la literatura dramática. Entonces, en base a esta concepción de la poesía dramática:

- ¿Cómo se produciría en el teatro la relación entre la política y lo íntimo?

- En el teatro, de hecho, lo íntimo está proyectado en el espacio político de la representación. La ficción se ofrece a la asamblea: hay un despliegue, un examen, un agenciamiento colectivo de enunciación. Inversamente, la más de las veces, la política encuentra como decirse en la escena del teatro por mostración de lo íntimo que adquiere una dimensión metafórica, casi alegórica. Supimos recibir, aquí en Grenoble, en el marco del festival Regards Croisés consagrado a la dramaturgia contemporánea internacional, a dramaturgos serbios, croatas y bosnios. Quedé muy impresionado de ver cómo los autores recurrían, muy frecuentemente, a la escena familiar para volver sobre experiencias trágicas vinculadas al nacionalismo y al genocidio. En la pieza **Purificación étnica** de Vidosav Stefanovic, autor de origen serbio, uno de los personajes dice: “Ya no soy más mi mujer sino una croata”.

Para Cormann el territorio -siguiendo las exploraciones de Deleuze-Guattari- es más ten-

RAPSODIA EN FEMENINO Y DICTADOS DE URGENCIA



• Escena de "Diktat"

En 2009, se puso en escena en Madrid de la mano de la compañía 611 TEATRO, *Diktat*** una de las obras más reconocidas de Enzo Cormann; la pieza, como dicen sus comentaristas "se nutre de ficción y realidad; realidad de la guerra en la ex Yugoslavia", trata del "desencuentro fraternal, propiciado, animado y viciado por intrigas e intereses de orden político".

También nos aparece oportuno adjuntar aquí el comentario que nos hiciera, cuando visitó Buenos Aires, sobre la obra que en ese momento estaba terminando: una pieza que pone en escena a dos mujeres; ambas han vivido quince años con el mismo hombre (y del cuál han tenido hijos). Una vez realizado ese brutal descubrimiento, ya desenmascarada esa doble vida, cada una de ellas se encuentra desposeída si no de su identidad propia al menos de una parte entera de su existencia. ¿Qué sucede cuando esas dos "mitades" se unen? ¿Qué "borramientos" de sus identidades autónomas deberán reencontrar? Hace tiempo que deseaba escribir para dos actrices cuádragenarias. Me gusta este rodeo dramático para decir cosas sobre mi propio devenir (digamos, mis propias preocupaciones ontológicas). Pienso en una especie de trilogía femenina; siento cada vez más dificultad para hacer hablar a los hombres, espero que las mujeres no se resentirán de este *pas de coté*.

sión y flujo "que zona reservada y muro de separación". Lo íntimo se desterritorializa "en político por su representación pública" y se reterritorializa "en libido, en producciones de deseo por la ensoñación de la asistencia". Los territorios de la representación no son cerrados ni inmutables: "No hay representación sin asistencia" y la interpenetración de los territorios de la representación genera una dinámica singular, un complejo juego de tensiones.

REAFIRMAR EL MUNDO

Cormann ha dicho, en muchas ocasiones, que no cree en la muerte del teatro; muy por el contrario la considera una forma irremplazable de reafirmación del mundo pero aclara que, esa forma, estará sujeta a cambios profundos de la expresión (poéticos) y atravesada "por nuevas concepciones de las estructuras creativas, productivas y de difusión". Nadie puede predecir exactamente como serán las formas dramáticas al promediar el siglo que corre, por su parte, él aboga por "un retorno a los fundamentos expresivos del teatro (unos actores, un texto, un espacio fuertemente ritualizado, pensado en términos conjugados de arquitectura, luz y sonido)".²

- ¿En la actualidad cómo podría caracterizarse a la *forma dramática*?

- Considero que el drama —la forma dramática— se encuentra orgánicamente ligado al teatro mis-

mo, esto no significa condenar al teatro a meros balbuceos académicos; como ha mostrado, magistral y decisivamente, Peter Szondi (1929-1971) el drama ha entrado en un estado de crisis que se caracteriza por una perpetua autocrítica. Sin embargo, cabe plantearse si esta crisis bordea necesariamente un "horizonte postdramático". Yo no lo creo así, especialmente, si entendemos por hecho postdramático un teatro enteramente vuelto a la puesta en escena, donde el texto, considerado un material de la misma manera que la luz o la escenografía, extraído de todos los géneros de la literatura, fragmentado o deconstruido; ya no sería pensado para el teatro sino capturado por este en una perspectiva de pura instrumentalización. La crisis del drama (o el drama de crisis, crisis del relato, de la representación y de la lengua) no conduce a su extenuación sino a su mutación.

- ¿La expresión *forma rapsódica* a la que Ud. en distintas ocasiones ha hecho referencia, qué alcances tiene, permitiría expresar este estado del drama en mutación?

- Tomo prestada la expresión al dramaturgo y universitario francés Jean-Pierre Sarrazac quien ve en la forma rapsódica un modo posible de desarrollo del drama contemporáneo.

(Rapsodia viene del griego *rapsein*, coser; el rapsoda es aquel que "cose", que reúne, que compone los cantos); esta forma posible de expansión

del drama actual está inspirado, en el plano de la dramaturgia, por los conceptos de rizoma y de agenciamiento de enunciación desarrollados por Deleuze y Guattari; un drama que entrelaza formas, permitiéndose la digresión y el comentario, alternativa radical del "bello animal" aristotélico (La bella forma equilibrada dotada de un principio, de un medio y de un fin).

NOTAS

* La filosofía de Deleuze-Guattari tuvo gran predicamento entre los artistas —y no solo en Francia— Cormann protagonizó encuentros con Félix Guattari que fueron muy productivos para su hacer como escritor. En "El gran ritornello", artículo publicado en *Le Monde* del 8/julio/93, el dramaturgo francés expresa: "Coméntandole un día a Félix Guattari mis deseos de ir hacia un teatro que concediese una mayor participación a la música, me dijo: "¿Y si lo hicieras al contrario? ¿Es tu teatro tan pesado que no puedes meterlo en un hatillo para ir a visitar a la música?".

** Sus obras *Sigue la tormenta*, *La rebelión de los ángeles*, *Cain* y *Oratorios: Mingus Cuernavaca y cuatro piezas más*, están traducidas al español y han sido editadas en España, en el 2005, por El Teatro del Astillero.

1. Cormann, Enzo (2007): "Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral", pp. 25-38 en *Escribir para el teatro*, C.L.T., Alicante, España.

2. Cormann, Enzo (2007): *¿Para qué sirve el teatro?*, Serie crítica, Universidad de Valencia, España.

El teatro postdramático

FEDERICO IRAZÁBAL / desde CABA

En la historia de la crítica teatral, tanto en su variante periodística como académica, son muy pocos los casos en los que ella ha operado sobre la práctica misma. Más bien suele ocurrir lo contrario. La crítica acaba convertida en una acompañante rezagada de lo que los creadores producen. Ellos hacen y la crítica describe, pasivamente, sus procedimientos, sus estéticas. Y por lo general esa descripción llega cuando el objeto descrito ha entrado en su etapa decreciente arrastrado por un flamante ímpetu creativo que lleva al arte hacia nuevas búsquedas.

Pero claro que si aceptamos que esta es una especie de norma al quehacer cotidiano del crítico, debemos plantear que existen excepciones, o que ha habido algún momento en el que la crítica supo hacer un trabajo diferente.

Hans-Thies Lehmann es un crítico académico, profesor en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Fráncfurt, Alemania, y ha publicado a lo largo de su carrera diferentes libros, algunos dedicados a la mitología y su relación con el teatro (*Theater und Mitos*, 1991) o a la obra de quien fuera el dramaturgo alemán –si no occidental– más importante de la segunda mitad del siglo pasado, Heiner Müller (*Heiner Müller Handbuch*, 2004). Y si bien esos trabajos gozan de una importancia y un renombre más que merecido, el trabajo que verdaderamente lo convierte en un referente de la crítica teatral es *Potdramatisches Theater*, un libro que vio la luz en 1999 y que marcó un punto de inflexión no en la crítica sino en la práctica.

¿Por qué ocurrió esto? Porque Lehmann supo hacer algo que la crítica de otros tiempos hacía más a menudo: pudo conceptualizar un universo que estaba en pleno desarrollo y que ante cada intento por parte de la crítica de capturarlo, se fugaba irremediadamente. La diferencia con el concepto de “teatro postdramático” es que no intentó encapsular sino más bien generar un ámbito de pensamiento en el que la crítica y los artistas pudieran pensar y reflexionar sobre su objeto de trabajo.

El teatro de las últimas décadas –por fuera de toda valoración que uno quiera hacer– ha tenido en sus estructuras mismas algunos elementos que lo diferencian claramente del de otros tiempos. Y los críticos trabajaron denodadamente por producir una palabra que se apropiara e inmovilizara finalmente aquella fuga. Pero este deslizamiento, este corrimiento terminó cuando Lehmann creó esta palabra que devino en concepto y que supo organizar una furia y una efervescencia



• Hans-Thies Lehmann

creativa, para multiplicarla. A diferencia de la actitud adánica de la crítica ante el mundo, que consiste en pasearse por las callejuelas teatrales e ir produciendo nombres que acorralan al objeto estético, lo encasillan y lo oprimen, este concepto de Lehmann, por infinidad de causas que exceden claramente las posibilidades de este artículo introductorio, se convirtió en un perfecto acompañante para los creadores. En algún punto esta palabra echó luz sobre una práctica concreta al mismo tiempo que permitió organizar algo en la mente de los creadores y de este modo en vez de encapsularlos y encorsetarlos, le dio forma a algo que venían haciendo permitiéndoles, por ello mismo, continuar trabajando y profundizar la búsqueda. El teatro postdramático es un concepto creador. Y Lehmann, su ideólogo, seguramente va a ocupar un lugar en la historia del teatro a partir de este término.

UNA BÚSQUEDA NECESARIA

En una entrevista que en la revista *Pausa* le hicieron a Lehmann a propósito de una visita suya a Barcelona, él mismo se encarga de plantear una sucinta historia del concepto, porque lo mira en relación con otros dos, acuñados previamente y

poseedores los tres de un elemento similar, el prefijo. De amplia popularidad y circulación el prefijo *pos* o *post* ya había sido utilizado para denominar el momento histórico concreto en el que nos encontrábamos hasta el 2001 (o seguimos estándolo, aún no lo sabemos): “postmodernidad”. Si bien el concepto de postdramático surge precisamente para distanciarse de su símil, no puede negarse que gran parte de su pregnancia se deba precisamente a que dialoga con la idea de una filosofía y una estética postmoderna. A Lehmann el término le parece lo suficientemente vago como para no utilizarlo, adhiriendo en ese sentido a una amplia corriente crítica que optó por no usarlo y enfrentarse, pero no cabe duda de que si la postmodernidad vino a plantear un cambio, una alteración en el sistema cultural de una época determinada –más allá de todas las críticas que podamos hacerle– es porque sus acuñadores entendieron que se volvía necesario encontrar un término que diera cuenta de esa alteridad. Si es adecuado o no, no podemos determinarlo nosotros aquí, pero sí podemos señalar la utilidad que como herramienta tuvo en su momento, ya que permitió organizar un pensamiento (por más equívocas que hayan sido sus conclusiones).

Postdramático y postmodernidad no son hermanos, Lehmann no lo permitiría jamás, pero sí hay que decir que postdramático con su prefijo se sirve de un clima de época, para desmontarlo. Una perfecta estrategia de marketing acompañada de una profundidad intelectual que la ubica en las antípodas del eslogan.

Otro de los conceptos existentes y hermanos con el de postdramático es precisamente el de postteatral, creado por Richard Schechner para referirse a la experiencia de los *happenings* en los años sesenta. Con él Schechner buscó crear un concepto que diera cuenta de una de las novedades de la época: esa experiencia teatral (o integral), prescindente del texto dramático previo, que sobervaloraba la experiencia en sí, inaugurando un nuevo tipo de temporalidad teatral, por fuera del “como si” y de ese tiempo de la representación observado desde afuera como un ilusorio presente.

MÁS ALLÁ DEL DRAMA

Si bien el concepto involucra discusiones complejas e irresueltas, algunos datos acerca de sus características pueden darse. Tal vez el punto de partida para una mejor comprensión de sus implicancias sea el de pensar un teatro por fuera de la hegemonía textual, entendiendo por tal lo que rigió al menos el último siglo del teatro occidental, atravesado por una supremacía absoluta del texto literario por sobre la escena. El autor funcionaba en tal sentido como una especie de guía que limitaba las decisiones del director y afectaba el desempeño de sus actores. En tal sentido pero del lado de la crítica, el siglo xx produjo una de las aberraciones teóricas más difundidas y extendidas en la crítica como es el concepto de “texto espectacular”, que nos deja fuera absolutamente de la dimensión performática del teatro, que es precisamente el lugar en el que el concepto de postdramático intenta poner el acento.

Pero esta no es la única alteración que produce el pensar el teatro desde una concepción meramente dramática hacia una postdramática, puesto que no es pasar únicamente del lugar jerárquico del autor hacia el del director y el del dramaturgista, sino que además implica un movimiento en la estructura misma de la propuesta, incluyendo el desempeño mismo de los actores y el de los espectadores, que es uno de los elementos constitutivos del trabajo de Lehmann al profundizar los aportes que la semiótica y las diferentes teorías de la recepción habían producido.

Hay una imagen visual que permite entender esta propuesta teórica y receptiva, que consiste en pensar la mirada sobre la obra escénica como semejante a la mirada hacia el paisaje (*landscape play*), es decir, mirar la obra sin jerarquías previas y sin la organización sintáctica tradicio-

nal que establece una lógica hermenéutica concreta. Sería como alterar la lógica de la lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo bregando por una lectura en libertad que vaya encadenando elementos dispersos sin que exista una lógica externa que justifique tales decisiones de lectura. Jugar con los signos sin pretender estar gobernados por una lógica determinada y sin tratar de comprender racionalmente el producto.

En tal sentido, este acto de lectura liberado se corresponde con una estructura estética y dramática que ha superado, o alterado al menos, la estructura dramática tal como la describió Peter Szondi en su **Teoría del drama moderno**.

Aquí el espectador está involucrado en la performance, no es el espectador exterior a la obra, que tiene frente a sí un producto organizado para ser visto desde el lugar preciso en el que él se encuentra.

Además, hay que señalar que esta libertad hermenéutica tiene una relación profunda con una dimensión filosófica del arte, puesto que se piensa en la ruptura de lo que se entiende como desarrollo temporal lógico de la acción y del conflicto (estereotipado bajo la estructura de introducción, nudo y desenlace) hacia una acción segmentada que permita pensar en otra noción de sujeto. Puesto que el individuo en el teatro postdramático reproduce lo que las corrientes filosóficas contemporáneas plantean sobre el sujeto actual: un sujeto que se mueve por redes sin predestinación y por fases, segmentos y discontinuidades, muy lejos por cierto de la concepción psicologista de personaje. En tal sentido el rol del actor, más que de componer un personaje consiste en evidenciar la lógica esquizoide de la sociedad capitalista tardía. Para ello se apela a la dimensión material del cuerpo del actor, entendiendo por tal un trabajo de escisión, en el que cuerpo y voz no necesariamente se encuentran articulados e interrelacionados. Aquí lo que se busca es lo opuesto a la mimesis que sumerge al cuerpo en un universo ficcional en el que debe perderse. En el teatro postdramático el cuerpo del actor siempre es el cuerpo del actor y trabaja con la tensión entre un cuerpo-siempre-ido detrás de una identidad ficcional y su pura y absoluta presencia como materia.

Y es esta alteridad en el trabajo del actor lo que permitirá producir una ruptura abrupta en la tem-



poralidad teatral convencional. Según ella, el tiempo teatral consiste en lograr producir un “como si” que conquista el perpetuo presente. Pero no un presente necesariamente compartido con el del espectador sino más bien un presente que está flotando en una dimensión inmaterial entre la escena y la platea, como una especie de otra dimensión. Pensemos en un único ejemplo que desde la lingüística puede venir en nuestra ayuda. Los deícticos, ese tipo de palabras carentes de significado “real” por ser plena y pura “virtualidad”, los deícticos teatrales no funcionan semánticamente como tales, pero tampoco lo hacen como en las comunicaciones diferidas (el género epistolar) donde aquí es allí, ahora es entonces y mañana puede remitir a tiempo ya pasado. Cuando un personaje dice “acá” no refiere al lugar de la enunciación sino al lugar ficcional de la enunciación. En el teatro postdramático esto puede ser radicalmente alterado puesto que aparece, como elemento paradigmático, una dimensión narrativa que se opone a la dramática. Así cuando el narrador-performer nos habla, lo hace desde un tiempo que es plenamente compartido con nosotros, nuestro tiempo es su tiempo. Porque nosotros y él formamos parte del mismo universo mientras que la dimensión dramática queda alojada en un tiempo pasado y perdido, al que ni el espectador ni el actor tendrán acceso sino bajo forma pretérita, e incluso cuando los actores hablen en presente, lo harán bajo la forma de un presente narrativo que ya es pasado para los personajes. Porque en definitiva este tiempo vivo de la experiencia performática no es ni más ni menos que una nueva versión del ritual que ha hecho estallar la historia.

Nuevas fuentes de inspiración para el teatro político

La compañía francesa Théâtre d'ores et déjà llegó a Buenos Aires con una fuerte experiencia de teatro político. Nuestro terror expuso una inquietante mirada sobre los acontecimientos que dominaron la vida política francesa entre los años 1793 y 1794. La figura de Robespierre parece agigantarse por esos días y, en él, hizo foco esta compañía. La intención: recuperar algo de aquel pasado para observar sus proyecciones en este presente.

CARLOS PACHECO / desde CABA

Theatre d'ores et déjà fue creada en 2002 y si bien en un comienzo concebía espectáculos a partir de textos dramáticos, poco a poco fueron dejando eso de lado para meterse de lleno a crear colectivamente. Su producción los muestra interesados en propuestas de teatro político. No llevan a escena piezas didácticas según el estilo del siglo xx. Uno de los directores de **Nuestro terror**, Sylvain Creuzevault, quien a lo largo de su carrera participó como actor de propuestas como **Marat Sade** de Peter Weiss, explica: “Lo que nos preguntamos hoy en día es: ¿Qué es el teatro político? ¿Cuál es la forma que remite a un teatro político? La forma didáctica no parece ser interesante porque falta una idea política, una idea de movimiento. Nos preguntamos cómo podemos crear una circulación política, una problemática, sin utilizar las fórmulas del siglo pasado”.

En el espectáculo asoma un grupo de revolucionarios, integrantes del Comité de la Salud Pública, tratando de definir los caminos de la nueva República. Las ideas de libertad, igualdad y fraternidad los inspiran pero, en verdad, las acciones que desarrollan parecerían tirar por tierra aquellos ideales. El Terror se instala en esa sociedad que buscan definir. Sus decisiones resultan tan tiránicas que hasta mandan perseguir o matar a quienes consideran sus “enemigos”.

En **Nuestro terror**, los personajes no son juzgados, tampoco sus acciones. Solo son presentadas y desarrolladas en un juego teatral intenso en el que se impone el clima de debate y la búsqueda de una superación que, lamentablemente, no llegará. Por el contrario, la misma sociedad será la que imponga su verdad y el grupo terminará dividido.

“Hoy en día en Francia –afirma Creuzevault–, contrariamente a la tradición marxista, la figura de Robespierre, solo su figura, representa El Terror. Queríamos retomar el episodio revolucionario y quebrar esa transmisión que en Francia es reaccionaria. Nos hemos acercado, sobre todo, a la persona que está dentro de esa situación revolucionaria. No queríamos quedarnos solamente con el hecho histórico porque, a través de los años, mucho se ha escrito sobre eso. A nosotros nos interesaba trabajar sobre el individuo. Es más rico trabajar sobre una persona antes que sobre una figura. Esta en general es muy fría”.

En el marco de esta sociedad contemporánea la creación de una experiencia de teatro político resulta muy atractiva. Sobre todo cuando parecería haber desaparecido de la escena actual y solo reaparecer a través de materiales de otros tiempos.

“Con la caída del bloque soviético – comenta Sylvain Creuzevault– podríamos afirmar que cae la idea de la realización del comunismo. Queda un



espacio abierto: ¿cómo reformular entonces esta idea? Parece complicado hoy en día, pero se puede. El discurso corriente, mediático, cotidiano, se ríe de la realización comunista. Durante mucho tiempo ha resultado difícil reabrir ese ámbito de pensamiento. Entonces apareció una gran moda sobre la escena: la autoficción, las pequeñas historias íntimas. Durante años en Francia, como no se podía abrir el espacio a una reflexión política, veíamos espectáculos íntimos, sobre los sueños, por ejemplo. Pero, finalmente, Nicolás Sarkozy llegó al poder. Y gracias a él se puede volver a reflexionar sobre la hipótesis comunista”.

El creador se muestra muy duro con la política del líder francés, aunque algo de esa gestión bien posibilita el desarrollo de su creación escénica. “Frente a nosotros – dice el director–, el monstruo está muy bien dibujado; las sombras y las luces están bien definidas. Podemos escribir contra algo y, cuando uno escribe contra algo, abre espacios. Heiner Müller decía lo mismo respecto de Alemania en su momento: ‘me quedo en Alemania del Este porque el monstruo es tan bello que puedo escribir sobre eso. Prefiero vivir en el monstruo, antes que pasar al Oeste’”.

“En este momento en Francia –continúa el creador– no hay un movimiento de emancipación progresista. Estamos en una situación política oligarca total. Con un fuerte odio y un gran desprecio hacia los pobres, pero sirviéndose de su fuerza de trabajo. Sarkozy en su campaña presidencial mató el movimiento del ‘68. Cuando llegan al poder, los movimientos conservadores matan a los movimientos anteriores, revolucionarios o de emancipación. Al matar el ‘68, Sarkozy abrió una nueva ventana preemancipativa, prerevolucionaria. Sarkozy quebró el discurso de De Gaulle. Ahora, nuevamente están volviendo a aparecer rumores. La pregunta es entonces ¿se pueden refundar las ideas del comunismo, las ideas sociales de libertad? En eso Sarkozy es un motor de aceleración. Por ahora el movimiento es minoritario, pero algo se está volviendo a mover, hay circulación entre diferentes grupos de pertenencia, de interés. Las cosas están volviendo a cuestionarse, se están encontrando nuevas palabras, se están rascando palabras que envejecieron de manera incorrecta. Las palabras son importantes y me parece que nuestra suerte, con Nicolás Sarkozy en el poder, es que ese hombre hace encender, en cada uno, su potencial revolucionario. Eso es lo que mejor le sale en su política. Tengo la impresión de que **Nuestro terror** no es un buen espectáculo, no es un espectáculo terminado, no es un espectáculo que cuente bien una historia. Pero es un espectáculo necesario para mirar las palabras antiguas. Las palabras que se utilizan hoy en día están observadas en su sentido primigenio, cuando eran la ley, la justicia, el derecho, la soberanía popular. Todas esas palabras hoy forman parte de un barro patriótico y no podemos verlas con claridad”.

UNA CHARLA CON DIEGO CASADO RUBIO Y EZEQUIEL TRONCONI

Fragmentos de dos discursos amorosos

DAVID JACOBS / desde CABA

Reunir a dos dramaturgos para conversar sobre el sentido que la puesta en escena imprime sobre el texto dramático puede resultar, en principio, una provocación a su trabajo. Pero si tenemos en cuenta que ambos, además de escribir, se dedican también a dirigir, la cosa se vuelve más amable. Nos referimos a Ezequiel Tronconi y a Diego Casado Rubio, dos novatos hacedores de la llamada escena *indie* porteña que acumulan, de todas maneras, un extenso prontuario teatral. El primero, es el responsable de la obra **Sauna**, una comedia negra con aires retro que se cruza con el drama y el vodevil. El segundo, de **Es inevitable**, una profunda historia de amor entre mujeres dominada por la pérdida y la melancolía.

EL TIEMPO QUE DURÓ NUESTRO AMOR...

Luego de **Pelota a paleta** y **Segundo set**, sus dos primeros trabajos como autor y director, Ezequiel Tronconi volvió a convocar a buena parte de aquellos compañeros de ruta para **Sauna**, una obra que narra el reencuentro de sus protagonistas, quienes fueron novios durante su adolescencia. Con un sólido manejo de la composición dramática y la dirección, el trabajo de puesta pareciera privilegiar el uso del espacio escénico: dos acciones en paralelo, en tiempos y espacios diferentes, se combinan generando la sensación del montaje cinematográfico. De esta manera, y a través de este particular manejo del espacio, **Sauna** no presenta un texto en escena, sino que lo interroga desde la dirección.

-¿Cómo encaraste los procesos de escritura y dirección de *Sauna*?

-Comencé escribiendo el reencuentro de los protagonistas después de catorce años, sin saber bien qué les pasaba o podía suceder. El sauna que se ve en la obra surgió como analogía con mis trabajos anteriores. Mi interés pasaba por unir los universos de las tres obras y repetir algunos personajes. Tratando de ubicarlos en otro espacio fue que apreció lo del sauna. De viaje me encontré muchas veces solo en un sauna, y esta imagen fue el disparador para la obra. Además, el sauna es un lugar que condensa teatralidad y mucha intimidad. Esencialmente era esto lo que más me interesaba volcar en la puesta. Cuando encontré la idea del sauna el desafío que seguía era cómo vincularlo con la historia del reencuentro entre los protagonistas. Pero rápidamente, y por suerte, empezaron a surgir las imágenes del reencuentro. El trabajo de dirección comenzó en el verano de 2009 al borde de una pileta en la casa de uno de los actores. Nos propusimos antes que nada entender a los personajes y reflexionar sobre qué significa crecer, que es un poco el tema de **Sauna**. Pablo Calmet, el escenógrafo, me ayudó mucho a resolver cuestiones narrativas como darle valor a un determinado objeto o un elemento de la escenografía. Empecé la dirección con la obra ya terminada. Adrián Canale fue muy importante en ese proceso. No hubo nada de improvisación. Trabajé en el espacio durante cinco meses a partir de lo que había escrito. En este pro-

ceso fue importante también el acompañamiento de Marcelo Bertuccio.

-¿Por qué volvés a estos personajes? ¿Qué cosas te interesan?

-En realidad, es un poco al revés. Había cosas que ya no me interesaban pero de todas maneras quería verlos expuestos en otra situación y ver si de esta manera funcionaban. El personaje de Aníbal en **Sauna**, por ejemplo, es de características bien opuestas al personaje que compone en **Pelota a paleta** y **Segundo set**, mis dos obras anteriores. Estas obras tenían otro registro de actuación. En realidad, lo que me estimulaba era ver a los actores jugando a ser otros y probarlos en otro registro de la actuación. Además, me une con los chicos una fuerte amistad. Nuestra idea es pasarla bien; esto es lo fundamental.

-*Sauna* es un texto que se termina de consolidar en la puesta. ¿Qué valor les otorgás a los procesos de escritura y de dirección?

-Cuando escribía pensaba: "Que de la puesta se encargue el director". (Risitas...) Comencé a darme cuenta de que lo que parecía en el momento de la escritura era una dramaturgia de dirección. Una vez escrito el texto la idea de dirección era ir más al fondo de la historia. Cuando los mundos del sauna y del reencuentro se interponen a partir de la puesta, lo que sucede allí es sin duda más potente que lo escrito. En el espacio propiamente dicho se



• Escena de "Sauna".



• Escena de "Sauna".

generó una poética que quizás es más difícil de advertir en el texto. Con relación a los personajes, estos sin duda superan en la puesta a los que están impresos en el papel. Las anécdotas que cuentan cobran una potencia en la escena que modifica, en algunos casos, el sentido original del texto. No son personajes únicamente de papel, de texto. Cómo hablan, cómo se mueven y se vinculan... sin la puesta es imposible que esto aparezca. A partir del trabajo con los actores empezó a surgir algo más concreto, que quizás solo la lectura del texto no hubiese posibilitado. Y es gracias a esto, también, que la obra no pasa desapercibida. En definitiva, la puesta les otorga otro carácter a los personajes y consolida aún más la dramaturgia.

DUELO Y MELANCOLÍA

Es inevitable es la ópera prima del fotógrafo, director de cine, periodista, dramaturgo y director teatral Diego Casado Rubio. El término "ópera prima" le calza justo a esta obra que cruza, con aires performáticos, teatro y multimedia. Un espectáculo visual poderoso, donde el uso del video, la danza, la luz y la música logran un espesor dramático tan sugestivo como la historia que quiere contar. La historia de una mujer sumergida en el dolor y la frustración por la pérdida de su objeto amoroso.

-Es inevitable está construida sobre todo a partir de los cruces que se producen en escena entre lo plástico, lo musical y lo tecnológico. ¿Cómo trabajaste cada uno de estos elementos en relación con su función dramática?

-Cuando escribí *Es inevitable* ya había elegido previamente una serie de temas musicales como orientación climática de las escenas. Lo mismo me ha ocurrido ahora que recién he terminado de escribir mi nueva obra llamada *Se alquila -con una condición-*. Siempre que escribo lo hago con música para orientarme a mí mismo y luego esto me sirve mucho para comunicar mi idea a los músicos que componen la banda original. En el caso del video, realizado por mí, tenía muy claro cómo hacerlo para luego poder insertarlo en la escena. El autor se sirvió del creador audiovisual para ensamblar lo teatral con lo cinematográfico. Yo no dividí los elementos utilizados (música, video, pintura)

ni los pienso de manera independiente. El proceso creativo (que comienza en mi cabeza y que suele tardar varios meses hasta llegar al papel) incluye la música y lo audiovisual siempre en función de contar una historia. Si los elementos no ayudan en esto, no suman, no los utilizo o quizás los utilizo en la escritura pero luego en el trabajo de puesta y con las actrices, van desapareciendo hasta que queda algo concreto y contundente. Todo debe servir para contar. Estoy convencido de que partiendo de ahí cualquier cruce es válido, como lo es lo teatral con lo cinematográfico.

-La obra parece más el trabajo de un director que de un autor. ¿Qué importancia tienen para vos estos roles?

-La importancia pasa por la elección. Soy director porque antes fui autor, es decir, hubo un momento en mi vida que tuve claro que quería dirigir pero no lo hice porque primero quise estar preparado, seguro de mí y luego lanzarme a escribir. Por eso comencé escribiendo canciones, cuentos, luego guiones de cine, literatura, hasta que llegué a Buenos Aires y escribí teatro. Considero que lo que completa a un director es la autoría. Desde el momento en que escribo un texto teatral aplico mi visión de director, con lo que avanzo en el conocimiento del espacio, del cómo será, del cómo se mueven y son los personajes, las situaciones. Por lo tanto, si bien podría dirigir textos de otros autores, siento que el rol de director se completa con la escritura, se ensambla, y se justifica.

-¿Por qué motivos decidiste cruzar teatro y multimedia?

-No fue una decisión sino un proceso natural. Desde siempre voy al cine, solo, acompañado, de madrugada, desde hace ya muchos años. Mi cabeza piensa en imágenes todo el tiempo. Cuando escribo soy muy visual, mejor dicho, audiovisual. Estudié cine en España y cuando llegué a Buenos Aires, hace cinco años, el teatro me atravesó. Lo que pasa en esta ciudad es alucinante. Veo teatro, solo, acompañado, off y comercial. Imagino que es ahí cuando se empieza a mezclar todo. Pero *Es inevitable*, aunque no tuviera elementos audiovisuales, sería igualmente cinematográfica.

-¿Cuál sería el límite que separa el teatro de la multimedia y viceversa?

-Lo humano, lo físico, la respiración, el sudor, los nervios, lo vivo, lo real. Si bien la virtualidad tiene el poder de la fascinación, lo teatral tiene el poder del aquí y ahora, de la verdad del presente. Lo que sucede es lo que es. La clave estaría en transmitir verdad, emoción y sudor en lo virtual, en lo multimedia. Es decir, ahí ancla el misterio, ¿cómo una pantalla sobre la que se proyectan imágenes nos puede hacer sentir emociones? Esa es la magia, ahí está la trampa verdadera del cine, su esencia. Y es ahí donde deja de haber límites entre lo teatral y lo multimedial.

-¿Cuáles son los aportes de la multimedia a la escena?

-Lo cinematográfico te permite ampliar la visión del espectador, agrandar el viaje teatral, el espacio. En nuestras vidas la imagen es lo más cotidiano, nos relacionamos cada vez más con una pantalla (compu, TV, cine, celular). Por este motivo, el espectador tiene una cultura audiovisual muchas veces mayor que teatral. Creo que en algún punto lo tecnológico acerca al público el hecho teatral. Vuelve al teatro un acontecimiento cotidiano. Además, le aporta un grado de 'modernidad'—entendida como actualidad— que me parece interesante, siempre que sea usado al servicio de lo teatral, de la historia.

RAGOS COMPARTIDOS

Hay algo en común en estos dos trabajos, y es la idea de explotar al máximo las posibilidades que brinda el espacio de la representación al texto para dotarlo de nuevos sentidos. Pero sin duda, en este proceso, la presencia del actor se vuelve también un factor determinante. No solo porque él es quien sostiene con su cuerpo el texto, sino porque además es la superficie en donde se inscribe la dialéctica entre texto dramático y puesta en escena.

-¿Cómo fue el trabajo con los actores/actrices teniendo en cuenta el particular uso del espacio escénico? ¿Qué tipo de relaciones establecieron?

-Tronconi: el mayor desafío consistió en no aburrir con lo que sucedía en el sauna. Los actores



• Escena de "Es inevitable".



• Escena de "Es Inevitable".

están toda la obra sentados y no hay acciones físicas importantes si no pequeños desplazamientos. En cambio, en el espacio del living donde se reencuentran los protagonistas, hay demasiada acción. La idea fue entonces como generar movimientos y situaciones en el sauna, por más imperceptibles o pequeños que fueran. Y en este sentido, el trabajo que hicimos con ciertos objetos que aparecen en la escena fue importante. Al comienzo de los ensayos notábamos que lo del living, a diferencia de lo del sauna, funcionaba mejor. Y me preguntaba por qué sucedía esto. Y al poco tiempo comencé a encontrarle la vuelta. Las marcaciones a los actores estaban dirigidas a hacerles ver que conformaban un grupo de amigos. Hice mucho hincapié en esto. Es decir, qué cosas le pasaba a cada uno de ellos en relación con el otro. Y especialmente a la pareja protagonista. Qué cosas les pueden ocurrir a dos personas que se reencuentran después de quince años. Y en este sentido, trabajé con ellos a partir del lugar de la pérdida y del reencuentro. Insistirles en la importancia que cada uno tiene para el otro.

-Casado Rubio: desde el guión las actrices ya sabían que la propuesta era convivir con el video. Esto siempre fue tomado como un personaje más, incluso desde la producción. Juan Borraspardo, mi productor y asistente de dirección, tenía muy claro que lo audiovisual no era un elemento escenográfico. Al partir de esto la conciencia de las actrices, del equipo de trabajo, se modifica inevitablemente. Casi toda la obra fue ensayada sin la parte audiovisual, excepto la escena en la que en video vemos a uno de los personajes hablando, que fue ensayada poniendo a la actriz de carne y hueso tal cual iba a estar en el video. En los últimos dos meses de ensayos incluimos un televisor con filmaciones caseras para construir esa relación necesaria entre las actrices y la pantalla. Igualmente siento que al haber establecido vínculo entre las actrices y objetos reales se facilitó mucho la integración del video posteriormente. Es decir, que la actriz protagonista, Estela Garelli, que es quien tiene relación directa con la pantalla, ensayaba abriendo una ventana de verdad o tocando la cara de otra de las actrices o teniendo un diálogo real con la otra actriz que luego iba a

tener ese mismo diálogo pero en video. Luego, al final del proceso, llegando al estreno, al ensayar con la pantalla grande en la que se proyecta una ventana y la actriz la abre, fue muy natural la incorporación porque ella como actriz ya lo había ensayado con el elemento real.

-¿Cuál o cuáles son los límites entre un autor y un director?

-Tronconi: mientras escribía trataba de no pensar en la dirección. Por lo tanto, traté de no ponerme limitaciones al momento de la escritura y tampoco al momento de la dirección. La obra transcurre en dos espacios y tiempos diferentes, y tiene mucho de montaje, pero eso comenzó a aparecer recién en los ensayos. Luego la dirección se entrometió en la dramaturgia aportándole, creo, una mayor teatralidad. La unión de planos, y la mezcla de tiempo y espacio aparecieron unos meses antes de estrenar. En el texto eso no ocurría. Trato de no ponerme límites entre una cosa y la otra. Cuando tengo que tomar decisiones donde alguna de las dos partes debe ceder, lo hago. No me resulta fácil hacerlo, pero el resultado es, en definitiva, muy positivo.

-Casado Rubio: si son la misma persona no debería de haber límites. Y esto lo digo porque muchas veces uno mismo, inconscientemente, se limita en la creación y justamente la creación más verdadera es la que nace de los no-límites. Cuando el autor y el director son dos personas diferentes creo que la libertad de uno termina cuando comienza la del otro, es decir, cuando el autor finaliza, 'entrega' su creación al director con la plena conciencia de que, de alguna manera, la obra deja de ser suya.

-Sauna y Es inevitable cruzan y trabajan con distintos géneros. ¿Piensan que hoy es difícil una delimitación de los mismos, de encontrar en el teatro géneros puros?

-Tronconi: cuando escribo parto de una imagen y no me desprendo de ella hasta que alguna idea se concreta. Por momentos esas imágenes son graciosas, disparatadas o dramáticas, pero nunca las elaboro como formando parte de un género determinado. Reconozco que **Sauna** tiene ciertos

elementos de la comedia romántica si nos centramos en la relación chico-chica. Pero no abordé el texto pensando en un género. Siento que el texto toca diferentes teclas, pero no lo reconozco un género específico. Entiendo la cuestión del género como si fuera una dirección de género, como suelen ser el suspenso, la comedia, lo clásico, etcétera. Si en algún momento se puede percibir la presencia de un género, surgió solo. Lo que me interesaba, en realidad, era encontrar un verosímil. Esa fue la verdadera apuesta.

-Casado Rubio: siempre me gustó pensar que los géneros existen en virtud de los espectadores; es decir, uno necesita saber si lo que va a ver es un drama o una comedia. Necesitamos definir y etiquetar. Cuando se mezclan géneros, siento que los límites se corren y es ahí cuando para mí la cosa se vuelve interesante. Delimitar la mezcla es siempre más difícil ya que el concepto 'mezcla' encierra en sí libertad. Por otro lado, no sé si 'hoy' es más difícil trabajar con géneros puros, ya que no sé si para mí es interesante hacerlo. Por ahí es más bonito que el agua y el aceite no se mezclen, es lo que sucede, pero quizás 'el hoy' pase más por agitar el vaso y ver cómo se fusionan sin mezclarse ambos líquidos.

-¿Advierten nuevas búsquedas en el campo teatral?

-Tronconi: un rasgo común de muchas obras en cartel es el trabajo desde la dramaturgia del actor. Obras que parten de la improvisación y de lo que propone el espacio de la representación. A diferencia de algunos años, en los que se podía reconocer claramente a un autor, un director y un grupo de actores, hoy se ve un espíritu más colectivo de trabajo. Creo que estas obras se hacen cargo de la indudable potencia dramática del actor en la escena. Me gusta que las obras se vayan gestando al mismo tiempo que el director trabaja en la escena.

-Casado Rubio: no te sabría decir porque a veces pienso que todos los autores contamos la misma historia; y otras veces pienso que hay cada vez menos autores, y que solo hay historias. Yo soy autor y desde ahí mi búsqueda intenta ser siempre nueva.

25 AÑOS DE LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

Desde Banfield, Beatriz, historia de una caricatura



• Beatriz y su titiritera, Laura Pagés.

Entre 15 y el 24 de marzo se llevó a cabo en la ciudad de La Plata la XXV edición de la Fiesta Nacional del Teatro. La programación del encuentro, organizado en esta oportunidad por el INT, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y la Municipalidad de La Plata, estuvo integrada por 32 espectáculos. Aproximadamente 10.000 espectadores participaron de la actividad que, además de la grilla de espectáculos, contó con muestras regionales, mesas redondas, talleres y devoluciones de algunos espectáculos. Las funciones se llevaron a cabo en las salas A y B del Pasaje Dardo Rocha, el Coliseo Podestá y el Teatro Argentino. En estas páginas se da cuenta de algunas de las experiencias participantes

CECILIA HOPKINS / desde C.A.B.A

En su imagen plástica, en su poder evocador y su encanto, allí reside buena parte del poder cautivante de un títere, objeto inerte que simula vida. No obstante, lo que resulta decisivo es el accionar del manipulador: el juego de disociación que realiza al prestar su voz al personaje. Al moverlo en función de las necesidades dramáticas, sucede en escena mientras lucha por “actuar su ausencia”, a los efectos de no llamar la atención del espectador y volverse virtualmente invisible. En su libro **De los objetos y otras manipulaciones titiriteras**, Rafael Curci observa que hay titiriteros que, en el trance de crear sus marionetas, se asumen como verdaderos demiurgos. Esto sucede, según el especialista, cuando se “parte del precepto de que todo es materia maleable para sus propósitos expresivos”. Especialmente sensible para descubrir superficies de las cuales quitar lo que sobra para dar nacimiento a una nueva criatura, los titiriteros actuales reconocen en el narrador polaco Bruno Schultz a un teórico del arte del titiritero. En su **Tratado sobre los maniqués**, el autor afirma: “la materia posee una fecundidad infinita, una fuerza vital inagotable que nos impulsa a modelarla. En las profundidades de la materia se insinúan sonrisas imprecisas, se anudan conflictos, se condensan formas apenas esbozadas. Toda ella hierve en posibilidades incumplidas que la atraviesan con vagos estremecimientos. A la espera de un soplo vivificador, oscila continuamen-

te y nos tienta por medio de sus curvas blancas y suaves nacidas de su tenebroso delirio”.

Laura Pagés puede ser incluida en la lista de los titiriteros demiurgos. La goma espuma fue el material elegido por ella a la hora de construir a su personaje, único intérprete de la obra **Beatriz**, la historia de una mujer inventada. Pero no eligió cualquier goma espuma. Atenta a las directivas del co-autor y director del espectáculo, el experimentado Sergio Mercurio –quien le había aconsejado que utilizara un grosor definido de ese material– la artista notó que el colchón de su cama respondía a las medidas indicadas. Sin dudar lo practicó un corte en la sección posterior del mismo. Así obtuvo el bloque sobre el cual talló la cabeza de Beatriz. Una cabeza que, literalmente, estuvo consustanciada desde su origen con los sueños (e insomnios) de la titiritera. Más tarde, una peluca que había sido de su abuela se constituyó en otro de los aportes ligados a la biografía de la propia Laura. En cambio, al vestido del personaje lo encontró en una feria americana. Enseguida supo que Beatriz no podía lucir de otro modo.

Así entonces, vestida de satén floreado y peinada de peluquería, Beatriz se presenta ante su público. Apenas comienza a hablar, deja de ser una marioneta de tamaño natural tallada en goma espuma para ser una señora de barrio hecha y derecha. No importa que a su lado, con el rostro convenientemente velado, se vea a su manipu-

ladora: parece poco probable que haya alguien en la platea que le quite los ojos de encima a la muñeca. Si hasta la han visto parpadear y hacer mohines, algo materialmente imposible. “El espectador completa lo que ve”, explica Laura Pagés sin asombrarse. La obra tiene ya un amplio historial de funciones que comenzó mucho antes de ser el espectáculo que representó a la provincia de Buenos Aires en la XXV Fiesta Nacional del Teatro, realizada entre el 15 y el 24 de abril en la ciudad de La Plata. Beatriz fue vista en El Gato Negro Teatro, de Lomas de Zamora, en el Espacio Cultural Disparate, de Lanús Este, en el Teatro Municipal Julio Martinelli, de San Fernando y, en Capital, en la sala del Celcit, en el Espacio Apacheta y en el Museo del Títere.

Formada en la escuela de títeres de Avellaneda, Laura Pagés no había visto nunca el trabajo de Sergio Mercurio, más conocido como “El titiritero de Banfield”. Artista itinerante en gira por América latina, Mercurio volvió hace pocos años a su lugar de origen. Por entonces, para reubicarse en su medio se presentó en la sala más importante de su comunidad, el Teatro Payró. Allí fue donde Pagés lo vio y decidió pedirle que la dirigiera: “Su modo de trabajar es inusual, por el cuidado, el respeto con el que construye a sus personajes, por el afecto con que los trata”, afirma. Hasta ese momento, ella basaba su trabajo en la historia que quería contar. En cambio, Mercurio sostiene: “yo me presto a la existencia de los títeres, ellos me exceden”. Luego de conocerlo, Laura comenzó a pensar que el universo de cada personaje es el que crea la historia.

Construido a lo largo del proceso de creación por la propia artista, el estilo de títere que es Beatriz tiene el sello de Mercurio. “Me gusta trabajar con la caricatura y, en el caso de Beatriz, ella también está entre lo realista y la caricatura”, dice el director. Laura, acostumbrada a manipular títeres más pequeños, tardó un año en conocer los secretos de su marioneta. Durante todo ese tiempo fueron creadas muchas escenas que luego quedaron fuera del espectáculo. “Beatriz tuvo que aprobar varios cuestionarios”, dice Pagés y explica que la entrevista es uno de los métodos que el titiritero pone en práctica cuando debe construir el universo de su títere. Así, el director conversa con el personaje sobre los temas más variados, para que la manipuladora se esmere en explayar el pensamiento del personaje y encuentre una coherencia general. La voz del títere es una cuestión de mucho peso. En ese sentido, pareciera que Beatriz no podría hablar de otra manera que como lo hace. “Miro al títere a los ojos y hablo como si fuera él, hasta identificar la voz



• Sergio Mercurio y Laura Pagés

que le corresponde”, afirma Mercurio. Es que, una vez construido el personaje, el manipulador debe encontrar todo lo demás –la voz, el vestuario, la forma de moverse– según “lo que dicte la materia misma”.

Escrito a cuatro manos, entonces, el texto del espectáculo se compone de seis escenas. En las primeras tres, en línea progresiva, Beatriz va presentando su mundo: su marido, sus hijas, su negocio. La siguiente escena, la cuarta, podría ser tomada como el corazón de la obra. Mayor en extensión respecto de los demás cuadros, en esa instancia la protagonista trae al presente cuestiones dolorosas de su pasado, además de hacer referencia al trabajo, a la crianza de los hijos, la amistad entre mujeres y la visión femenina del varón. En cambio, en las últimas dos escenas la obra va perdiendo su carácter discursivo para volverse más abstracta, hasta llegar a prescindir de las palabras. Imposibilitada de relacionarse con su hija, Beatriz se encuentra en un estado de solipsismo. Así, los temas principales son la enfermedad y la muerte. La metáfora visual es el procedimiento más llamativo del tramo final: del pasado solo queda la imagen de una Beatriz juvenil que baila, mientras que el presente entrega la figura de la protagonista hundiéndose en un pozo, sin remedio.

“El espectáculo habla de una mujer de otra época, que se muestra en el rol de madre, esposa y trabajadora”, describe Laura Pagés. Beatriz mantiene una relación muy diferente con sus dos hijas, las cuales aparecen representadas en escena

solamente desde el sonido, cuando son chiquitas, y por la propia titiritera, hacia el final. A pesar de su verbosidad, a Beatriz se la ve cuando calla y vacila. Porque hay temas sobre los cuales prefiere no hablar, como la violencia familiar y las demandas de una cultura machista que exige que la esposa agache la cabeza ante los exabruptos del marido. No obstante, se las arregla para tener momentos de desahogo. Como cuando se la ve plumero en mano, cantando un bolero mientras arregla su negocio, en una especie de acto privado en el que da rienda suelta a sus deseos de pasarle factura a todo aquel que promete y no cumple.

“Es una mujer común, muy fácil de encontrar”, coinciden ambos artistas. “Tanto, que nos han dicho que Beatriz es la madre o la abuela de todos”. Este reconocimiento se basa, según el director, en una experiencia compartida: “Será porque uno conoce más las miserias de su madre que de su padre, tal vez porque uno estuvo más tiempo con ellas”. Por otra parte, la posición de género no está para nada ausente del discurso del personaje. “Fue un desafío dejar interrogantes sobre cuestiones que tienen que ver con lo femenino”, afirma Mercurio. Así, Beatriz opina que el mundo de los hombres es muy hermético, porque usan pocas palabras, no ven matices, saben lo que quieren y actúan como creen conveniente. Y vuelven a coincidir: “No quisimos dejar una moraleja, sino abordar las sensaciones de esta mujer que genera una gran empatía e identificación en el espectador”.

VERSIONES / LA ORESTÍADA DE ESQUILO

Daniela Martín en el espacio de contagio

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

En un bar del centro de Córdoba circula el chisme de un intrincado árbol genealógico en el que se mezclan dioses, héroes y reyes, así como el relato de los amores brutales que destrozan a los personajes trágicos. Un bar en la polis contemporánea trae al presente el triángulo amoroso de Agamenón, Casandra y Clitemnestra. Los dos primeros han vuelto de la guerra de Troya. La reina espera al esposo y su amante para saldar la única cuenta que tiene pendiente. Allí, en ese bar, los actores dirigidos por Daniela Martín desatan los hilos que entretrejió Esquilo. A través del arte de versionar, el equipo recupera una a una las obras y sus conflictos. Sus personajes se matan por venganza, por desesperación y dolor. El espectador apenas puede reconocerlos a simple vista pero el peso de las palabras opera el milagro de la comunicación entre épocas.

Tres títulos y sus respectivos elencos: **Griegos**, versión libre de **Agamenón** de Esquilo; **Al final de todas las cosas**, versión de **Las coéforas** y **Con la sangre de todos nosotros**, versión de **Las euménides** han sido el campo fértil en el que Daniela Martín ha experimentado en el arte de versionar. La persistencia en el camino que trazó Esquilo en la **Orestíada** puso a la directora y dramaturga en el dilema de la justicia y la democracia, como campos políticos a conquistar.

“Llegar a los clásicos fue una consecuencia. Me gusta mucho el personaje de Casandra porque plantea una relación con el lenguaje que es alucinante. Es el personaje que habla y al que nadie

le cree, por la maldición de Apolo. Es esa especie de loca que tiene el don de decir grandes verdades en forma de metáforas”, dice la dramaturga y directora.

Después de buscar distintas lecturas sobre el personaje, Rubén Szuchmacher le sugiere leer la **Orestíada** de Esquilo. El mundo clásico se desplegó ante sus ojos. “Cuando leí **Agamenón** me fascinó el trío. El interés por Casandra se desplazó al trío Casandra-Agamenón-Clitemnestra”.

La idea era trabajar un clásico y empezó la investigación sobre la adaptación. Daniela ya había hecho una adaptación de **Otelo**, como tema de tesis de la Licenciatura en Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba.

Daniela conoce, y pertenece, generacionalmente, al grupo de artistas formadas con y en las obras de la nueva dramaturgia, que, en términos de construcción del relato, tienen que ver con lo fragmentario, el no relato, las indefiniciones de los personajes que no tienen historia. “Al mismo tiempo, me gustan las obras con relato, me gustan esos personajes que tienen historias muy difíciles de contar, por la complejidad. Son obras que ponen en un brete al director, y a los actores”, señala.

El proyecto **Orestíada** fue una consecuencia del trabajo de versión.

Con respecto a las posibilidades de abordajes de los clásicos, cuenta que cada obra generó su propio sistema de adaptación, de dirección y actuación. “Habrá otras mil formas posibles”, dice

Daniela, para quien trabajar con un texto previo (clásico o no) es muy interesante.

“La cuestión es operar dramáticamente sobre el texto de otro. Hay que hacer una lectura del texto, quién escribe y en qué momento; quién versiona. Es decir, el texto dialoga con muchas cosas: con el contexto de producción de ese texto, con el contexto de producción de la obra. La versión es un espacio de productividad a muchos niveles”.

En una época en que predomina la dramaturgia de actor, la urgencia del actor por moverse en su propio texto, la directora considera que esa modalidad empieza a nombrar y dar legitimidad al trabajo creativo del actor. “Trabajo mucho con los actores. Sería imposible trabajar sin ellos a la par. Se han apoderado de las obras, trabajando cooperativamente. Todos participaron”.

LOS EJES DE LA TRILOGÍA

En **Griegos**, el espacio es uno de los riesgos asumidos para establecer bisagras entre el mundo clásico y el contemporáneo. “Es mi primera obra. Una investigación sobre el modo de construir una ficción. Se usa mucho ese juego. La actriz dice ‘soy Maura y hago el personaje de Clitemnestra’. Nos preguntamos por cómo se construye la ficción, los problemas que atraviesa el trabajo con actores y con el espacio. Es también una obra ‘paisaje’, en el sentido de que en una misma obra se puede pasear por diferentes registros. Los actores pasan por cambios de registros, por textos, del clásico a poemas. La obra intenta moverse a sí misma todo el tiempo”.



• Tres escenas de "Griegos".

Al final de todas las cosas es austera, monacal, prescinde de la escenografía.

"Esta obra me costó mucho porque los actores no usan nada en escena. Planteaba fuertemente el problema de la actuación porque es donde se asume la tragedia en plenitud. Es la obra donde más aprendí como directora. Todo el tiempo pensaba cómo contar el relato versionando y qué materiales usábamos, pero proponiendo una innovación y cómo los actores sostenían el mundo trágico con eso tan dramático como es el que plantea la obra: Orestes va a matar a su madre. Se generó un trabajo muy íntimo con ellos. Había momentos en que se sentían ridículos por los textos que decían".

Otra vez aparece el tema del entrenamiento contemporáneo del actor: un texto clásico abordado por un cuerpo contemporáneo. Es una paradoja muy interesante que no se resuelve. "En el final de la obra, la cuestión queda abierta. Si bien el discurso está contemporizado, hay referencia a los dioses o a las 'libaciones' como ritos sacrificiales. Se dejó a propósito porque trabajamos en la tragedia. Esos elementos conviven en tensión". Otro dilema es la relación del actor con el parlamento. En esta segunda obra de la trilogía corren el riesgo permanente del monólogo.

"Están solos con eso: a quién lo dicen. Por eso, cómo sostener la actuación de un clásico. Otra cosa interesante es que comenzaron con una traducción pésima. Pasaron por ese ablande brutal, eso sirvió para el trabajo posterior con un texto más limpio en el que se incluyó un fragmento

de **Las moscas** de Sartre, que enriqueció la obra".

VIOLENCIA PERDURABLE

La violencia en su génesis, y luego, en acto, enfrenta a Clitemnestra con Agamenón. En **Griegos**, el rey que mató a Ifigenia, hija de Clitemnestra, golpea a su esposa. El público sentado a la mesa podría tocarlos. Poco después, Agamenón atraviesa una puerta por la que no volverá. En **Al final de todas las cosas**, la venganza cobra otra fuerza. Se intuye el desenlace en cada diálogo de Orestes y Electra. La pregunta es cómo estamos condicionados por la violencia actual cuando somos espectadores. Aun cuando hay acostumbramiento, perturba verla a pocos metros. "En la versión no se muestra el asesinato de Clitemnestra, aunque la agarran y la meten adentro. El espectador queda impactado. Además, la **Orestíada** está atravesada por la idea de la justicia por mano propia. Ahora escuchamos a Susana Giménez con la frase lamentable, 'el que mata tiene que morir'. Torpeza total. El tema de la violencia, trabajada en escena, pone al espectador en situación de decidir. Es decir, ver lo violento del ajusticiamiento y después, sondear qué pasa con el espectador. En Argentina, durante la dictadura, también se propuso sacar la 'enfermedad' utilizando el peor castigo. Con los actores, el tema llevó un tiempo por problemas técnicos y de construcción de sentido. En la obra hay una construcción de la decisión de matar a la madre. Electra le va llenando la cabeza a Orestes que es un personaje que duda. Ese rasgo lo tomamos de **Las moscas**, no de **Las coéforas**. Orestes es un antihéroe. El Orestes de Sartre es un libera-

dor de su pueblo, y Clitemnestra, la opresora del pueblo. Él va de paso y se encuentra con Electra. No libera solo a una familia. En cambio, el Orestes de **Las coéforas** llega decidido a matar a la madre. El momento en que decide hacerlo es violento, de por sí. Por eso la última escena es breve".

AL FINAL DEL RECORRIDO

La tercera obra, **Con la sangre de todos nosotros**, es el final del recorrido, resuelto en una sucesión de juicios.

"Para mí fue una fiesta porque recuperamos el carácter de evento que tenía la tragedia, que congregaba a miles de personas. Se vendía comida y era un suceso en la ciudad. En ese sentido, circunscribí el relato al juicio, con 24 actores y personajes de todo el mundo trágico: Helena, Paris, Patroclo, Aquiles, personajes invitados para juzgar ese hecho en particular. La característica fue que se hizo en un mes. Yo llevé una estructura y se hizo. No se llega a una decisión. La **Orestíada** es una obra machista. A Orestes se lo absuelve porque el tipo mató en defensa de su padre asesinado. El padre es más importante que la madre. Atenea lo absuelve por eso. Puede pasar que haya matado a su madre. Sacando eso, lo interesante de la **Orestíada** es que está relatando el paso de una idea de justicia arcaica, la del 'ojo por ojo, diente por diente', a la de una justicia administrada por una institución. Atenea, para realizar el juicio, convoca a una serie de ciudadanos. Una idea de democracia. Eso es lo interesante. La obra cuenta el paso de un sistema a otro. Tampoco se puede abrir juicio aislado porque la **Orestíada** es una totalidad".



- Daniela Martín.
- Escena de "Griegos".

PREGUNTAS ACTUALES

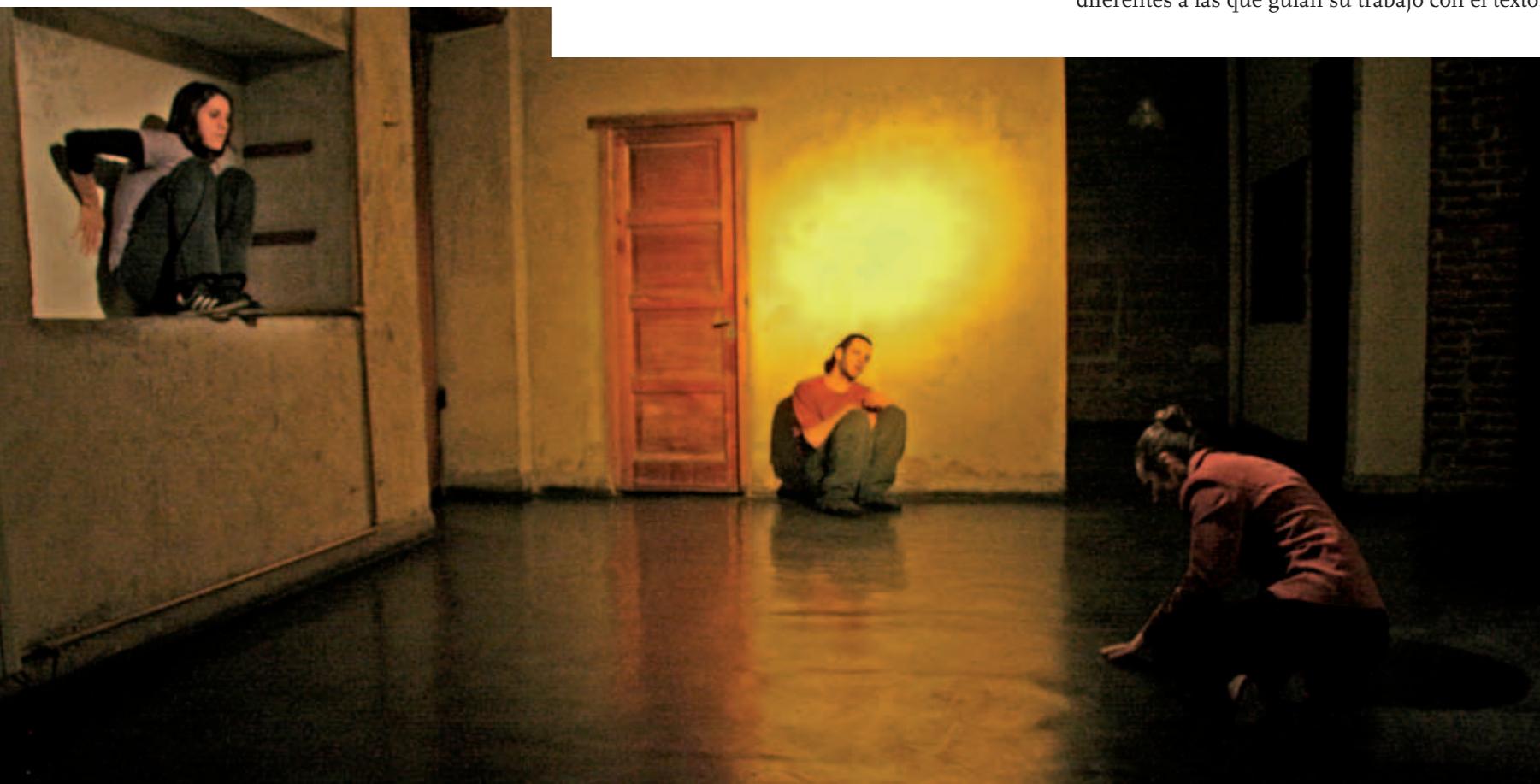
Daniela Martín explica que en cada una de las obras buscó, claramente, dejar abiertas las preguntas: ¿está bien que Clitemnestra mate a su marido? ¿Está bien que Orestes mate a su madre? No se resuelve. “Es un trabajo para el espectador. Hay que hacerlo laburar un poco, generar preguntas. Si bien **Con la sangre...** es una parodia, una obra muy divertida, también cuestiona cómo entendemos esos actos de venganza, cómo deben calificarse. En este momento en el que hay niveles de corrupción de las instituciones judiciales, la **Orestíada** pone de manifiesto que todavía no se ha concluido de qué manera se resuelven los crímenes. Hay una inoperancia tal que después de 30 años recién se condena a Menéndez, cuando ya está viejo. Es decir, esta obra escrita en el 458 a C. nos plantea la inoperancia del sistema judicial”, dice Daniela. Para ella, cada tragedia hace preguntas sobre determinada cantidad de cosas. Empezó pensando en Casandra y terminó preguntándose sobre estas cosas. “Es alucinante ver las puertas que se van abriendo. Entonces la dramaturgia funciona como un espacio de contagio. Ha ido pasando en cada una de las obras. Hay una propuesta, el actor la asimila, trae textos. Se van multiplicando las capas de lectura hasta la obra final. Es lo que pasa cuando enfrento un texto ajeno. Si bien cada espectáculo nos enfrenta a diferentes problemas”.

¿Y EL CONTAGIO DE ÉPOCAS?

“Estoy pensando en eso. Cuando ponemos en contacto dos culturas: el mundo griego y Córdoba 2007-2008-2009”.

El clásico, como espacio de escritura, es una línea de trabajo que Daniela Martín ha seguido con pasión. Ahora prepara una versión para actrices, de varias obras de Tennessee Williams. ¿Hasta dónde llegan los clásicos? ¿Será una cuestión de antigüedad?

“Trabajo sobre textos que me gustan mucho. La obra que me marcó fue **¿Quién le teme a Tennessee Williams?**, del grupo esloveno que vino para un festival. Me enamoraron esos actores. Es lo que busco: que la gente se enamore de los actores. A nivel de adaptación, me planteó muchos más dilemas que la **Orestíada**, porque como todo clásico real, sin discusión, Esquilo tiene cantidad de interpretaciones y puestas. Se maneja con arquetipos y entonces yo dialogo con el arquetipo. En cambio Tennessee está tan circunscrito al momento de producción, a esas mujeres en la década del 50, en el sur de los Estados Unidos desmembrado, que viven más en el pasado que en el presente. Por eso me costó mucho más hacer una abstracción. Me gusta operar sobre textos porque me gusta leer. Hay obras que adoro. No me imagino haciendo una obra en la que partamos de cero. Disfruto el encuentro con un texto previo”, concluye la directora que reconoce respetuosamente otras búsquedas en el teatro de Córdoba, diferentes a las que guían su trabajo con el texto.



ARIEL BLASCO



“Schultz... es terriblemente seductora”

FAUSTO J. ALFONSO / desde Mendoza

La cita es en La Casa del Español, en el Barrio Bombal. Dos muchachos de traje reciben a los visitantes y les extienden un sobre mediano de papel madera. En él encontrarán la papelería necesaria que certifica que han dejado de ser meros espectadores para pasar a formar parte de una red de espionaje de raíz germana y derivaciones insospechadas. Tarjetas personales, planos anatómicos, instrucciones para el uso de *gadgets*... El contexto simula una oficina, una presunta Universidad del Espionaje, con sus pertinentes archivos. De las paredes cuelgan las fotos de los egresados más famosos: James Bond en versión Sean Connery, Mata Hari, Einstein y Goethe. Más allá, en el ambiente colindante, espera el espectáculo mismo, que es como la realidad misma, pero no.

“Hay algo en la obra que quizás lo leímos solo nosotros –cuenta Ariel Blasco–. Entendimos que hay como una suerte de academia en la que se enseña a ser espía. Se sugieren egresados, un programa de estudio, materias... Y la presencia de una agencia paralela a esta academia. Entonces decidimos explotarla por ese lado. La situación previa al comienzo de la obra predispone bien a la gente. Se siente parte, se siente cómoda”, dice en referencia al lúdico planteo de bienvenida.

SchultzundBielerundSteger fue escrita por el porteño Feldman en 2004. El propio autor la dirigió en dos ocasiones, una en Buenos Aires y otra en España. Blasco y los suyos la estrenaron en noviembre de 2008 y desde entonces no han dejado de hacerla. Esta nueva puesta fue distinguida como Mejor Obra y Mejor Diseño Sonoro

Arrasó en 2009 con las principales distinciones que se otorgan en la provincia y fue objeto de un inusual boca en boca.

En este 2010, **SchultzundBielerundSteger**, la obra de Matías Feldman con puesta de Ariel Blasco, representará a Mendoza en la Fiesta Nacional, junto a su par **Querer a las hermanas**, del elenco Ven que te tiente. Para el director de **Schultz...**, formado en el cine, la experiencia fue –entre muchas cosas más– “una forma económica de hacer una película”.



(compartido con **Sobre cómo remontar el mar**) en el Festival de Estrenos de la Municipalidad de Mendoza. También como Mejor Obra y Mejor Actriz (Patricia Christen) en los Premios Escenario de Diario Uno. Y, en la Fiesta Provincial del Teatro, en los rubros Obra, Dirección, Actriz (Claudia Racconto), Actor (Darío Martínez) y Diseño Lumínico. Galardones estos que le adjudicaron el pasaporte a la Fiesta Nacional a realizarse en La Plata.

Contrariamente a los montajes anteriores, que apostaron al despojamiento escénico, para la puesta mendocina se optó por una casa con todas las de la ley, buscando en ese verismo un contrapunto con la estructura de la obra, que nada tiene que ver con el naturalismo y que se asienta en la reiteración de situaciones, con ligeras modificaciones en la acción y monólogos que amplifican y ramifican los discursos de los personajes y, por supuesto, las interpretaciones del público. Para ser bien gráficos: la estructura responde a variaciones sobre un mismo tema, a cierto estilo minimal, que tanto abarca al **Bolero** de Ravel, como al film **Corre Lola corre** de Tom Tykwer o a otra puesta mendocina no muy lejana en el tiempo, la de **La pesadilla**, del español Rafael González González, a cargo del grupo Viceversa.

Concretamente, la sala donde nació **Schultz...** es la casa de una de las actrices, bautizada “Del Español” en función de que en el texto original se hace alusión a un “trabajo” que hay que hacer en ese lugar. Los trabajos que hacen los agentes Schultz, Bieler y Steger son oscuros. Como bien dicen las gacetillas de prensa, estamos ante un teatro negro, aunque no de Praga, sino de Hannover. El trío en cuestión, como buenos agentes, debe hacer desaparecer un cuerpo, pero nada es tan fácil como parece y el misterio avanza entre la traición, la comicidad elegante y una veta romántica enquistada en un policial a lo Bogart.

-¿Cómo llegan al texto de Feldman?

-Cuando nos desvinculamos del grupo Lluvia de Cenizas nos preguntamos ¿y ahora qué? Empezamos a buscar textos a lo tonto y a pensar en directores. Queríamos exorcizar el tema de la dependencia. Había necesidad y urgencia de pedir obras a Buenos Aires. Varios autores nos

mandaron. Primero surgió **Te encontraré ayer**, de Francisco Lumerman, que la terminamos estrenando después de **Schultz...** con la dirección del autor. Después dimos con **Schultz...**, que nos voló la peluca.

-¿Por qué buscaban en Buenos Aires y no en Mendoza?

-Personalmente tengo una fascinación muy grande por el teatro que se hace en Buenos Aires desde hace un par de años. En Mendoza no somos conscientes de cómo está posicionado ese teatro a nivel mundial, cómo ha sabido permanecer con ideas pese a las crisis y a veces sin ningún peso.

-¿Qué encontraron en Schultz...?

-El primero que reconoció su valor fue Darío (Martínez). Hay algo de la estructura de la obra, ese relato encuadrado que, más allá de no ser muy usual en el teatro, resulta un ensamble perfecto. Creímos que eso hacía a la obra terriblemente seductora.

-¿No les preocupó que el público se quedara en esa bonita forma?

-Hay algo que dice Daulte que es re-lindo. Lo que interesa en el teatro es el juego, el procedimiento propiamente dicho. Si eso funciona, la obra funciona, amén de lo que se esté contando. Hay que construir y hacer funcionar el juego teatral. Mientras siga funcionando el vínculo, la gente no debería sacar los ojos de allí.

-¿La decisión de hacerla en una casa fue por la falta de salas?

-Por varios motivos, aunque no sé cuál apareció primero. Lo de las salas sería la justificación última. Lo cierto es que en lo primero que pensamos fue en la idea de un espacio alternativo y de intimidad, sin importarnos hacer funciones solo para treinta personas. Nos interesaba que la obra consiguiera su tiempo, engranara y que funcionara el boca en boca. Si te vas a una sala cualquiera ya empezás a competir y no podés hacer funciones consecutivas, temporadas largas. A nosotros nos interesa mantenerla en el tiempo.

Aunque durante su época de secundaria Ariel Blasco ya estudiaba teatro con el actor y director Luciano Ruiz (hoy radicado en Barcelona), a la hora de elegir una carrera optó por el cine. Hizo pesar su interés en rubros como la dirección de fotografía y su cinefilia y televisio arrastrados desde la infancia. Así fue que ingresó a la Escuela Regional Cuyo de Cine y Video, a donde volverá en algún momento a rendir cuenta de las últimas materias.

Cuando terminó el cursado, decidió llevar cine y teatro en paralelo. Se vinculó a la Enkosala (del grupo El Enko) desde la técnica. Y luego al grupo Lluvia de Cenizas, donde debutó como actor en **El pánico** (2005) y como codirector en **Cámara en ristre** (2007), junto a Lucas Olmedo, además de participar en otros proyectos desde distintos roles. Hoy además trabaja en el área Cine de la Secretaría de Cultura y como actor en **Te encontraré ayer**.

“Hacer cine es más difícil –reflexiona–, y más costoso. No te queda otra que escribir lo que querés hacer. Pero la gente es más dispuesta. En teatro por ahí gastás menos, pero la gente es menos generosa, se hace más complicado”.

-En Schultz... lo cinematográfico es indisimulable.

-Ha sido una forma económica de hacer cine. Hay recursos, aunque por ahí no todo surge de manera muy consciente, muy pensada. Te das cuenta cuando ya lo hiciste. En cine a mí me gustan mucho los géneros, por eso en teatro me gusta también partir desde los géneros. **Schultz...** es una mezcla de policial negro con película de espionaje. A mí me remitió a muchas cosas, desde John Le Carré a James Bond, el Súper Agente 86 y hasta la Dimensión desconocida. He choreado bastante de mi cultura televisiva.

-También se ve un componente paródico muy importante en esos personajes que manejan sus limitaciones con elegancia y que son torpes pero se toman todo muy en serio.

-A mí me gusta reírme, disfrutar. Estoy convencido de que la comedia va a salvar el mundo. Me gusta hacer cosas que pasen por ahí. Hay situa-



ciones graciosas para el espectador y es cierto que los personajes tienen limitaciones, pero a ellos todo les pasa de verdad. Son profesionales en una situación que se les va extrañamente de las manos.

-¿Por qué creés que jurados de distintos festivales coincidieron en que era la mejor obra?

-Creo que es una obra que es parte de un recambio generacional que hace falta y tendría que haber llegado hace mucho. Una mirada distinta, otro tipo de comunicación con la gente, una forma de contar que no es solemne y que ha permitido que la obra funcione muy bien con gente que no es de teatro. En algún momento nos acostumbramos a obras que tienen que decir algo explícitamente. Pero el arte es una forma de comunicación muy compleja y profunda. Aunque no quieras decir algo, igual lo estás diciendo. No inventamos la pólvora, pero creemos que la propuesta, para Mendoza, es un poco más fresca y vino bien al panorama y la situación actuales.

-¿Qué es lo mejor y lo peor que les han dicho?

-Lo mejor fue una señora que mandó un *mail* comentando que nunca iba al teatro, pero que le habían encantado las actuaciones y se había creído todo, pero que no había entendido nada y que por favor se la explicáramos. Lo peor tiene que ver con gente de Buenos Aires que te dice que es raro escuchar textos tan porteños dichos por mendocinos. Aunque no sé si eso es lo peor. A mí me da gracia, una gracia bien, que haya gente a la que no le guste lo que hacemos. Una vez, a propósito de **El pánico**, alguien en un ataque de *sincericidio* me dijo: “¡¡¡Es malísima!!!”. Ah, con **Schultz...** ya sé qué fue lo peor. Un alemán nos dijo: “Pronuncian para el oje”. Aunque son muy pocas las palabras del texto en alemán, él tenía razón.

SchultzundBielerundSteger está protagonizada por Darío Martínez (Schultz), Claudia Racconto (Bieler) y Patricia Christen (Steger), más las voces en *off* de Horacio Ferrer y Fernando Veloso. La escenografía es de Darío Martínez y Diego de Souza. El vestuario, de Patricia Cabañez, con asesoría de Adrián Sorrentino. Fernando Veloso hizo el diseño sonoro y Gabriel Novillo el gráfico. Durante la Fiesta Nacional del Teatro, el rol de Steger lo cubrirá la actriz Andrea Simón.

• Escenas de “SchultzundBielerundSteger”.



• Ariel Blasco.

Un díptico ciberamoroso

Mientras prosigue con las funciones de **SchultzundBielerundSteger**, Ariel Blasco lleva adelante un ambicioso proyecto acerca de cómo el amor es entendido por la ciencia. Se trata de dos obras que, aunque con autonomía, se relacionan de modo tal que el espectador las disfrutará mejor en conjunto. Ellas son: **Biónica**, de Willy Prociuk y **El vuelo del dragón**, de Javier Daulte.

Las obras comparten el personaje femenino principal, presentado primero en los años '60 y luego en los '90. En **Biónica**, esa mujer tiene 19 años y lleva el rostro de Claudia Racconto; en **El vuelo...**, ya es de 49 años y está encarnada por Marcela Montero. Los otros actores que forman parte de este proyecto dual son: Alejandro Pelegrina, Marcelo Ríos, Jerónimo Machín, Gustavo Torres, Federico Ortega, Pancho Molina, Diego Quiroga, Manu García, Paz Gaimbenedetti, Tania Casciani, Jessica Echeagaray y Andrea Cortez.

Justa valoración de la utopía teatral: **premiaron a un maestro del teatro Misionero**



• Escena de "Aeroplanos"

JAVIER ARGUINDEGUI / desde Misiones

Luis Andrada está casado con la actriz Rosario *Chonchi* Bertolino, tiene tres hijas, "dos en Rosario y una en Canarias", y cuatro nietos. Nació en Rosario y se radicó en el Alto Paraná hacia 1958, "primero en Eldorado y luego, definitivamente, en Posadas", y desde entonces le ha dedicado más de cuatro décadas a la actividad teatral en Misiones.

En esta ciudad, y a mediados de los 70, integró el grupo Tempo, que tenía sala propia: la Sala Uno, en Roque Pérez, entre Buenos Aires y Rivadavia; y que luego, en el '78, debió trasladarse a Tres de Febrero y Córdoba, bajo el nombre de Sala Dos, conocida hoy como sala Tempo, así bautizada por el público. Luis Andrada ha dirigido numerosas obras estrenadas en Misiones, exhibidas en otras provincias, las ha mostrado en salas de América latina y ha representado a la provincia y al país en muchos festivales. Asimismo imparte talleres para actores, entregando la vasta experiencia acumulada por tanto teatro visto y por tanta "escuela" leída. Actualmente el grupo Tempo, que dirige, ensaya *Yerma*, de Federico García Lorca.

En el aspecto gremial Luis Andrada es pionero en la concepción y formación de agrupaciones de actores de teatro, ha impulsado la Ley vigente que regula la actividad difundiendo a todo rincón del país, fue delegado provincial y regional del INT, y como si no bastara, ha elaborado un anteproyecto de ley provincial de teatro.

ANDRADA, TRAS BAMBALINAS

El maestro teatral Luis Andrada, no solo ha dirigido cientos de obras e impartido talleres para actores misioneros; también ha desplegado intensas y fructíferas gestiones gremiales por la creación de leyes del sector y ha cumplido funciones como delegado provincial y regional del NEA para el Instituto Nacional del Teatro (INT).

Por esta y otras no menos valiosas razones el INT le otorgó el Premio a la Trayectoria que le fue entregado en el marco de la 25 Festival Nacional de Teatro, La Plata 2010.

El premio tiene dos significaciones para Andrada; por un lado en el plano personal, individual, con sus jóvenes 81 años, y al cabo de una larga carrera de triunfos o tribulaciones, importa menos que por el lado social y corpora-

tivo, pues "como me indicó un amigo -expresó Andrada- es bueno que en Buenos Aires haya otro representante teatral de Misiones por todo lo que pueda aparejar, arrimando agua para el molino". La provincia, entonces, depositó una doble responsabilidad en él, y en la obra seleccionada en el Festival Provincial 2009, *Hijos de la oscuridad*, que participó en la Fiesta.

Otro don Luis se oculta bajo el director teatral, es el Andrada, técnico y agrimensor. Pero la materia es el teatro. Así habló en su bastión, la mítica sala Tempo:

-¿Cómo comenzó su carrera?

-Integré varios grupos, el de Teatro Vocacional de Eldorado en 1963, el Arte y el Tía Maru en el '75, el Teatro Estudio Posadas en el '77, Tempo en el '78 y Grupete en el '90.

-¿Cuál fue su primera sala?

-Construimos Sala Uno en el '80, ubicada en Roque Pérez, entre Buenos Aires y Rivadavia (debutamos con *Jettatore*) y corridos ideológicamente, nos vinimos acá en el '81 y construimos la Sala Dos (debutamos con *La venganza del Pombero*, en la que actué) que la gente ha bautizado como Sala Tempo.

-¿Cómo se formó artísticamente?

-Tengo una gran biblioteca y asistí a numerosos cursos y talleres. Por ejemplo: Santángelo, Ponte, Zapata, Schwaderer, Quiroga, Lagos.

Andrada ha sido distinguido con otros 15 premios, desarrolló actividades como docente y fue delegado provincial del INT entre el '98 y 2002, simultáneamente, regional del NEA, del '98 a 2000 e integró el Consejo de Dirección de 2002 a 2004.

-¿Y las leyes?

-En el 74 elaboramos el anteproyecto de la Ley nacional aprobada en los '90, la 24.800; ocupó cargos gremiales en la Federación Argentina de Traba-

Desde 1999 el INT entrega los Premios a la Trayectoria, en el ámbito regional y nacional, destinados a personalidades relevantes del teatro, reconociendo a sus hombres y mujeres argentinos, que supieron, desde su lugar de residencia, construir la historia del teatro argentino.

Luis Andrada, distinguido a nivel regional en 2006, lo recibió esta vez a nivel nacional en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro 2010.



• Luis Andrada

jadores Teatrales y obras dirigidas por él participaron en distintos festivales provinciales, desde el '61, regionales, nacionales e internacionales. Sus compañías recorrieron toda la geografía nacional desde los '80 y de México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Panamá, Colombia, Venezuela y Paraguay.

-¿Cómo se fogoneó la Ley de Teatro?

-En aquellos años difíciles y convulsionados de los '70, la Asociación Argentina de Actores ejercía una tutela algo centralista para quienes hacíamos teatro en el interior y en la periferia fronteriza, sobre todo. Decidimos, por eso, con otros referentes provinciales (Mendoza, Córdoba, Santa Fe, Tucumán), crear la Federación de Agrupaciones Teatrales por lo que en el '75 fundamos aquí nuestra filial misionera. El golpe militar del '76 aniquiló las esperanzas de unificación de criterios formadores de la ley de teatro, demorada aún con la llegada de la democracia en el '83, pues recién se reactivó hacia los '90, sancionándose finalmente en marzo del '97.

LA IMPORTANCIA DE LA LEY 24.800

Por ella los trabajadores del teatro avizoraron que al fin alcanzaban una verdadera legislación que pusiera a la actividad del sector entre los objetivos de promoción y apoyo por parte del Estado nacional, y que con dicha norma se podría fomentar la labor vocacional de innumerables realizadores que trabajan en los circuitos periféricos, en los barrios, y en las pequeñas poblaciones, logrando incluso la promoción de nuevos valores y el crecimiento de la actividad en general.

Dicha ley creó el Instituto Nacional del Teatro y establece un régimen de fomento y promoción a la producción teatral que debe ser coordinado y trabajado con las distintas representaciones provinciales, entre ellas Misiones.

-¿Por qué Tempo?

-Tempo es el tiempo, la dinámica del transcurrir, la marca de la resistencia y la espera en los años de la dictadura. Fue la primera sala de teatro independiente que se hacía en Misiones, cuando comenzamos había dos grupos, ahora hay más de 20,

-¿Qué tipo de teatro hace Tempo?

-Realismo. Un teatro del realismo es aquel en el cual la forma, la estructu-

ra y la función establecen los medios y los fines de una práctica social determinada. Por lo tanto el espectáculo está concebido de acuerdo a una estética en la cual la obra tiende a representar con bastante fidelidad la realidad que supone. Pero un teatro del realismo nunca presenta la realidad como tal sino que busca descubrir el velo que oculta esa misma realidad. Así, la realidad no es realismo. El realismo supone una visión, una propuesta, una denuncia de las relaciones sociales que son contraídas ciegamente, a través de la ilusoria transparencia de las cosas y de las formas. Cosificando al ser humano y reduciéndolo a mero valor de cambio, a simple mercancía. Esto, en una sociedad como la actual, en la que el humano es relegado, como un objeto inservible, cuando ya su etapa productiva ha llegado a su fin.

-Y su compromiso...

-El teatro del realismo supone un compromiso con el ser, con la sociedad, con la gente. Es un teatro donde el sujeto se reconoce o se desconoce, mediante la acción de los personajes, sin nunca dejar de identificarse.

-¿Cómo eligen las obras, los personajes?

-Tempo es un grupo de experiencia y oficio, con una idea perfectamente clara de cuál es su posición ante el teatro y los espectadores, sobre todo en estos tiempos en que el diletantismo, el gesto esquizoide, la confusión semántica, la rotación de los signos, la incongruencia, la evasión y la carencia de contenido, invaden los escenarios. El teatro que nosotros hacemos se apoya fundamentalmente en el realismo, que es el género por excelencia de casi todo el teatro argentino, donde nos sentimos más cómodos porque nuestro origen es stanislavskiano. Trabajamos el acercamiento del personaje desde adentro hacia afuera, y desde allí surge lo que nosotros llamamos teatro para la gente.

-¿Y los vanguardistas, qué dicen?

-Por supuesto que este teatro también tiene sus detractores, gente que no le gusta, o lo considera menor, quizá aquellos para los que el arte no pasa de ser una invención individual que busca despertar en el público una impresión, más o menos extraña, sin ninguna conexión con la realidad social. Hay gente que dice que este teatro es obsoleto, pero yo no creo en un teatro que tenga que ser para elegidos.

Nuevo Cuyo en la Fiesta Nacional de La Plata

GRACIELA GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO / desde Mendoza

En el ámbito de la 25 Fiesta Nacional del Teatro, realizada en La Plata, entre el 15 y el 24 de abril, la región Cuyo se destacó por su novedosa muestra fotográfica. En las fiestas se vive un clima de encuentro especial. En este caso, la ciudad fue protagonista. Entre calles y diagonales, pudimos observar fachadas, iglesias, museos, salas, plazas y bulevares en el tránsito diario hasta el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, de imponente arquitectura. En una de sus esquinas se encontraba una sala de exposiciones, que aportaba material gráfico del país teatral. Allí se podía encontrar toda clase de material, hasta fotos de platos típicos regionales.

El teatro del Nuevo Cuyo se lució con el montaje de **Sensibilidad tal**. Nos sorprendió con una muestra fotográfica de Luis Lobos de La Rioja, acompañado por otros artistas de las provincias. La iniciativa resultó original y novedosa. Este innovador crea espacios y genera estados anímicos al plasmar en el lenguaje visual, las escenas de teatro. Logra una conjunción entre la técnica, con enfoque personal, que capta la sensibilidad y la particularidad de los actores de la región. Las fotografías son el resultado de la documentación de los Encuentros Regionales. Por ello, debo destacar su relevancia. El carácter innovador reside en la búsqueda de la interdisciplinariedad, tan presente en la actualidad. En esas imágenes, la mirada del fotógrafo recorta, desde instantes únicos, algunos grupos y escenas. Este soporte supera el mero afiche o programa de mano, por la conjunción de dos visiones artísticas complementarias.

En el contexto de un clima particular, el espectador de la muestra se encaminaba por estos senderos visuales que registraban una cartografía con los aspectos distintivos de las regiones. Cada sector se ilustra con la gigantografía de un texto diferente, elaborado por un investigador.

Estos mensajes calaban hondo en la peculiaridad de cada provincia y se sucedían dando un sentido a la totalidad. Vale la pena transcribirlos para el lector. Graciela Díaz Araujo, Alicia Castañeda, César Torres e Iris Gómez y Zunilda Crowe lo sintetizaron así:

El teatro mendocino es un árbol con muchas ramas de un mismo tronco. Brotan múltiples y diversas propuestas: textos de autores, directores legitimados, creación colectiva, búsqueda y experimentación teatral, unipersonales, teatro danza y pantomima. La evolución de las estéticas se realiza al son de la murga

El teatro sanjuanino permite visualizar el tiempo en el espacio, propone una escritura del cuerpo, una inscripción de ese cuerpo en espacio escénico y ficcional. Este paso hacia una teatralidad de orden espacial, es explicable por las características internas del campo teatral de la provincia.

En La Rioja conviven elencos independientes y oficiales, tradicionalistas y vanguardistas, desplegando un abanico de propuestas que hoy escriben sobre los escenarios, una historia vigorosa del teatro riojano.

El teatro de San Luis desde el ayer, como presente vivo, se proyecta al mañana, como una luz nueva en el contexto del país. A un mañana venturoso para la región del Nuevo Cuyo.

La lectura de los textos conduce inmediatamente al reconocimiento de los signos distintivos: las diferentes estéticas de Mendoza, el acento en la corporalidad sanjuanina, la presencia de grupos oficiales y la coexistencia de la tradición y la vanguardia riojana y el renacimiento del teatro puntano.

A la vez, se entregó un interesante CD interactivo realizado bajo la curaduría de Ariel Sampaolese y Daniela Ordóñez. Esta publicación digital, de

reducido costo, presenta rasgos destacables por el uso acertado de las nuevas tecnologías, soportes, materiales para el tratamiento de la iconografía, la composición visual, la diagramación y el diseño gráfico.

En su confección los cuatro investigadores de las provincias elaboraron breves textos sobre la actividad teatral de los últimos 10 años, la presencia del INT, la significación y los aportes de las fiestas provinciales. En estas indagaciones se pueden advertir similitudes y diferencias. Por un lado, se agruparía a Mendoza y San Juan, con un teatro consolidado, signado por la continuidad y los cambios y rupturas de la década. Por otro, a La Rioja, con su teatrodanza y grupos oficiales y San Luis, con la eclosión de nuevos elencos, diversidad de estéticas y formas escénicas en polos alejados de la capital.

A pesar de ello, todos coinciden en el rescate de las figuras paradigmáticas de los maestros. Se observa el predominio de la dramaturgia de director que a veces participa de la escritura textual. Ya está superada la polémica noventista entre texto escrito e imagen. Ahora se despliegan propuestas de modelos perceptivos experimentales, con aspectos críticos. Se advierten “puestas de riesgo caracterizadas por rigor técnico y una posición ideológica en relación a la concepción del teatro. Los espectáculos son resultado de trabajos de indagación dramaturgía y reescritura de textos de diversa procedencia. En ellas se privilegian los efectos sonoros, los climas lumínicos, las situaciones opresivas y los significantes violentos (Castañeda, 2010)”. Se produce la fusión de música, danza, video, voces en *off* y efectos especiales. Las formas teatrales se han renovado y subvertido. El dramaturgo Arístides Vargas se monta con frecuencia y se legitima a nivel internacional.

Es que la realidad escénica es otra... Interesa la



FOTOGRAFÍAS: DANIELA ORDOÑEZ

- Cada sector se ilustraba con la gigantografía de un texto diferente, elaborado por un investigador.

actualidad más que el pasado. El movimiento teatral es complejo, multidireccional y polifacético. Algunas de las estéticas anteriores se articulan en forma ecléctica. Se multiplican los modelos foráneos, ya apropiados, y se acentúa la intertextualidad cinematográfica. El espectador joven ve un teatro con recursos tecnológicos y cinematográficos. Se han establecido procesos creativos de interculturalidad, con la utilización de diferentes recursos y técnicas provenientes de otros ámbitos culturales o artísticos. Impera la fragmentariedad. Si bien las salas se abren y se cierran con frecuencia y el público escasea, también aparecen con fuerza las promesas del teatro comunitario.

El apoyo prestado a la actividad escénica por los subsidios del Instituto Nacional del Teatro destinado a becas, grupos, espectáculos concertados y salas y festivales del medio merece una reflexión. Por un lado, en los comienzos, se produjo una actitud de dependencia y un alejamiento de la mística grupal del teatro independiente. Parecía que los estrenos se multiplicaban en cantidad y perdían en calidad. Pero por otra parte, con el paso del tiempo, los grupos crecieron, llenaron formularios y volcaron una reflexión teórica en los papeles. La renovación se reflejó en la creación de nuevos elencos, apertura de salas y variedad de propuestas. Los teatristas acceden a cursos de formación y se promueven planes de fomento en el interior del interior. Las publicaciones de Inteatro significan un aporte fundamental por la calidad de las mismas y su proyección gratuita en los sectores más recónditos del país.

Nosotros, los teatristas de la pluma y el teclado, pudimos reunirnos para iniciar un trabajo conjunto más amplio sobre el teatro de la región a partir de las mismas variables.



FOTOGRAFÍAS: DANIELA ORDOÑEZ

Calderón vuelve a escena



El director catalán Calixto Bieito estrenará en junio, en el Teatro San Martín de Buenos Aires, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. El proyecto se concreta con apoyo del Programa Iberescena. Su trabajo es muy reconocido en Europa y esta es la primera vez que una producción suya se dará a conocer en la Argentina. Consultado acerca de sus expectativas ante este estreno dice Bieito: "Hice teatro en Escandinavia, en el Teatro Nacional de Noruega, en el Real de Suecia, en Copenhague, en Francia, en Alemania. Me acostumbré a no tener expectativas, a estar abierto, curioso. Quizás uno hace cosas para que la gente se emocione y reflexione un poco, pero me he acostumbrado a no tener expectativas. Cada público es muy diferente".

JUAN CARLOS FONTANA/ desde CABA

"*La vida es sueño* es un espectáculo que primero hice con actores británicos, luego con españoles y ahora lo voy a hacer con actores argentinos. Estos tienen fama de grandes actores y me encontré con un plantel de actores muy bueno. Diría –comenta Calixto Bieito– que en todo caso no busco nada en especial, en Buenos Aires hay buenos actores".

-También debe encontrar a aquellos que sepan decir, porque el texto es en verso...

-Sí, pero la intuición natural de los actores lleva a decir bien el verso. Opino que el verso está escrito, de alguna manera, para ayudar a los actores. Pero una vez que el texto es asumido por el cuerpo del actor, por la voz del actor, es como cantar. Es como un viaje. Estrené la obra primero en inglés y eso me liberó mucho. La monté en Londres, Nueva York, en el Festival de Edimburgo, en Dublín, siempre en inglés. Hacerlo en un idioma que no era el mío me liberó bastante del verso. Y, ahora, me encanta escuchar a Calderón en 'argentino', es maravillosa la riqueza de la lengua.

-Usted adaptó la obra, ¿fue muy trabajoso hacer la traducción al inglés?

-La traducción la hice con el poeta John Clifford y yo preparé la versión. *La vida es sueño* tiene dos versiones. La de Zaragoza, la menos conocida, que Calderón, según los estudiosos, escribió para el teatro y los actores, y la versión de Madrid, la que leímos todos en la escuela, y esa la escribí para la imprenta. Utilicé parte de la versión de Zaragoza y parte de la versión de Madrid. La primera tenía algo más fresco, existencial, quizás más nihilista que la versión posterior. Algo menos correcto que la versión de Madrid. Él escribió en verso en inglés y luego en castellano. El espíritu de mi producción está muy imbuido por la primera versión.

-¿Qué ocurre con esta obra?, ¿por qué Calderón se rescata ahora?

-Calderón y esta obra me acompañan siempre, desde que era un niño. Me acompañó en la escuela secundaria y en la universidad. Siempre perteneció y ha pertenecido al imaginario colectivo español. Calderón no se representa en España

tanto como se debería, pero en Centroeuropa hay épocas en que *La vida es sueño* se representa mucho, como también *La hija del aire*, *El príncipe constante*. Es un autor siempre oportuno.

-¿Cómo le interesa que sea leído el personaje de Segismundo?

-Con mi producción propongo un cuento filosófico muy existencial y con bastantes dosis de nihilismo. No es tan importante la trama política. De todas maneras, en Nueva York o en Londres, alguien escribió que este Segismundo evocaba a los campos de concentración, los Gulags y a todos los condenados de la dictadura de la Guerra Civil Española. Evocaba, de alguna manera, al eterno prisionero y eso está presente en el espectáculo. Yo no lo pensé en términos tan generales. Pensaba más en un prisionero español. Pero sí es cierto que la imagen de mi Segismundo evoca toda la historia mundial, europea, en relación con las víctimas de todos los conflictos.

-En la puesta en escena se le filtró por algún lado "Los caprichos" de Goya.



• Calixto Bieito.

-Sí, tiene mucho que ver. La luz, sobre todo, tiene que ver con Goya. He hecho muy bien el recorrido: Goya, Valle Inclán, Buñuel. Me educé con las películas de Buñuel.

-De Buñuel, ¿qué le interesa en particular?

-Me gusta, lo estudié con los jesuitas. Me interesa su humor negro, la plástica de muchas de sus películas, su surrealismo, la descripción de la burguesía. No soy fan de la perversión de Buñuel, pero también es un tema que está. Para mí la perversión en Buñuel tiene más que ver con ese humor negro que uno aprende con los jesuitas.

-¿Eso viene de la religión?

-Supongo, no sé. Hay cosas en Buñuel que yo identifico con los jesuitas y es lo que más me hace reír. El final de *El ángel exterminador* es divertidísimo, los españoles no tenemos mucha ironía, pero sí humor negro.

-¿Eso siente que está presente en Valle Inclán también?

-Sí, de hecho Buñuel quería hacer una película sobre Valle Inclán. Yo hice un espectáculo de Valle Inclán *-Las comedias bárbaras-* en AB Theatre, que es un teatro nacional de autor, muy prestigioso en Irlanda.

-¿Su puesta *La vida es sueño* será igual a la que hizo en Europa?

-Es la puesta entera. Va a cambiar la musicalidad de los actores.

-¿Qué otros autores lo han acompañado en forma constante a lo largo de la vida?

-Muchos, depende de los períodos de mi vida: Shopenhauer me hace reír mucho, soy un lector empedernido. Depende de las épocas, también me han acompañado poetas. La música me acompaña también, porque hago mucha ópera. La música es fundamental para mi vida. No soy músico, empecé a estudiar música pero la dejé por presiones familiares. Mi hermano es músico y mi madre es cantante en un coro.

-Trabajó un tiempo con Grotowski.

-Tomé clases en París, Estocolmo y Milán. Tuve clases con Grotowski, con Peter Brook, con Wajda, con Bergman en Estocolmo. No tengo un método particular, aunque normalmente dicen

que mis espectáculos tienen un estilo muy definido. Me gustan los actores muy pasionales, muy físicos, que digan muy bien el texto. La palabra y el cuerpo son fundamentales para mí. No creo solo en el teatro de texto, el texto sale del cuerpo del actor.

¿Cómo definiría sus puestas y el trabajo con los actores?

-Mis puestas son muy físicas y los actores se adaptan y yo me adapto a ellos. En la dirección marco eso, todo es un continuo movimiento. Para mí todo el arte debería tener algo de cinético, de un continuo movimiento. El teatro debe tenerlo. No soy una persona que se alimente solo de teatro; me alimento más de literatura, de pintura, trabajo mucho con fotografías y no solo artísticas. Me gusta el arte contemporáneo, así de golpe las instalaciones de Sierra. Según en qué momento me interesan las fotos de La Chappelle, Diego Rivera, Bacon. Estudié filología e historia del arte, por eso digo que no me alimento de teatro de texto, sino de muchas artes.

-¿Le interesa que un clásico tenga una lectura actual, para el espectador de hoy?

- Me interesa el espectador de hoy, soy un hombre de hoy. A veces ves una puesta muy moderna y en el fondo no lo es. Creo que un clásico siempre, de alguna manera, está vivo. Creo que el arte no debe tener muchos límites. Soy de las personas a las que le gustan las instalaciones, el arte contemporáneo. Tengo mucha curiosidad, las puestas en escena me despiertan la curiosidad.

-No es muy afecto a llevar a escena autores contemporáneos.

-Siempre digo que haré un autor contemporáneo vivo pero es complicado para mí, porque tengo que encontrar un partenaire con el que compartir un universo, ideas políticas, sociales. Por eso, a veces, me resulta más fácil hacer clásicos. De todas formas mi última puesta en escena de un autor contemporáneo fue hace dos años. Hago más ópera que teatro en los últimos años. Monté una novela de Michel Houellebecq llamada *Plataforma*. Encontré que era una historia de amor muy actual, en un contexto muy complicado, durísimo. Era un buen reflejo de la sociedad de principios del siglo XXI. Conocí al autor, me llevo bien con él, tengo una buena relación. Él me dio libertad absoluta.



• Escenas de "La vida es sueño".



UN CREADOR

Santiago Loza

UNA OBRA

A la espera de Dios



Con “un creador / una obra” **Picadero** inaugura una nueva sección en el marco de su flamante formato y diseño. El objetivo de este espacio es brindarles la palabra a los creadores teatrales del país para que reflexionen sobre el teatro que se realiza y ven en el país. La sección la abre Santiago Loza, dramaturgo y director cordobés, con una reflexión sobre **A la espera de Dios**, la obra escrita y dirigida por Camila Mansilla, que se presenta en Buenos Aires.

“No estoy confundida. Me descubro sola y hago todo por despojarme de lo que necesito. Doy”.

Un living como cualquier otro.

Un living genérico. Hay muchos livings en el teatro de Buenos Aires. Comienza la obra con sillón y sala. Podría ser parecida a otras obras de living, es lo que uno piensa al comenzar, pero no. Es una sala no conocida. Tampoco hay familia, o sí, pero de un modo distinto. Cuatro amigos: tres chicas y un muchacho viven juntos. Algunos son del interior. Comparten también ese territorio incómodo que es la primera juventud.

Al comienzo de la obra hay una fiesta. La fiesta es en el patio. Nos llegan los ecos de la música, las euforias, los diálogos cortados, las cervezas de más, los coqueteos. Después, cuando la fiesta termina, los restos, la madrugada, el cansancio. Y algo más: una invitada se ha quedado en la casa, dormida. No es cualquier invitada. Es alguien que no pertenece a ellos, a su generación, es una conocida y extraña al mismo tiempo, una profesora de filosofía. Ella se ha quedado a dormir. Es más, les pedirá, esa mañana, quedarse con ellos unos días. Se ha ido de su casa y necesita un lugar para vivir un tiempo.

Ellos, profesora y jóvenes conviviendo.

La mujer está tomada por el pensamiento de Simone Weil, filósofa francés, autora mística.

A través de la obra, los jóvenes se dejan arrastrar por ese pensamiento. Algunos escapan al destino que les propone, otros se entregarán por completo.

De la entrega y sus pliegues trata la obra. De los arrebatos extremos.

Separada por capítulos. Por escenas que avan-

zan dando saltos temporales. Y en esos intersticios narrativos que se abren entre un capítulo y otro. Al costado de la escena. Sobre una pizarra. La misma directora de la obra. Camila Mansilla, escribe, de espaldas, párrafos que, suponemos, pertenecen a Simone Weil y su vivencia interna.

Cada párrafo escrito hace que lo que suceda en la escena se pueda releer. Lo que pasa no es solo lo que pasa. Lo escrito en la pizarra resuena como una conciencia interna del relato.

Pero también uno puede hacer otra lectura. Toda la obra, es una ilustración del pensamiento escrito. Una especie de clase para iniciarse en Simone Weil. Una fábula que acompaña la exposición. Conozco muy poco de Simone Weil, supongo que otros, en la platea, son tan ignorantes como yo. Volver a pensar el teatro como herramienta de conocimiento. Restituírle, a una ficción, cierta utilidad en la formativa. Uno podría adjudicarle a este espectáculo esa intención pero sería reducido.

Son varias las llaves para entrar a la obra. Para no quedar, como espectadores, en la puerta externa. La obra lleva el subtítulo de **Una biografía espiritual**. Y eso también se siente.

A la espera de Dios es una especie de diario de iniciación. Un texto abierto y en proceso vivo de escritura. Inacabado, raspado, árido por momentos. Pero intenso y certero. Es la forma necesaria para intentar atrapar algo del impulso místico.

Y si algo me asombra de lo que veo en esta puesta, es cómo se corre de cualquier moda o concepción. De cualquier idea bienpensante o correcta de hacer teatro. La puesta no tiene pudor en arriesgar. Hay una escena donde escuchamos un texto filosófico en una voz que viene del más allá; mientras

la profesora, sola, en trance, modula esas palabras apropiándose del sonido. Un momento que se acerca a un terror metafísico que remite al film **El exorcista** de William Friedkin. Varias obras que veo últimamente podrían ser buenas películas, pienso en **La pesca** de Bartis, en **El pasado es un animal grotesco** de Mariano Pensotti, en **El tiempo todo entero** de Romina Paula. Esto sucede también con la puesta de Camila Mansilla. Tal vez el interés que tengo en el cine, haga que la relacione con una película posible, de rинones, de murmullos, de interiores y de personajes que mutan.

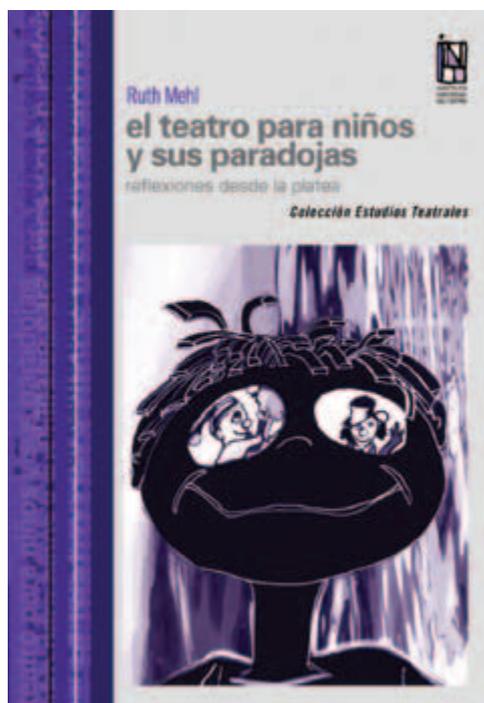
Ver al final de la obra, dos jóvenes en una mesa, construyendo un rezo. El gesto de la plegaria, sin parodias, sin afectación ni burla, en este presente teatral, la incomodidad, la provocación o el desconcierto.

Y es en ese final. Cuando la profesora decide abandonarlos (me disculpo por adelantar el desenlace) donde se percibe que no hay demagogia autoral. No hay intento de tranquilizar. Un final duro y doloroso como la primera desilusión. Y también abierto al misterio.

Porque la obra de Mansilla, toca temas tan infrecuentes y espinosos como la vocación, la fe, la entrega, la creencia, el desamor y la identidad. Temas tan grandes narrados de una forma pequeña.

Porque finalmente nosotros no somos solo lo que somos, sino lo que pudimos hacer de nosotros mismos. El bien o el mal que hacemos debe quedar impreso en algún lado. Y la vida tal vez tenga su sentido, por más oculto que sea.

Hacer esas preguntas, eternas y al mismo tiempo, tan poco usuales en estos tiempos. Hacen de esta obra una pieza frágil y solitaria.



Los niños, en el centro de la actividad teatral

Entre las novedades de editorial InTeatro se destaca el libro *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*, producción de la periodista y crítica teatral Ruth Mehl. Se transcribe a continuación el Prólogo de dicha edición.

SUSANA FREIRE / desde CABA

Quién piense que es fácil hacer teatro para chicos está muy equivocado. Y es una tarea mucho más difícil todavía hacer la crítica de un espectáculo destinado al público infantil. Y de este oficio, nadie más idónea para hablar que Ruth Mehl, una profesional profundamente comprometida con su quehacer hasta el punto de transformarse en un adalid para defender el estado mental y emocional de los pequeños espectadores.

Hacer el prólogo de este libro es una tarea placentera cuando se conoce la personalidad de la autora que se traduce en un mirada rigurosa, sin concesiones y, sobre todo, cuando tiene la valiosa humildad de reconocer que este estudio que presenta en esta edición “no pretende ser un tratado sociológico, psicológico, pedagógico, ni siquiera histórico: es un testimonio personal apoyado en la experiencia vivida frente a este fenómeno que no solo es artístico y cultural sino también –en nuestro país al menos– social. Y ver si nos dice algo de cómo somos y funcionamos como sociedad”.

Treinta años ininterrumpidos dedicados a esta profesión la habilitan para enfrentar a una sociedad cuyos miembros más jóvenes, probablemente en una gran mayoría, han sido destinatarios alguna vez de su mirada crítica.

Hay temas que son muy importantes y sobre los cuales no se reflexiona con profundidad. Las propuestas para los chicos no son un espectáculo más, es un espacio que convoca a la familia y tiene que ofrecer un entorno amable y seguro.

Ruth Mehl no pretende con su crítica asumir posiciones soberbias frente al hecho teatral, ya que, por su condición de arte temporal y en vivo, puede asegurarse que habrá tantas opiniones como sensibilidades se encuentren presentes en la misma sala teatral y frente al mismo hecho artístico.

Y sobre esto también la autora se detiene para analizar. “En este libro ofrezco mi visión y mi

opinión, con absoluta convicción –y ese es mi compromiso con quien lo lea–, sabiendo que hay otros puntos de vista, otras miradas, igualmente válidos que, sin duda, enriquecerán la discusión”.

Cuando se trata del universo creativo, en general, el artista habla para sus congéneres adultos. En cambio, cuando se trata de la actividad teatral infantil son los adultos los que escriben, dirigen e interpretan y cómo se puede estar seguro de la forma correcta de dirigirse a las mentes y a las emociones de los chicos cuando no hay fórmulas que garanticen un resultado. Además, y esto es muy importante, es el adulto el que elige lo que el niño va a ver. A esto también se refiere Ruth Mehl, porque la responsabilidad de lo que los chicos reciben es solamente de los adultos que eligen por ellos, y que se basan para hacerlo en sus recuerdos de niñez, cuando las épocas y los entornos eran distintos; en las experiencias con sus propios hijos que creen poder hacer extensivos a todos los demás chicos; en la omnipotencia de pretender saber lo que les conviene a los destinatarios de esos mundos de imaginación y fantasía, o en la terrible comodidad de darles lo que quieren para complacer el capricho.

Otras de las ventajas que ofrece este libro es el análisis de una selección de espectáculos para niños estrenados en la ciudad de Buenos Aires independientemente de que hayan logrado sus objetivos implícitos o declarados. “La intención es acercarnos a los mensajes que, consciente o inconscientemente, sus realizadores han transmitido y transmiten a los espectadores de corta edad. Aclaro que los espectáculos han sido escogidos solamente por su aporte a las líneas generales de este trabajo”, explica la autora.

En general, cuando se habla de teatro para niños en nuestro medio, se alude al espectáculo infantil, abarcando teatro musical, de texto, títeres, títeres



• Ruth Mehl.

y actores, teatro negro, danza, mimo, mimodanza y circo, que incluye, especialmente, acrobacia.

“Muchos espectáculos para niños de los últimos años, utilizan diversos códigos. De modo que hay que tenerlos en cuenta, además de reconocer que el teatro en sí es múltiple en sus aspectos estéticos, como dramaturgia, actuación, coreografías, juego, escenografía, vestuario, iluminación, videos, y efectos especiales, a los que tenemos que agregar, las artes circenses”.

Es mucha la información que ofrece este material y seguramente los adultos, teatristas o interesados en el espectáculo infantil, encontrarán en este libro las respuestas a sus inquietudes. Es un aporte invaluable a la actividad teatral, producto de décadas de análisis, de estudio y de crítica del espectáculo infantil realizadas por una profesional honesta e inquebrantable que se transformó en la voz defensora de los derechos de los niños en materia de espectáculos.



La escena latinoamericana

El Instituto Nacional del Teatro a través de su editorial INTeatro publicará en tres tomos con DVD, la *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*, de Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola. Ambos se unieron hace diez años para concretar el proyecto que reúne lo que consideran más destacado en la dramaturgia de cada país en el último medio siglo.

ADYS GONZÁLEZ DE LA ROSA / desde CABA

Los compiladores trabajan en centros universitarios estadounidenses. Lola Proaño es profesora del Departamento de Lenguas de Pasadena City College y es Doctora en Filosofía. Ha publicado numerosos libros y participa en la producción de teatro estudiantil en los Estados Unidos. En tanto que Gustavo Geirola es profesor en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de Whittier College, conjuga su labor docente con la dirección e investigación teatral y también es autor de varios libros. En principio la idea era apoyar la enseñanza con una bibliografía hasta el momento inexistente. El proyecto rebasó estos límites y recibió dos becas de la National Endowment for the Humanities. “Desde nuestra experiencia, primero como estudiantes y luego como profesores, constatamos la enorme dificultad de encontrar textos y suficiente información para el armado y la investigación indispensable en estos cursos”, explica Proaño.

Las pautas de selección precisaban obras breves para poder incluir a la mayor cantidad y diversidad posibles, aunque esto no siempre fue así. Tras la conclusión del trabajo, en aras de la publicación y por problemas de espacio, tuvieron que descartar algunos países; o bien porque no conformaban lo más representativo del panorama general o porque la información obtenida fue escasa o nula.

Los volúmenes están divididos por países, organizados alfabéticamente. Cada país cuenta con una introducción del contexto histórico y teatral, elaborada por académicos y críticos nacionales, además de los análisis sobre cada autor. La antología no solo nos ofrece una perspectiva de la escritura teatral latinoamericana sino de los críticos que acompañan y estudian estos procesos. Otro aspecto que la destaca es la inclusión de los

videos de las obras y procesos de trabajo, lo que complementa el enfoque sistémico sobre el teatro que muestra.

La importancia de la *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)* reside, sobre todo, en la exposición de un panorama representativo del teatro latinoamericano contemporáneo. La muestra seleccionada permite reconocer las características de las dramaturgias nacionales y establecer un conjunto de similitudes y diferencias en el teatro que se escribe y hace en la región. Al respecto Geirola comenta: “No solo hemos incluido obras, sino también panoramas históricos de los países y biografías de los autores. Por un lado está el peso del canon y por el otro el de las escrituras nuevas, emergentes, y tuvimos que equilibrar eso”.

Temas como la familia, la mujer, la emigración y la política, concurren bajo diversos prismas. Distintas generaciones y estéticas confluyen, además de una notable representación de autoras. A pesar de las ausencias –riesgo de toda antología y sus autores– propone un estudio integral que invita a profundizar en la multiplicidad de tópicos que enuncia como ejes de la Antología.

-¿Cómo surge la idea de la Antología? ¿Nació con el agregado audiovisual o este se pensó después?

Lola Proaño: La razón inicial fue pedagógica, junto a nuestro deseo de promover el conocimiento y el aprecio por nuestro teatro. Hoy nadie que estudie o se interese por el teatro puede limitarse al texto dramático. Estudiar solamente los textos no es suficiente para dar una idea completa de la producción teatral latinoamericana. Incorporar fragmentos audiovisuales era indispensable para dar cuenta, aunque sea de manera somera, de las puestas en escena, sobre todo porque en Latino-



▪ Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

américa tiene características muy propias.

Gustavo Geirola: Desde un principio concebimos la necesidad de lo audiovisual, porque pensamos que el teatro no es solamente el texto dramático. Queríamos mostrar además la forma en que se montan las obras en América Latina. Resulta muy difícil enseñar teatro a estudiantes no nativos del castellano con obras demasiado largas. Además de los problemas de comprensión, la extensión de las obras nos limitaba en la posibilidad de brindar más variedad temática y formal.

-¿Qué criterios siguieron para la conformación de la Antología, la selección de los autores, las obras y los críticos que las presentan?

LP: La selección de autores y obras respetó algunos criterios: tenían que ser obras de un acto, en lo posible breves, corresponder a un amplio espectro histórico-político, no tener demasiado lenguaje local, puesto que está pensada para un público internacional. Y especialmente, intentamos que tuvieran un registro audiovisual, aunque eso no era posible para las obras más tempranas.

GG: Queríamos reflejar distintos estilos y te-



• Beatriz Catani, Alfredo Martí, Federico León



• Escena de "Manifiesto vs. manifiesto"

máticas. Obviamente, no fue posible conseguir todo: hay autores muy conocidos que no tenían obras en un acto, o no había registro audiovisual, no siempre conseguimos contactarnos con los autores o apoderados para conseguir el permiso de publicación. Queríamos, además, incluir dramaturgas y autores más recientes, algunos de minorías. No nos propusimos abarcar todo el teatro de la región, sino atenernos al teatro de sala para adultos; de modo que quedaron afuera muchas expresiones teatrales como el teatro callejero, el teatro comunitario, el teatro para niños, el teatro en lenguas indígenas, etcétera.

-¿En un panorama tan diverso, se podría hablar de una dramaturgia latinoamericana? ¿Cuáles serían esos puntos en común o rasgos que la definirían?

LP: Es muy difícil encontrar rasgos generales que se puedan observar en toda la diversidad del teatro producido en Latinoamérica. Pero algo que caracteriza a la dramaturgia latinoamericana es su fuerte contenido político. Esto no quiere decir que las propuestas teatrales latinoamericanas caigan dentro de la vieja categoría "teatro político", sino que, una gran cantidad de ellas, tienen contenidos que se conectan con la realidad latinoamericana o más específicamente con la realidad del lugar donde son producidas. "Lo político", en el sentido de Ranciere, aparece en ellas de las más diversas formas.

GG: Hay cosas que dependen del período y de la historia socio-política y cultural de cada país. En términos generales, me parece que lo que unifica a la región es la prepotencia de trabajo, como decía Arlt, ese empecinamiento en enfrentar tantas adversidades financieras y burocráticas. Además, la gran capacidad de asimilar creativamente estéticas, mezclarlas, transgredir sus fronteras e hibridizar procedimientos para expresar las complejas realidades socio-políticas que los dramaturgos deciden llevar a escena.

-¿Consideran que hay relación entre el desarrollo de las dramaturgias nacionales y el teatro que se hace en cada país? ¿Van de la mano o son dos procesos independientes?

LP: La situación actual es bastante distinta a la de hace algunos años. Los procesos de intercambio e intercomunicación son mucho mayores debido a las vías abiertas por la tecnología y la globalización. No es raro encontrar en nuestros países –por ejemplo en Buenos Aires– puestas en escena que son una reproducción de las precedentes hechas en Broadway. Sin embargo en los teatros *off* y *off del off* se siguen poniendo en su gran mayoría textos creados en la escena por los distintos grupos, dramaturgia nacional, o adaptaciones libres de textos "universales" y nacionales.

GG: Esta pregunta invita a largos debates, pero pecando de generalidades, se podría decir que hay un proceso convergente que implica un replanteo de lo nacional en las dramaturgias actuales, tal vez diferente al de épocas anteriores. La globalización, de alguna manera encarnada en los festivales internacionales, hace que los teatrístas tengan que pensar en atender mercados locales e internacionales; y la demanda internacional a veces requiere, por exotismo o lo que fuere, con el grado de estereotipia de cada caso, ver marcas "nacionales" o "autóctonas" en los productos que llegan a sus teatros.

-¿A qué creen que se debe este doble rol de dramaturgo-director que se ha hecho tan frecuente en los últimos tiempos en la región?

LP: En primer lugar creo que se han flexibilizado las fronteras entre los departamentos que dividían a directores de actores y de escritores. El dramaturgo-director tiene mucha mayor libertad de creación y sobre todo la figura dramaturgo-director corresponde al nuevo modo de producción teatral: en muchos casos se crea en la escena, es en ella donde nacen los "textos". Es por eso que dramaturgia y escena nacen estrechamente conectadas, en un intercambio dialéctico que hace imposible separarlas.

GG: Últimamente hay un replanteo de lo teatral muy grande cuyo aspecto más evidente es el pasaje de la dramaturgia de autor y de la dramaturgia de director, con gran peso de lo literario, en el texto dramático, a una dramaturgia de actor –por designarla de alguna manera– en la que el teatrista se orienta hacia la poética total de la escena, invo-

lucrando todos sus lenguajes. No hay que perder de vista que se trata de un paradigma que sucede a cierto agotamiento de la creación colectiva. No obstante, esto no significa que se descuide el texto dramático, que en algunos casos es mínimo y en otros es suculentamente barroco; me parece que hay una preocupación por lo poético, que engloba texto dramático y texto espectacular, más que por lo literario en sí mismo como pivote de todo el proceso. El resultado de esta nueva dramaturgia es un texto que ya no es autónomo, que no puede abordarse solo por lo verbal.

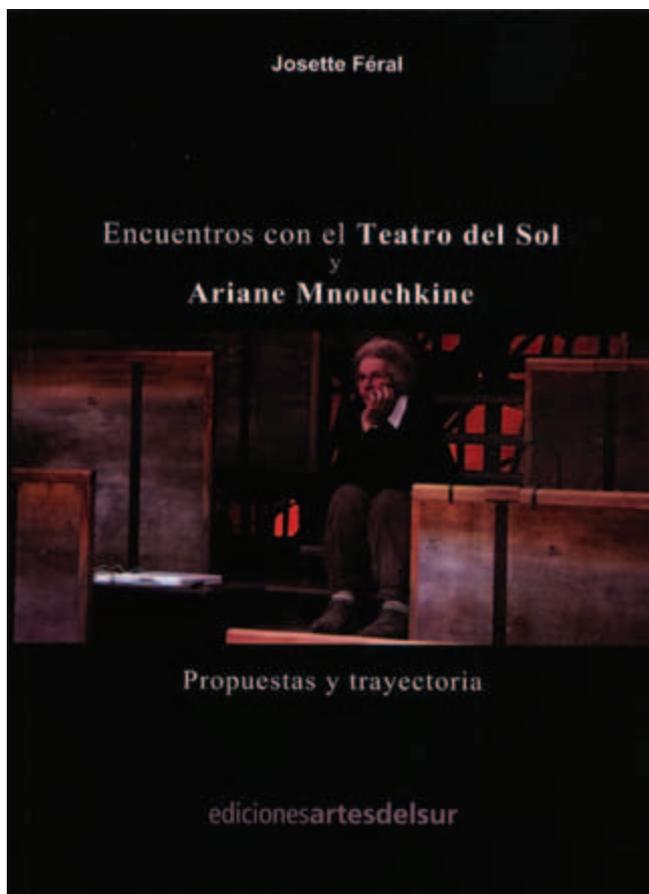
-Con las nuevas formas que ha incorporado el hacer teatral en el último siglo, muchas veces eludiendo el texto o subordinándolo a la representación, ¿cuál sería el modo de compilar esa "escritura" en una antología? ¿Cómo sería una antología de teatro dentro de 50, 100 años?

LP: Después de que tanto se habló en los ochenta del "teatro de la imagen" y de la desaparición del texto, actualmente se está volviendo al "teatro de texto". Esto nos muestra lo difícil de realizar predicciones respecto del futuro, más aún de un futuro tan lejano. Sospecho que el texto nunca va a desaparecer, quizá será publicado en diversas modalidades, pero siempre estará presente de una u otra manera. Lo que sí estoy segura es que los materiales visuales, debido a los avances de la tecnología, serán mucho más amplios y estarán mucho más al alcance de todos. Por tanto una antología del futuro si bien no creo que pueda prescindir de los textos, creo que tendrá una mayor riqueza en material audiovisual.

GG: Las antologías del futuro serán digitales. Será muy diferente pensar el teatro en el futuro, porque, como ocurre en algunos casos, el texto dramático es apenas un dato más de un complejo sistema de puesta en escena que ya no es meramente ilustrativa o decorativa, como se apreciaba en algunas obras recientes incluidas en la Antología. Más que nunca hay una necesidad de repensar la especificidad del teatro y de la relación con el público, por eso se montan obras en lugares pequeños, íntimos, para pocos espectadores, como una forma desafiante frente a la masividad impuesta por los medios de comunicación.

ARIANE MNOUCHKINE

Las múltiples teorías de la actuación



Ediciones Artes del Sur acaba de publicar *Encuentros con el Teatro del Sol y Ariane Mnouchkine*. Propuestas y trayectoria. En el prólogo, su autora, la investigadora canadiense Josette Féral, destaca que el libro está “compuesto a la vez de entrevistas y textos de análisis” y está “consagrado a Ariane Mnouchkine y a los espectáculos que ella ha creado con el Teatro del Sol”. A través de sus páginas “intenta desentrañar la trayectoria artística de una creadora excepcional que domina la práctica teatral de la segunda mitad del siglo xx.” Se transcribe un fragmento del capítulo “No se inventan más teorías de la actuación”.

Josette Féral: Ariane Mnouchkine, estoy advertida sobre la primera pregunta que le voy a hacer: usted va responderme que no hay teorías sobre la actuación.

Ariane Mnouchkine: No sé si yo diría que no hay teorías. Sé que, para mí, no hay; quizás porque no estoy en condiciones de medir o elaborar una; por otra parte, no seré nunca capaz de elaborar una, porque en la idea de la teoría hay toda una elaboración escrita, una práctica. Digamos que, entre nosotros, los puestistas en escena y los actores, “nosotros practicamos la práctica”, y no la teoría. Sin embargo, pienso que hay una cierta teoría, al menos hay leyes teóricas que se encuentran, curiosamente, en todas las leyes de la actuación. La expresión “teoría de la actuación” no me parece fundamentalmente falsa, pero me parece un poco imperialista y pretenciosa. Prefiero utilizar las leyes fundamentales que a veces se conocen, que a veces se pierden y se olvidan,

más que la práctica que, de golpe, hace resurgir la ley de la tradición. No diría que no hay teoría; al contrario, hay múltiples teorías. Evidentemente, lo que me interesa de esas múltiples teorías son las leyes que las atraviesan a todas.

Josette Féral: En los años 60, existían algunas a las cuales todo el mundo se refería: las de Brecht, las de Artaud, las de Grotowski, por ejemplo, que representan un momento importante de la evolución teatral. Algunos de estos teóricos han llevado sus teorías a la práctica, otros no. Artaud, por ejemplo, no practicaba en los mismos términos que Brecht. Aunque Brecht ensayaba teatro y escribía para el teatro. Por el contrario, lo que dices del teatro es suficiente en el sentido de provocar la adhesión de toda una época. Hoy, los actores, los comediantes que se están formando son aquellos que están un poco desprovistos de todo eso que era, para nuestros maestros, pensar sobre eso.

Ariane Mnouchkine: Esos teóricos han estado entre los más grandes pero no ha habido más que ellos. Evidentemente, hubo un Stanislavsky, un Meyerhold... Y otros. En Francia, por ejemplo, algunos han escrito cosas realmente fundamentales: Copeau, Dullin, Jovet. Si se los lee, se percibe que hay cosas tras los escritos de Copeau que se encuentran también en Zeami, ahí es donde está lo interesante, lo emocionante, no asegura pero conforta. Se ve, entonces, que Copeau redirecciona todo el siglo xx y lo que dice del siglo xiv en Japón es que Brecht, en todo lo original e ideológico que puede ser, en algunos momentos, los menos legislativos, redescubre cosas sorprendentemente tradicionales del teatro oriental. Usted tiene razón, no haría diferencia entre el maestro que piensa la práctica y el maestro que piensa la no-práctica porque aun Artaud, después de lo que se sabe, aun equivocándose en el dominio de la práctica, probablemente porque no tenía ni las fuerzas físicas ni mentales para analizarlo, estaba encaminado. Pero lo que ha escrito está tan próximo a la práctica del teatro, por ejemplo, balinés, que de hecho hay toda una traducción teórica tan fuerte que es casi una práctica.

Josette Féral: Artaud ha tenido intuiciones muy fuertes que han activado nuestra sensibilidad, nuestra espera en el dominio del teatro. Si bien él no nos dio un método, es un autor importante. Stanislavski, Brecht, Artaud se unen en un punto: las leyes que tienden a revelar se apoyan, antes que nada, en una visión de lo que debe ser el acto teatral en su esencia.

Ariane Mnouchkine: Yo no colocaría a Artaud y a Brecht en el mismo plano. Artaud es más próximo a lo fundamental que Brecht. Brecht ha dado leyes de un cierto tipo de teatro, de ciertas formas que se encuentran en todos los tipos de teatro. Creo que Artaud enfrentó la función, la misión del actor de manera un poco más profunda... Menos política pero más metafísica.

¡HAY LEYES FUNDAMENTALES TAN MISTERIOSAS!

Josette Féral: Se tiene la impresión de que las prácticas del teatro, tanto en Oriente como en Occidente, se transformaron en universales: aun si las técnicas varían de un lugar a otro, están regladas por leyes fundamentales de las cuales hablamos. ¿Cuáles serían esas leyes?

Ariane Mnouchkine: ¿Usted quiere, acaso, que yo haga un inventario? (Risas) ¿Cómo decirlo? Son leyes, a la vez, tan misteriosas y tan volátiles. De golpe, durante un ensayo, no hay más teatro. Un actor no llega a actuar. Un puestista no llega a ayudar a un actor. Se pregunta por qué y no lo comprende. De hecho, tiene la impresión de

respetar las leyes; súbitamente, percibe que se olvidó lo esencial, cómo es eso de estar en el presente. Pienso que el teatro es el arte del presente para el actor. No hay pasado, no hay futuro. Está el presente, el acto presente.

Cuando veo a los alumnos trabajar, como ellos dicen, “en los métodos de Stanislavski”, me sorprende constatar cuántas veces “se meten en problemas”. Evidentemente, Stanislavski habla de pensar al personaje, de dónde viene, qué hace. Pero entonces, repentinamente, los alumnos no logran encontrar el presente más simple, la acción presente. Cuando ellos vuelven al pasado, yo siempre les digo: “Entran ya condenados desde el principio, apesadumbrados de todo ese pasado; lo único que existe en el teatro es el instante”. La más grande de las leyes misteriosas es, sin duda, aquella que rige los misterios entre el interior y el exterior, entre el estado (o el sentimiento, como dice Jovet) y la forma ¿Cómo dar forma a una pasión? ¿Cómo exteriorizar sin caer en la exterioridad? La autopsia del cuerpo... del corazón, ¿se puede hacer? (Ariane Mnouchkine dice “cuerpo” antes de retomar la palabra y decir “corazón”). Mi lapsus es tan revelador, porque, justamente, esa suerte de trabajo de autopsia lo hace el cuerpo. Se puede decir que una actriz o un actor digno de su nombre es una suerte de anatomista, una suerte de vaciado, de despellejado permanente. Su rol es justamente mostrar el interior.

Ayer eso fue muy lindo. Hubo un pequeño debate con algunos estudiantes de la orientación teatro muy, muy jóvenes. No pararon de hacerme la misma pregunta: “Cómo se hace eso cuando hay tanta emoción?” (En un momento, Nehru dijo: “Yo tengo miedo”). Fue una pequeña niña, de quince años, quien planteó la cuestión, después lo hizo un chico. Se hicieron la misma pregunta juntos. ¿Cómo? ¿Por qué una joven muchacha francesa de quince años podía estar, de golpe, emocionada por una escena particular de Nehru? Hay algo de lo particular en el teatro que es la memoria de lo no vivido. Así, una joven francesa, no habiendo vivido, es capaz, por la gracia del teatro y del actor, de comprender y de reconocer que ella es igual a un hombre de sesenta años, que vive en un país de cuatrocientos millones de habitantes, de comprender su miedo. Estamos contentos de descubrir que el teatro es eso, que el teatro sobreviene al momento en que el actor logra volver familiar lo desconocido y, a la inversa, deslumbra y modifica lo familiar (no lo cotidiano, porque lo cotidiano es, justamente, “lo que se usa con anterioridad”). Entonces, cuando me pregunta cuáles son esas leyes, si yo las conociera, diría todos los días en los ensayos: “Bueno, ahora, ¿qué es el teatro? Vamos a lograr detener el teatro un instante, al menos”.



• Ariane Mnouchkine

Dramaturgias del nordeste argentino

MIRNA CAPETINICH / desde Chaco

El NEA escribe teatro reúne cuatro obras seleccionadas por jurado en una convocatoria lanzada el año pasado en el marco de los Planes Especiales del Instituto Nacional del Teatro, y basada en la promoción de textos dramáticos no estrenados ni publicados de autores de Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones. En tal ocasión, el jurado compuesto por Dante Cena, Carlos Risso Patrón (Jurados Regionales NEA) y el dramaturgo porteño Marcelo Bertuccio dictaminó la selección de: **Los reídos**, de Luis Ignacio Serradori (más conocido artísticamente como Luigi Serradori); **Una mujer sentada en una silla**, de Daniel Sasovsky; **Acapulco**, de Carlos Leyes, y **La suite**, de Laura Edelman. Cada una de las obras representa a una de las provincias del NEA: Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones, respectivamente.

Merece celebrarse la edición de este libro porque viene a cubrir una de las asignaturas pendientes hasta hoy en la región NEA: la escasa publicación, difusión y circulación social de sus dramaturgias locales. Encarar un proyecto como este permite además sondear el estado actual de la dramaturgia en el nordeste argentino, a fin de observar sus procesos escriturarios, peculiaridades y/o generalidades en relación con otras dramaturgias, anteriores y contemporáneas, no solo regionales sino de otras zonas del país y del mundo.

Cada texto es producto de una época, una cultura y una tradición determinada. Y cada texto revela características geográficas, temporales y socio-culturales de su autor. Es eso lo que se percibe al leer las obras que conforman esta antología.

Por sus planteos temáticos, sus procedimientos

escriturarios, la organización de la ficción, la acción y la intriga, sus recursos estilísticos y juegos con el lenguaje, las obras de Serradori y Sasovsky podrían enmarcarse dentro de la joven o nueva dramaturgia del NEA, en tanto que las piezas de Leyes y Edelman responderían más precisamente a una dramaturgia más clásica, tradicional o convencional.

En efecto, en **Los reídos**, Luigi Serradori plantea desde lo discursivo un procedimiento ya aparecido en la historia del teatro universal: el teatro dentro del teatro, o lo que es lo mismo, la meta-teatralidad. Sin embargo, la innovación en este texto se halla precisamente en la construcción de la fábula a partir de hechos y situaciones absurdas, personajes caricaturescos y modos de habla identitarios del gaucho correntino. A pesar de plantearse un conflicto inicialmente dramático para los protagonistas (el aparente crimen de una mujer), que mantiene la tensión dramática hasta el final, se evidencia en la obra un permanente juego por ambigüedades o equívocos lingüísticos, chistes, desnaturalización de hechos graves o políticamente incorrectos, intertextualidades con la literatura gauchesca argentina o con poéticas del grotesco y del absurdo. Serradori se permite en esta obra reflexionar metafóricamente, e inclusive parodiar, aspectos de la teatralidad y la dramaturgia: la estructura dramática, la acción y la intriga, el factor sorpresa, la relación del artista con el público, la técnica del distanciamiento, la crítica teatral periodística, la relación entre autor y personajes.

La dramaturgia de **Una mujer sentada en una silla** tiene rasgos de obra abierta y rizomática,



▪ Leyes y Sacco, dos de los autores incluidos en esta edición

pues plantea a través de su fábula interrogantes, bifurcaciones, incertidumbres e incertezas al lector. Una obra que dialoga con el género televisivo documental y también con el planteo de una ficción dentro de otra ficción. Se compone de nueve escenas en donde prevalece el monólogo o “falso diálogo” en boca de tres hermanas que al final se revelarán como otros personajes, y que irán exponiendo sus puntos de vista acerca de su historia y relación familiar, tanto como su vinculación con una “masacre diabólica” titulada por el periodismo como “El crimen de la mariposa”. La tensión y expectativa de la obra se mantienen por el empleo de elementos sorpresivos en la intriga, de un final continuativo y del entramado paulatino de otra historia secreta, posible y factible entre las mujeres que monologan. A partir de sus discursos contrastantes, el lector deberá ir construyendo y reconstruyendo la historia de un doble crimen e hipotetizando acerca de su(s) culpable(s).

Acapulco, de Carlos Leyes, se enmarca dentro de una poética realista que propone a través de su fábula una historia conflictiva de una familia de clase media. La obra comprende una única escena contextualizada en el patio de una casa grande de la periferia de Formosa. Fernando, uno de los tres hermanos, quiere poner en venta la casa de

su padre para pagar deudas, y llevarlo entonces a vivir a un geriátrico. Busca la anuencia de otro hermano más joven, adicto a las drogas, y de su hermana divorciada y con dos hijas. Todo pareciera transcurrir sobre rieles, sin embargo la conducta de su padre los sorprende a los tres, pues decide no irse al geriátrico sino viajar a Acapulco con una deslumbrante novia mucho más joven que él. El humor se manifiesta precisamente en la picardía y salida ingeniosa del padre. Una obra que apela a la reflexión sobre las implicancias de la tercera edad y el afecto familiar (interesado/desinteresado) que reciben quienes la transitan.

La suite, de Laura Edelman, propone una ficción enmarcada en dos ambientes (una suite y la cocina de una casa), y por su fábula podría asimilarse a un drama farsesco. En cinco escenas van tejiéndose situaciones que muestran historias mínimas de personajes hipócritas que al final resultan desenmascarados, ya sea por otros personajes o por acontecimientos contingentes de la fábula. El amor y el humor se combinan en las caracterizaciones de personajes que simulan ser algo que no son y en ciertas resoluciones que Edelman elige dar a los conflictos y relaciones entre ellos. La hipocresía social y la simulación en la lucha por la vida son temas que atraviesan

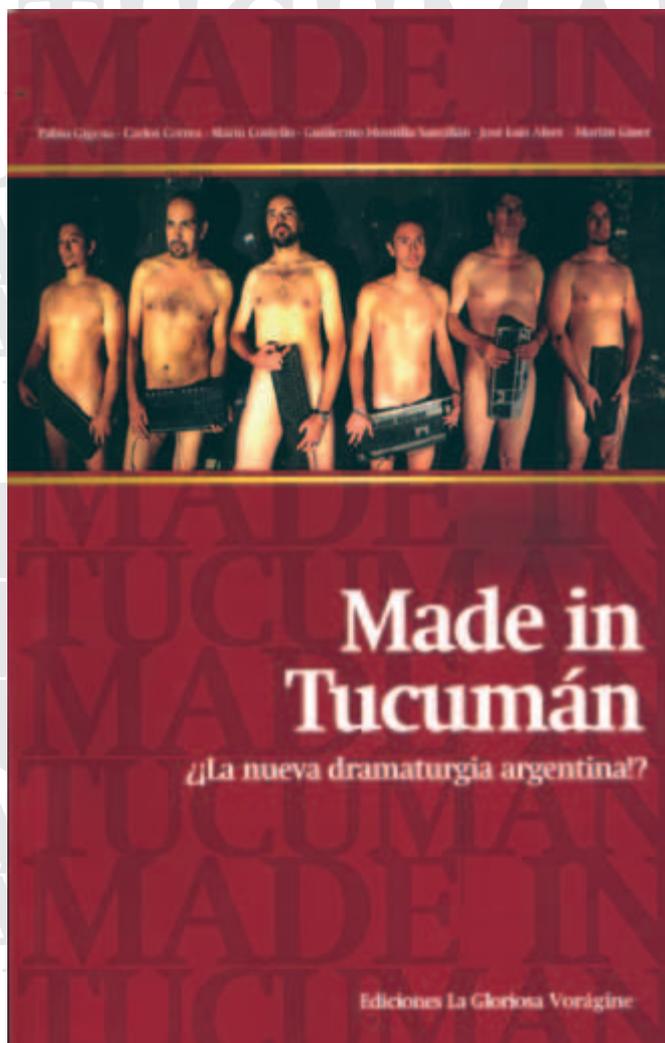
su obra, y en ocasiones aparecen enunciados en boca de algún personaje: “Salvo nuestros viejos, parece, todo los otros somos chantas y fallutos. Así es la sociedad actual... Pura facha...”. Es esta tesis directa de la autora lo que justamente atenta contra la simbolización o metaforización que toda obra artística requiere. Se observa, además, tal vez una falta de precisión en los idiolectos de los personajes y en la uniformidad de sus registros de habla, pues por momentos se mezclan en sus discursos el tuteo y el voseo al interactuar con un mismo sujeto. Las situaciones de revelación o reconocimiento se plantean quizá muy velozmente en función de la acción dramática y la intriga, lo cual a veces resta verosimilitud a la fábula.

Cada una de las dramaturgias referidas presentan poéticas y estéticas diversas, y eso se justifica no solo por sus contextos de producción, sino precisamente por la biografía particular y profesional de cada autor/a y su trayectoria teatral (todos transitaron o transitan el camino de la actuación, y algunos, además, el de la dirección y gestión teatral). Por esas condiciones son las que vale la pena encontrarse con este libro, dado que permite conocer qué discursos dramáticos –contrastantes, diversos, distintos– se generan o están generando en el nordeste de nuestro país.

¿La nueva dramaturgia argentina!?

De un *Made in Tucumán*

MARINA ROSENZVAIG / desde Tucumán



Seis hombres desnudos, uno junto al otro, sostienen teclados de computadoras delante de sus pelvis, en un gesto que convierte al objeto en especie de taparrabo tecnocontemporáneo. La imagen, que podría ser la de un programa de mano teatral, ilustra, sin embargo, la tapa del libro recientemente publicado *Made in Tucumán*. En ediciones La Gloriosa Vorágine, de la sala y el grupo teatral tucumano del mismo nombre, se presenta una publicación con doce textos teatrales de seis dramaturgos locales. Teclas y palabras que emergen bajo el desnudo sol de la siesta provinciana.

Es innegable que la nuestra es una cultura cimentada en el objeto libro, sin embargo paradójicamente esta publicación pareciera reírse de esta tradición, jugando con el estatus de verdad y seriedad que dicho material ostenta. La paradoja está en que la publicación es llevada a cabo, pero intentando liberarse de cierto corsé académico formal. Es así que una especie de metaficción humorística recorre el formato del libro, desde su propuesta de tapa a entrevistas que prologan las obras de los autores. En un juego paródico entrevistador-entrevistado caricaturizan al rol y a las condiciones socioartísticas del dramaturgo. De este modo una nueva ficción se instala interrogando irónicamente a los objetivos estéticos discursivos y a los procesos creativos de los dramaturgos en su producción. “En definitiva... ¿cuál es el objeto de escribir estas obras? Conseguir chicas, por supuesto, que mi experta mamá alabe objetivamente la calidad de mis obras, y que algún descuidado voluntarioso ponga estos mamotretos en escena, así sumar una centésima de punto en el campeonato sargentino de dramaturgia de Argentores, en cuya tabla de posiciones, me dicen, van a la cabeza Kartun, Tinelli, Tapalín y el Paz Martínez. Y yo... ni siquiera estoy en la lista. Listo”, escribe en su auto-entrevista Pablo Gigena, gestor del proyecto de hechura tu-

IN TUCUMAN MADE IN TUCUMAN
 UMAN MADE IN TUCUMAN
 IN TUCUMAN MADE IN TUCUMAN
 UCUMAN MADE IN TUCUMA
 MADE IN TUCUMAN MADE
 MAN MAI

cumana con, o más sin, código de barra.

Esta especie de puesta en escena lúdica del dramaturgo, sugerida en el libro, puede relacionarse ciertamente con la actividad de estos escritores, que no responden tanto a la tradición de la dramaturgia de autor, como a la práctica de dramaturgos teatristas, en su vinculación con el rol de director y actor.

Obras que se parecen en nada o poco entre sí y que revelan un panorama bastante variado y prolífico de la producción dramática local. Lo identitario o lo semejante, en todo caso, residiría en que coincidentemente cada uno de los autores imprime una búsqueda personal en sus textos.

Sin regionalismos, o quizá alguno, en aquello de que un francés dueño de ingenio se pelea contra alegóricas sombras de los muertos asesinados, por un perro negro que se dice feroz, *El Familiar*, buen invento devenido en mito popular que justifica la desaparición de peones safreros. **Reino de sombras** de José Luis Alves, una de las obras publicadas, aparece como una propuesta que intenta tramitar la historia, constantemente en déjà vu ella, con la violencia y la injusticia como protagonistas.

Con bastante humor como constante —en sus distintas variantes y tratamientos— se pone en juego la risa con su función liberadora y crítica. **La caja boba** de Carlos Correa, por ejemplo, una obra sobre una caja boba, o mejor, sobre la caja de la caja boba donde una mujer grandota tirando a gorda se esconde para mirar por un agujerito a sus compañeros de pensión. Lo que parece ser una escena de vecinos preocupados por el desmayado perro Sócrates o por la caja de cartón dejada allí sin explicación se transforma, del sentido absurdo a la perversión. Un *reality show* esperpéntico, en **Reality war show** de Pablo Gigena, conducido por un ventríloco y su muñeco Don Hitler. Entre camarógrafo y proyecciones en pantalla, acompañan en simultáneo las batallas



• Escena de "Freak show".

de una guerra grotesca, con general, ministro, asesor y cantante incluido. Una especie de *counter strike* del poder político-militar-mediático desatinado y crítico. Una obra de escoltas, en un acto escolar propiamente argentino y aburrido, en **El escolta** de Mario Costello. En un juego de planos temporales que rondan de la niñez a la adultez, los escoltas deambulan en pensamientos de todo tipo y en algunas charlas permitidas por lo bajo, sin prestar la más mínima atención a las palabras del discurso patrio, que por lo mismo, se escucha deformado en un *off* que se pierde a lo lejos. Entre un lenguaje cercano a lo retórico y aires shakespearianos se desarrolla **Der Anzug** (El traje) de Guillermo Montilla Santillán, basada en el cuento "El traje nuevo del emperador" de H. C. Andersen. Un gran duque prusiano, preocupado por el traje que vestirá en un desfile cívico-militar terminará luciendo un patético y paródico desnudo de una vestimenta que no existe, todo esto en medio de los ataques, bombas y muertos mediante, de las tropas napoleónicas a Prusia. Un último ejemplo es **Terapia** de Martín Giner, una

especie de comedia de enredos psicoanalítica y absurda, entre un paciente y su terapeuta, que en un giro dramático los encontrará a cada uno en el rol del otro.

Anónimo metateatral de Gigena, **Las calles laterales** de Correa, **Tejiendo cenizas** de Costello, **Silencio de piedra** de Montilla Santillán, **Doña Elena** de Alves y **Freak show** de Giner completan la publicación.

¿La nueva dramaturgia argentina!? El subtítulo del libro visiblemente irónico cuestiona en sus variables —nueva, argentina— a la situación artística de este interior nuestro de cada día. Gigena, en su propuesta editorial, y sus cinco acompañantes, deciden instalarse sarcásticamente en esta especie de interrogación-afirmación-exclamación como la nueva generación de dramaturgos argentinos, y no importa mucho en este punto si los autores son jóvenes o sus obras novedosas o escritas recientemente o no, o si su actividad se desarrolla en una sola provincia, entre tantas, por lo demás más cercana esta a la cordillera que al mar.



ENTEPOLA JUJUY

MARÍA EUGENIA MONTERO / desde Jujuy

El impacto social que provocó el encuentro hace que se repita en próximas ediciones, y con la intención de instalarse en la provincia. Orígenes y desarrollo de un proyecto popular.

Jujuy está viviendo, desde hace dos años, un fenómeno muy particular y fructífero, con la realización en su lugar, del Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (Entepola). Comenzó a realizarse por iniciativa, en primer lugar, del grupo La Rosa Teatro. Finalmente en la organización se sumaron también ADN (Arte de Nosotros) y La Sombra, todos grupos independientes de la provincia, y contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro a través de su representante en Jujuy, Rodolfo Pacheco.

La primera edición del Entepola Jujuy se hizo en enero del 2009 y desde el 8 al 13 de enero de este año se cumplió con el 2º Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano Jujuy 2010, con muchos puntos mejorados y una gran evolución en la organización.

Recordemos que el Entepola nació en Chile como una creación del grupo La Carreta, liderado por David Mussa y Víctor Soto, en la década del '70, en plena dictadura militar. La idea fue generar un movimiento de teatro en el que el hecho teatral sea el que intenta llegar al público, transmitir un mensaje y generar un cambio. Este encuentro fue tomado desde entonces, por numerosos países latinoamericanos, en los que se realiza periódicamente, en distintos momentos del año.

Se trata de un encuentro comunitario, que per-

mite mantener la estructura de los festivales internacionales gracias al esfuerzo compartido de los grupos organizadores y los participantes.

Es trascendente el desarrollo del Entepola en Jujuy, a nivel provincial, nacional e internacional. Porque es el primer encuentro de carácter internacional que tuvo una repercusión masiva, y por la adhesión lograda en los grupos participantes (locales, nacionales e internacionales), en el público y en los auspiciantes. Esto permite la proyección que hoy está teniendo en el tiempo y en los espacios. El encuentro por otra parte ha generado conciencia en grupos locales que hoy trabajan el tema de la popularidad y de obras para la gente y públicos alejados de los centros tradicionales de presentación de arte.

La importancia que adquiere este hecho a nivel nacional es que en Argentina, se hicieron algunos intentos aislados de desarrollar el Entepola, durante la década del '90, pero no tuvieron continuidad. La intención es que en Jujuy, este encuentro se instale, sobretodo teniendo en cuenta la respuesta de los distintos sectores. Además se proyecta desde este año como una propuesta interprovincial, puesto que tuvo subsedes en Salta, Tucumán y Catamarca, cuestión que se repetirá en las próximas ediciones sumando aún más provincias.

Finalmente, a nivel internacional, se perfila el Entepola como un espacio de intercambio entre artistas de nuestro país y de Latinoamérica, que sirve para que los grupos extranjeros puedan mostrar aquí sus productos. Germán Romano, director del grupo La Rosa y organizador del Entepola Jujuy, adelantó que se está abriendo la posibilidad de que “el festival comience en Jujuy y termine recorriendo las cinco provincias del NOA en Chile”. Por otra parte, cabe destacar que la extensión va incluso hacia otros continentes, puesto que también llegan a los Entepola en general, obras de países de otros continentes, en Jujuy se recibieron este año, obras de España.

Explica Germán Romano, director del grupo La Rosa: “Hay una energía muy particular en estos festivales que no se logra en otros de tipo competitivo, porque realmente se busca ver en el contexto de creación el efecto que tiene esa obra, y lo que significa fuera de ese contexto para que uno intente crecer. Entonces, desde La Rosa, empezamos a encontrar otros grupos en Jujuy con los que teníamos códigos comunes, y con los que teníamos la idea de que podíamos generar algo en nuestra provincia que viniera a instalarse y a servirle, sobre todo al público”.

Este año el Entepola Jujuy tuvo como sede central la ex Estación de Ferrocarril de la capital jujeña; subsedes en distintos barrios (200 Viviendas de Barrio Santa Ana en Alto Comedero, Centro de Participación Vecinal de Barrio Islas Malvinas, Delegación Municipal de Villa Jardín de Reyes, Centro Vecinal de Huaico, Barrio Cerro Las Rosas); subsedes en el interior de la provincia (Perico, Palpalá, Tilcara, El Carmen, San Pedro y Libertador); y subsedes en las provincias de Salta, Tucumán y Catamarca.

Llegaron grupos de teatro de México, Colombia, España, Venezuela, Brasil, Perú, Chile, Ecuador, y de varias provincias de nuestro país.

La trascendencia del encuentro le mereció las declaraciones de Interés Municipal por la Municipalidad de San Salvador de Jujuy, de Interés Cultural por la Secretaría de Turismo y Cultura de Jujuy; de Interés Cultural por el Senado de la Nación.

La programación no solo incluyó funciones con las obras seleccionadas para participar del encuentro, sino que además hubo un ciclo de conferencias, talleres, espectáculos musicales y una muestra de artes plásticas y fotografía.

Desde el viernes 8 de enero hasta el miércoles 13, se cumplieron en este espacio físico sumamente popular en Jujuy, con cuatro o cinco espectáculos teatrales más un recital musical por jornada, y la muestra montada en forma permanente en la estación. De esta última participaron más de cuarenta plásticos y fotógrafos. La mues-



FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DIARIO EL TRIBUNO



FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DIARIO EL TRIBUNO

tra se tituló **30 x 1** y estuvo coordinada por Elisa Barrientos, Daniel Armella, Gabriel Alarcón y Mariano Goitea, destacados artistas de Jujuy.

Entre las conferencias, que se dictaron en el Museo y Centro Cultural Culturarte de la capital jujeña, se destacó la de Wilson Cohelo de Brasil, sobre “Fernando Arrabal: entre el absurdo y la realidad”.

Los desmontajes de las obras se hicieron cada día después del almuerzo, bajo la coordinación de Ariel Monterrubianesi de Jujuy e Inés Ibarra de Buenos Aires, donde cada grupo tuvo la posibilidad de exponer y explicar el proceso creativo y debatir sobre la poética ética y estética de su obra.

Hubo dos talleres importantes para los participantes, uno sobre “El folclore popular en la puesta en escena” dictado por Alexis Vásquez Rojas de Perú; y “Juego en movimiento” a cargo del grupo TeatronacienT de Colombia. Ambos se desarrollaron en el Teatro Mitre.

LOS ESPECTÁCULOS

La inauguración del Entepola 2010, fue con un espectáculo multidisciplinario en la estación, que incluyó una colorida y ruidosa murga que anunciaba lo que se venía, la inauguración de la muestra **30 x 1**, la presentación del espectáculo **Pachamama pop** del grupo ADN (Arte de Nosotros) de Jujuy, y un recital del grupo musical El Ekeko con repertorio latinoamericano.

Ese mismo día se presentaron también las obras **El monstruo Pmirs** y **la Isla de basura** del grupo TeatronacienT de Colombia; **Ruperta, la coya superpoderosa** del grupo Espacio Herético de Jujuy; y **Putas assassinas** del grupo Acate de Brasil.

En los días subsiguientes fueron parte de las funciones las puestas argentinas de **Paraguas y relojes** del Grupo Topográfico de La Plata; **Ensueños (Juana Azurduy)** del grupo Barataria de Berisso, Buenos Aires; **¿Qué onda con Borges?** del grupo El Infierno de los Vivos, **Ñok** de Teatro Cacahua-



FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DIARIO EL TRIBUNO

te, **Varieté popular** de Variando un Poco, y **La flor multicolor** de Ligeros de Equipaje, de Capital Federal; **El malentendido** del grupo La Sardineira del Norte de Salta; **La película de La Banda** de La Sociedad de los Actores Sueltos, de Santiago del Estero; **Martín Fierro**, de Farsantes Grupo, de Tucumán; y de los grupos jujeños se vio **La gran aventura** del Ballet Contemporáneo Itinerante, **Virtudes Choique** del grupo Los Abuelos y Abuelas Cuenta Cuentos de la Municipalidad de Jujuy; **Juan Moreira, la historia somos nosotros**, del Elenco Estable de la Escuela Provincial de Teatro Tito Guerra, de Jujuy; y **Osito cumple años**.

De otros lugares del mundo, llegaron **Cómo hacer absolutamente infeliz a un hombre** del grupo Colesterol Teatro, de España; **Violeta en Lamas**, de la Compañía Vicky Larraín, de Chile; **Al son del corazón**, del grupo Cálido Bailongo de México; **Oración** del grupo Tarahumara, **La increíble batalla de Zefa y la Muerte** del grupo Arauto, y **A dama do mar** del grupo Acate, de Brasil; **Los papeles del infierno** del grupo TeatronacienT, de Colombia; **Aprendí a cagarme en la libertad que defiende Superman** y **La abuela del siglo XXI** del grupo Entremimos, de Venezuela.

CÓMO NACE ENTEPOLA JUJUY

La idea del Entepola Jujuy nace primero a partir de una seguidilla de viajes que hace La Rosa Teatro por distintos festivales de teatro popular en Tucumán y seis países del continente. “Antes de eso el grupo había recorrido distintos espacios no convencionales de la ciudad, sobre todo en colegios y en el interior de la provincia, y había realizando una gira por el interior de Jujuy, que incluyó Maimará, Humahuaca, Tilcara y La Quiaca”, cuenta Germán Romano, tratando de explicar la inspiración que encontró La Rosa para pergeñar este encuentro.

Después de las mencionadas giras, el grupo sumó experiencias a nivel internacional, con cua-

tro participaciones seguidas en el Entepola Chile. Después continuó con una gira muy importante que hizo el grupo por Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, en distintos festivales; y una participación en el Entepola Brasil.

La Rosa, que había comenzado a trabajar e interesarse en el tema del teatro popular, propuso en Jujuy, y con el aval del grupo La Carreta de Chile, la realización del Entepola en esta provincia argentina. Rápidamente se sumaron a la iniciativa dos grupos jujeños que también trabajaban en esta línea, ADN (Arte de Nosotros) dirigido por Sergio Díaz Fernández y Carlos Espinosa; y La Sombra, bajo la dirección de Gabriela Espinosa.

Así se concreta el primer Entepola Jujuy, en enero de 2009, con una amplia repercusión, que permitió apenas terminó esta inicial edición, comenzar a pensar en la segunda.

Como consecuencia del primer Entepola, durante el año 2009, se generó un lazo con teatros de Aguas Calientes de México, con los que se trabajó en una coproducción que se estrenó en Jujuy, y luego los artistas jujeños realizaron una gira por ese país. Esta vez participaron los tres grupos jujeños organizadores del Entepola Jujuy. Esta oportunidad les dio más fuerzas aún para la segunda edición, que creció en público y en espacios subdesdes.

El segundo Entepola fue encarado en este sentido con más confianza. “Un gran porcentaje de la sociedad sabía que ocurría esto, hubo una asistencia masiva –asegura Romano–; este fue ‘el’ evento que ha acercado a un público que comúnmente no va al teatro, y menos a ver tres obras seguidas”.

Un aspecto importante que destacó Romano es que este encuentro fue posible gracias “al trabajo de grupos independientes que no están alineados con ninguna bandera política, y que no tiene un solo sustento, sino que tiene todos”, haciendo alusión a que los auspicios llegaron desde distintos

sectores, oficiales, opositores, sociales y privados para que esto se pueda lograr. “Acá no queda nadie fuera, trabajamos con todos los medios de prensa y con todos los sectores sociales y políticos, y eso le da independencia al festival”, comentó.

Los organizadores concluyen que el Entepola vino a potenciar el trabajo de los grupos jujeños, para generar más trabajo hacia el interior y más giras al exterior. “El Entepola funciona en los barrios y en el interior, y todo eso tiene que ser absorbido por los grupos para después trabajarlo cada uno en su línea estética”, dice Romano hablando del impacto que produce este encuentro en la provincia.

“La idea es que nuestros espectáculos sigan creciendo en comunión con el público a lo largo de todo el año”, asegura Romano.

Asimismo, explican Romano y Díaz Fernández, que si bien el teatro popular no es la única forma de hacer teatro “y no buscamos para nada que todos tengan la posibilidad de llegar a un escenario para 800 o 1.000 personas para las que está preparado el festival acá, sí es necesario que este movimiento que convoca público, exista, y el espacio que hoy tiene, no estaba creado en Jujuy”.

La pregunta es si el teatro popular tiene como prioridad al público y los entrevistados coinciden en que “después de dos años de teatro popular y después de incasables debates en el Entepola Jujuy no se pudo definir el teatro popular, pero sí podemos decir que el motivo principal del teatro popular es el público, es el pueblo. Ahora, con qué objetivos se hace, ese es un tema en el que hay muchas opiniones”, aseguran.

“Yo creo en los espectáculos comprometidos con el contexto, en los espectáculos con códigos del lugar, atravesados con universalidad de técnicas y de propuestas escénicas, que son propias de la universalidad que te pueda ofrecer el teatro. Creo que en esta época el teatro popular tiene que tener una apertura a la creación con las distintas



- Escena de "A dama do mar"
- Escena de "La flor multicolor"
- Escena de "ESPAÑA" ???
- Escena de "Pachamama pop"

disciplinas –asegura Romano–; es tan importante lo que el actor muestra, como lo que el público puede llegar a decir sobre lo que veía”.

“En el caso de ADN, buscamos que los productos tengan un sustento y un discurso claro, y que sea totalmente accesible desde algún lugar al espectador. En esas dos cosas tratamos de basar nuestro teatro popular, que a la vez nos permite acercarnos a este primer público de teatro popular a otras producciones que tal vez no tienen que ver directamente con esta estética, que están intelectualizadas, que van más por otro camino, y que van acercando al espectador a otros tipos de trabajo”, explica Díaz Fernández.

EL CRITERIO PARA ELEGIR LOS ESPECTÁCULOS

En el último Entepola hubo obras de temáticas y estilos muy variados. Los encargados de seleccionar los espectáculos que formarán parte de la grilla de programación, son solamente los tres directores de los grupos organizadores, Germán Romano, Sergio Díaz Fernández y Gabriela Espinosa.

Se tiene en cuenta no sólo la calidad de la obra, sino la que haya representatividad de la mayoría de los países que desean participar, los motivos por los que desean formar parte del encuentro, lo diferente que puede ser el espectáculo con respecto a las otras propuestas que llegan, o lo atractivo que puede tener desde algún lugar en particular.

Han habido obras de teatro religioso, o sumamente ideológicas y comprometidas políticamente con algún partido político, etc. Todos los grupos elegidos han tenido experiencias populares en sus países.

“El hecho de haber viajado por distintos lugares, hace que los organizadores podamos tener un criterio amplio de selección”, asegura Romano.



FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DIARIO EL TRIBUNO

EL IMPACTO

Entepola hizo que en muchos lugares como son los comedores, centros vecinales, etc., se preocupen por equipar sus espacios, interesados por recibir funciones en su lugar, durante todo el año. Además puede tomarse como una influencia indirecta el hecho que muchos grupos locales se interesen por el trabajo en teatro popular. Incluso se llevaron adelante dos programas oficiales desde el municipio capitalino y desde la provincia, para llevar teatro a los barrios y a localidades del interior, respectivamente.

FUNCIONES EN OTRAS PROVINCIAS

Las funciones en Salta fueron en forma simultánea con las de la capital. Luego se repitió el formato en Tucumán, con una sede central en el Piletón, del Parque Avellaneda, y subseces en tres barrios y en tres localidades del interior. En Santa María, ciudad de Catamarca, también hubo una sede central, sedes barriales y otras localidades.

JAVIER SWEDZKY

“El teatro es una forma de ejercer la ciudadanía”

MANUEL BARRIENTOS / desde CABA

Teatro de objetos, de ideas, de preguntas. Cuerpos que se disocian y mutan, una familia que se desmorona y que vive atrapada en su propio legado de encierro. Tres hijos y un padre que vive su metamorfosis. Un grupo de maniqués que actúan como testigos y confidentes. Una tienda de venta de telas que vive de los recuerdos de tiempos pasados actúa como metáfora del resplandor y el carácter efímero de la sociedad de consumo.

Basada en la poética del polaco Bruno Schulz, **Cuatro temporadas** cuenta con dirección de Javier Swedzky y dramaturgia de Pedro Sedlinsky. Con las actuaciones y la manipulación de objetos de Flor Sartelli, Julián Rodríguez Rona y Leonardo Volpedo, los maniqués y las telas se vuelven piezas esenciales de esta puesta.

MENÚ DE INICIO

Sartelli, Rodríguez Rona y Volpedo habían formado parte de un taller de teatro de objetos dictado por Swedzky en 2008. Al finalizar la capacitación, surgió la idea de hacer algo juntos. En realidad, el vínculo entre Sartelli y el director era previo. Juntos habían montado **Los efectos del viaje** en 2000. Se trataba de una obra realizada con pequeños objetos para solo 14 espectadores, que habían montado en la casa de Swedzky.

“Yo los había formado en manipulación de objetos, en el desarrollo de esos principios que se ven en la obra, sobre cómo el actor puede jugar con los diferentes planos; cómo puede actuar por delante, por detrás, o estar a la par del objeto; cómo puede someter o estar a la merced de ese objeto o títere. Y nos encontramos con muchas ganas de trabajar juntos”, recuerda el director.

Ese deseo de trabajar en conjunto se vinculó con otra idea de Swedzky. Junto al dramaturgo Pedro Sedlinsky venían pensando, desde hace años, la posibilidad de llevar al teatro los pensamientos y relatos del novelista y pintor Bruno Schulz. Considerado uno de los principales ex-



• Escena de “Cuatro Temporadas”.

ponentes de la literatura polaca del siglo XX, el autor de **Las tiendas de canela** y **Sanatorio de la clepsidra** es una figura clave del teatro de objetos y maniqués.

“Tiene una escritura muy pictórica, muy dispersa, que te va llevando de un lado a otro sin que uno lo perciba. Nunca nada se termina y uno ya está en otro lado, sin darse cuenta cómo pasó de un espacio a otro, de un momento a otro”, explica.

La identificación con Schulz no respondía solo a las búsquedas teatrales o intelectuales. El escritor polaco -fusilado por un oficial nazi en el gueto de Drohobycz en 1942- centró su narrativa sobre la figura del padre y la vida en una tienda de telas. Actores, director y dramaturgo también habían pasado sus infancias ligados a pequeños negocios familiares y, en algunos casos, directamente relacionados con el mundo textil. “Me crié en un negocio de ropas y toda mi familia está en el rubro textil”, reconoce Swedzky.

LA TELA CAPITAL

La tela es un elemento central en **Cuatro temporadas**. Es el objeto que predomina en la vida del padre y los hijos y ocupa un lugar preponderante de la puesta en escena, hasta volverse ella misma un personaje protagonista. La tela circula

de cuerpo en cuerpo, de maniquí en maniquí, invade espacios, los resignifica.

“La concepción plástica de la obra trasciende el concepto de escenografía y se vuelve discurso. La elección de las telas, los materiales, las texturas, los colores forman parte del discurso. El trabajo de Nicolás Botte fue muy importante. En el teatro de los objetos la plástica es parte de la obra, los materiales determinan muchos sentidos. Incluso hubo muchas escenas que las trabajamos de acuerdo a la calidad del material y de las posibilidades que brindan. Una tela no funcionaría igual que otra”, sostiene el director.

Arqueología de lo cotidiano, el teatro de los objetos indaga en la utilidad de los materiales con los que trabaja, en la relación con otros objetos que están alrededor, en su sistema de fabricación y de distribución. Detrás de una tela, dice un personaje de la obra, hay obreros, sindicatos, fábricas, transporte. Swedzky explica: “El objeto tiene información en sí mismo por lo que realmente es, previa a toda convención teatral. Y esa información puede formar parte del discurso teatral. En el teatro de los objetos, el objeto en sí mismo tiene tanta importancia como el texto, los actores, el espacio. Es un elemento más del discurso”.

La tela es la moda, es fútil, es pasajera, está liga-



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

da al consumo efímero, todo el tiempo tiene que estar renovándose. “Trabajamos con telas viejas pero brillantes, que son parte de un esplendor pasado. Cuando comenzamos a trabajar sobre la obra, era el momento de eclosión de la enorme crisis financiera en Estados Unidos, cuando los grandes bancos se desmoronaban. Había algo del final de las certezas que nos interesaba trabajar. Ante un mundo que se desmoronaba, nos preguntábamos para qué nos servía el teatro”, recuerda el director.

LOS GRANDES RELATOS

Esplendor y decadencia, brillo y oscuridad. Padre e hijos preparan sus muestras de telas para afrontar la próxima temporada. Los grandes clientes, sin embargo, responden con ausencias o apatía. No hay afinidades ni compromisos que valgan. El mundo del consumo es novedad permanente y se mueve con vínculos siempre renovables. “El padre se aferra a un esplendor que no existe más, los hijos siguen repitiendo los ritos. Ellos aceptan estar ahí adentro, ninguno se escapa. Quedan aferrados a viejas imágenes”, explica Swedzky.

Cada uno de los hijos despliega diferentes estrategias frente a ese legado trunco que plantea el padre. El hijo mayor queda aferrado a las viejas fantasías: quiere ser un comerciante internacional, y recita con precisión las recomendaciones de las guías turísticas sobre las grandes ciudades a las que desea viajar y nunca fue. Oprimida por esos hombres, la hija menor da el gran paso: descubre su cuerpo y el poder que su cuerpo le da. El hijo del medio está aferrado a un ideal revolucionario que remite a otros tiempos, a una certeza que no existe más.

La dramaturgia sobre las imposiciones, imposibilidades y rupturas de los legados habilita, también, a ciertos interrogantes sobre la vinculación con la propia historia reciente del teatro. Swedzky dice que le interesaba plantear en escena preguntas para las que no tenían respuestas.

“De chico, en los años 70, vi un teatro donde se planteaban soluciones; el que estaba arriba del escenario era alguien que venía a esclarecer lo que había que pensar. Era el rol de las vanguardias. Me formé como actor en Córdoba en los '80 junto a Graciela Ferrari, integrante del Libre Teatro Libre dirigido por María Escudero. Con ella aprendí que el teatro es un espacio de juego y libertad; y, sobre todo, a preguntarme sobre la relación que

uno se plantea con el espectador. Es decir, si uno le impone una ideología al público, si lo acorrala para que se defina. El teatro es una forma de ejercer la ciudadanía y de entender la manera en la que uno cree que debe ser la sociedad. Y en ese sentido es una forma de hacer política.

LOS OBJETOS

En un contexto de encierro, los maniqués les brindan la posibilidad, a cada uno de los hijos, de verter y de concretar sus fantasías. Son una vía de escape. Las telas y los maniqués son objetos que mutan, se fragmentan, se desmembran y se fusionan. Viven en una metamorfosis constante. “El espacio se va rompiendo, y cada uno de los personajes se va encerrando. Hay algo que macera y la obra es un viaje a la locura, a la deriva. El final es una especie de confusión total, es un caos, un desparramo de telas, de cuerpos y de cosas confusas”, dice el director.

Luego de su formación actuarial en Córdoba, Swedzky se radicó en Francia donde estudió títeres en la École Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières y pedagogía teatral en la Universidad de París III, Sorbonne Nouvelle. Allí conoció a Marie Vayssières, directora francesa y asistente de Tadeusz Kantor, uno de los grandes referentes del teatro de marionetas.

En 2003, Swedzky le presentó a Vayssières **Mis cosas favoritas**, la obra sobre la que estaba empezando a trabajar. Ella dijo que le parecía interesante, pero le planteó un desafío. Si en una escena en la que el actor debía levantar los brazos, lograba que el espectador pusiera el foco de su mirada sobre las arrugas del saco y no sobre su propia figura, ella se comprometía a dirigir la puesta. Un par de semanas más tarde, Vayssières decidió dirigir el espectáculo.

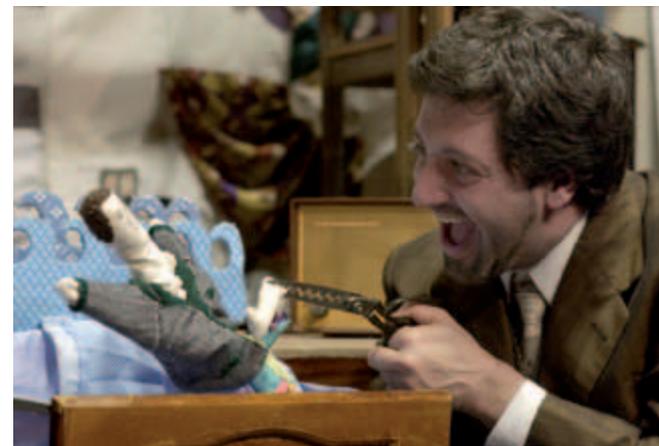
“**Cuatro temporadas** tiene una clara influencia de las ideas de Marie -reconoce Swedzky. Y agrega: -Fue un gran aprendizaje, porque comencé a pensar sobre algunas cuestiones en las que no había trabajado antes. Ella busca la teatralidad en cada pequeño gesto. Y parte de la idea de que los objetos son muchas cosas a la vez, que no tienen significados claros ni didácticos. Por eso, en esta puesta quería trabajar con signos que no sean necesariamente claros y con la idea de que es el imaginario del espectador el espacio para la realización de la obra”.

Cuando era chico, Swedzky hacía títeres que reproducían a sus amigos y se los regalaba. Con

• Escenas de “Cuatro Temporadas”.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



• Javier Swedzky manipulando un títere.

los años, comenzó a pensar que ese hecho tenía que ver con la revalorización y la reinterpretación de una persona en otra cosa. “Con los títeres hay posibilidades de hacer cosas que no hay con los humanos, porque no están sometidos a las leyes físicas y tienen la capacidad de mutar. Hay algo de la vida y la muerte, todo el tiempo, dando vuelta y permiten un cierto ludismo, en el que puede haber crueldad y ternura. Los títeres son básicamente teatrales, porque uno sabe que los mueve un manipulador y eso genera un código que solo pasa en el teatro”, dice.

“¿Por qué trabajar con títeres y objetos? -vuelve a preguntarse. Y concluye: -Los títeres permiten un trabajo que expande, prolonga, fragmenta, multiplica el cuerpo de los actores. Está la posibilidad de que sean ortopedia, escondite, refugio. Y le da la posibilidad a las cosas que están consideradas como inútiles, frágiles, pequeñas, viejas y quedan fuera del circuito del consumo que tengan su momento de vida y de revalorización”.

TOTO CASTIÑEIRAS

De Mar del Plata

a la gran Carpa



• Toto Castiñeiras

MARTÍN PINO MORENO / desde CABA

El Cirque du Soleil regresó a Buenos Aires con su espectáculo **Quidam**. Una experiencia creada en 1996 y que, al cabo de los años, ya vieron 9 millones de espectadores en 20 países. En esta oportunidad el Cirque trajo en su elenco a un *clown* argentino Toto Castiñeiras, un actor nacido en Mar del Plata, que se formó en Buenos Aires con Cristina Moreira, entre otros maestros, y que a partir de su trabajo en el Cirque, ha logrado una importante proyección internacional.

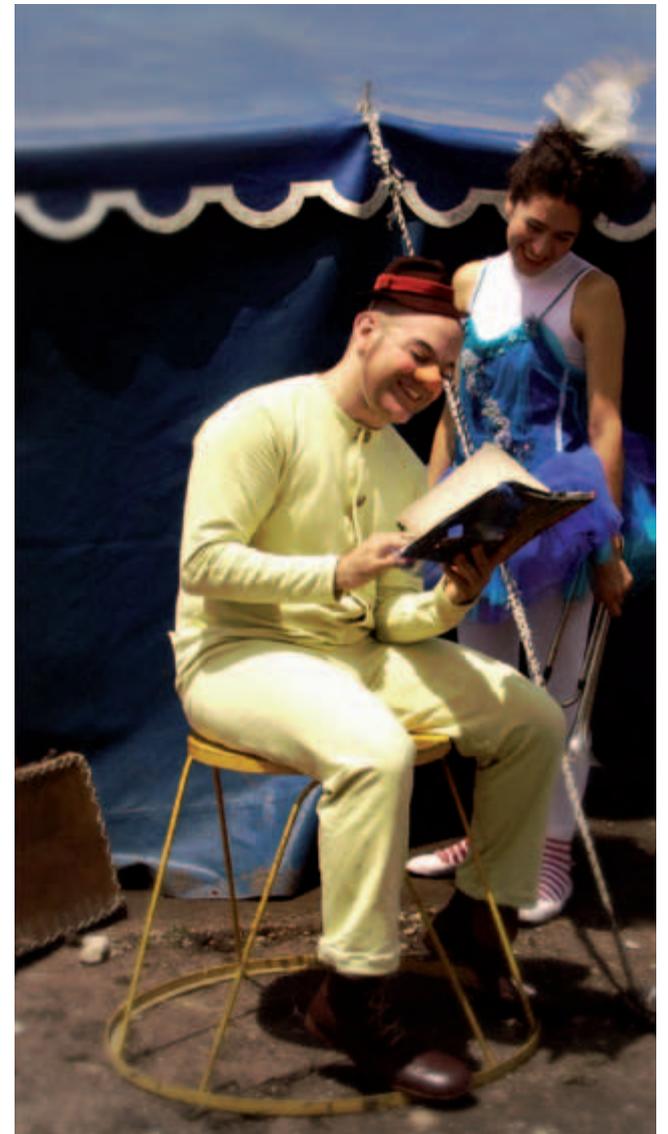
Toto venía teniendo en Buenos Aires una interesante inserción en el teatro alternativo y aún en el comercial cuando, en 1999, se acercó a la ciudad un grupo de casting del Cirque a ver un espectáculo en el que estaba trabajando. “Ellos en ese momento –cuenta el *clown*– me preguntaron si me interesaría formar parte de la compañía. Luego recibí propuestas diferentes para dos personajes en distintos espectáculos, pero no se concretó nada. En 2004, finalmente, me convocaron para viajar a Montreal a ensayar nuevas rutinas para **Quidam**. Había en ese momento un grupo de *clowns* franceses de estilo tradicional y querían cambiar esas rutinas por algo más dinámico y nuevo. Es así que en marzo de ese año viajé a Canadá y, a fines de abril, estrené en Vancouver”.

Desde entonces su trabajo no se ha detenido. Con esas nuevas rutinas el show fue modificándose, adaptándose en función de esa renovada forma de humor. Hasta la actualidad el artista ha mostrado su trabajo en Australia, Nueva Zelanda, Singapur, China, Estados Unidos, Emiratos Árabes, México, Portugal, España, Bélgica, Reino Unido, Irlanda y Brasil.

¿Cuáles son las cualidades del personaje que Toto Castiñeiras expone dentro de **Quidam**? Lo explica él diciendo: “Soy el cómico central, hago un trabajo que incorpora al público en la escena. En cuanto a la trama, el *clown* siempre trabaja fuera de ella o, mejor dicho, es el error en la trama. Aparece recortado del mundo acrobático y, a la vez, usando ese virtuosismo para mostrarse más humano que todo el resto, con los pies sobre la pista y conectando con la gente desde su imposibilidad de realizarse, en oposición a la destreza física del resto”.

-¿Qué posibilidades de crecimiento y desarrollo has encontrado en tu experiencia dentro del circo?

-Muchísimas. Para mí fue un cambio radical en toda mi estructura personal. Como artista, tengo la libertad y el apoyo incondicional del equipo artístico que siempre están atentos a mi evolución. Desde lo personal, el constante viajar y conectarme con diferentes culturas ha creado en mí una gran capacidad de cambio y de adaptación, dos elementos fundamentales



en cualquier camino artístico. El tema del comediante o del *clown* es que somos improvisadores, las rutinas cambian mucho de función a función y, en cada cultura, el humor también cambia. Ese trabajo de probar qué es lo que hace reír, qué es lo que molesta, qué conmueve dentro de cada sociedad es muy interesante de transitar. Eso te mantiene siendo siempre alguien nuevo y trabajando diferentes zonas del humor y del propio campo teatral.

-¿Cómo es este reencuentro con la Argentina dentro de una compañía como el Cirque du Soleil?

-En principio, volver a casa me da alegría. Significa, básicamente, compartir el trabajo de seis años con mi familia y con mis amigos. También la oportunidad de presentar mi trabajo unipersonal **Finimondo** en un teatro de la Calle Corrientes como es el Metropolitan. Lo estrené en 1999 y nunca dejo de lado ese espectáculo.

-¿Fantaseaste alguna vez con esta proyección? ¿Qué te devuelve este presente que estás viviendo?

-Siempre fui un trabajador del arte, nunca estuve quieto. Y siempre me sentí un extranjero en los teatros argentinos. Esta proyección es coherente con todo mi trabajo. Siempre agradezco la posibilidad de tener un espacio central dentro de un espectáculo que continuamente es suceso. El haber viajado tanto y haber conectado con artistas, haber hecho amigos alrededor del planeta y haber tenido experiencias inolvidables con todos esos públicos diferentes me da tranquilidad; una tranquilidad que, a veces, era difícil de encontrar estando en Buenos Aires. Es la sensación de que el trabajo tiene valor.

UNA BELLA E INTENSA EXPERIENCIA

Quidam es un show que ha dirigido Franco Dragone y del que participan 50 artistas de 14 nacionalidades (Argentina, Alemania, Australia, Brasil, Canadá, Cuba, China, Escocia, Estados Unidos, Francia, Hungría, Japón, Rusia y Ucrania). Es un trabajo que posee mucha teatralidad, nada de escenografía y que habla de seres anónimos, solitarios, casi apartados de un mundo real.

La protagonista es una niña que, descuidada por sus padres, circula por la pista fantaseando con seres y situaciones irreales pero cargadas de un bello dramatismo. La excelencia de los artistas de circo, su magnífica destreza, tornan al show una fuerte experiencia espectacular.

Un arte que se sostiene en el tiempo



La irrupción internacional del canadiense Cirque du Soleil fue el punto de partida para la renovación de una de las artes populares más antiguas de Occidente. Las compañías que llegaron este año a Buenos Aires -en su mayoría francófonas- pero con presencia de Brasil, España, Italia, Suiza, Canadá, Finlandia y, claro, Buenos Aires. Con una gran gala a cargo del argentino Gastón Elie, mostraron que el circo busca nuevos lenguajes que incluyen la actuación y la danza contemporánea.

GABRIELA BORGNA / desde CABA

Cuatro fueron los espectáculos de carpa que brillaron por talento, innovación o tradición y, sobre todo, por belleza: **Loft** de los quebequeses Lo siete dedos de la mano; **En mis brazos**, del dueto francés de juglares La atracción celeste, **El pequeño circo** de la también francesa Compañía Laurent Bigot y **El círculo** de los suizos Tres en el espacio.

Loft, obra que abrió el festival, fue una excelente cruce entre artes de circo, danza y actuación que, amén de la calidad de sus artistas, mostró que la búsqueda no tiene límites si hay una muy buena dramaturgia. Y se dieron el gusto de homenajear delante de los espectadores a uno de los hermanos Videla (descendiente de los circos de familia), en su condición de septuagenario.

En mis brazos, del dúo de juglares Servane Guitier y Antoine Manceau, narró una historia de 45 minutos en la que se desplegó, con ternura y cuidado, el amor entre los seres diferentes, los feos, sucios y malos invisibilizados por la sociedad.

El pequeño circo fue una demostración, apenas para 40 personas por función, de talento, destre-



- Arriba-izquierda: escena de "Bangladim".
- Arriba-derecha: escena de "Las hijas de Satarsa".
- Derecha: escenas de "El pequeño circo".

za y, de nuevo, ternura por aquello de que lo pequeño es hermoso. Figuritas de papel que iban y venían sobre una mesa adaptada para hacer magia con el movimiento de lo estático y resolver lo que parece irresoluble.

Por fin, **El círculo** de Suiza puso en evidencia que el diávolo, una herramienta hartó usada en el circo moderno, puede alcanzar cotas de destreza, sin morbo y con poesía.

Tema aparte es el de Pierrot Bidon, el creador de Les Studios Cirque de Marseille. Viejo conocido de los porteños, fue uno de los directores del Cargo 92, cuyo barco atracó en el puerto porteño para mostrar **La Gran Historia de Francia**, por entonces desarrollada por la compañía Royal de Luxe. Bidon, cuya especialidad eran los grandes callejeros, partió de la Royal a Brasil, donde vivió unos años, para volver a Francia y montar **Les Studios**. Fallecido hace unos meses, esta fue la primera salida internacional del grupo, decidida por su viuda Stéphane Girard.

Se comprende entonces por qué las almas estelares fueron la excusa para las dos obras que

se vieron: **Los ángeles caídos** y **Plaza de ángeles**. Hay, además, una leyenda al parecer apócrifa pero que viene a cuento: cada 500 años los ángeles vienen a disfrutar de los placeres terrestres y a cambio de ese permiso, deben enseñar a volar a un alma buena.

Ambos espectáculos se basan en el uso de la tirolesa, una técnica montañista para bajar paredes verticales que aquí impuso la ya casi olvidada Organización Negra en **La tirolesa obelisco** (1989), que a su vez la aprendió de los catalanes de La Fura dels Baus. Pero más allá de la técnica y la espectacularidad propia de los grandes espacios al aire libre que todo festival precisa, usar la leyenda angélica fue el homenaje y despedida a su creador.

Y como siempre, todo festival tiene sus fallidos involuntarios: el más importante fue el de los italianos de Cirko Vertigo con su obra **Una pequeña tribu corsaria**. Pensada, quizás, como homenaje a Hugo Pratt y su legendario **El Corto Maltés**. Pratt era nacido en La Valletta, capital de la isla de Malta (de allí el nombre del corsario) pero

escribió gran parte de su obra en Córdoba, dato cuyo director (que usa imágenes del film francés) debería haber averiguado para darse cuenta que piruetas varias (salvo el excelente uso de la rueda Cyr), la música de Donizetti, la obra del Dante y **La Dolce Vita** de Fellini, no alcanzaron para configurar una obra de circo seria.

Otra de las penitas fue **Contigo** de los franceses de El último momento, pese a que uno de sus hacedores es el gran coreógrafo portugués Rui Horta. Buena idea, mala resolución, porque nada puede hacerse "Sin ti, ¡dramaturgia!".

Otro espectáculo que no falló pero que tampoco alcanzó el brillo que suele esperarse del circo de Brasil, fue **Baiao** de la compañía Crecer y vivir del circo, homenaje al gran poeta y músico bahiano Luiz Gonzaga. Buena idea que quedó a mitad de camino, al igual que **Sala de Espera** de los fineses WHS. Poco se conoce por aquí de la cultura de Finlandia y, si bien quedó claro que el clown decepcionado e irónico al estilo Buster Keaton es parte del absurdo de vivir que mostraron, faltó más.



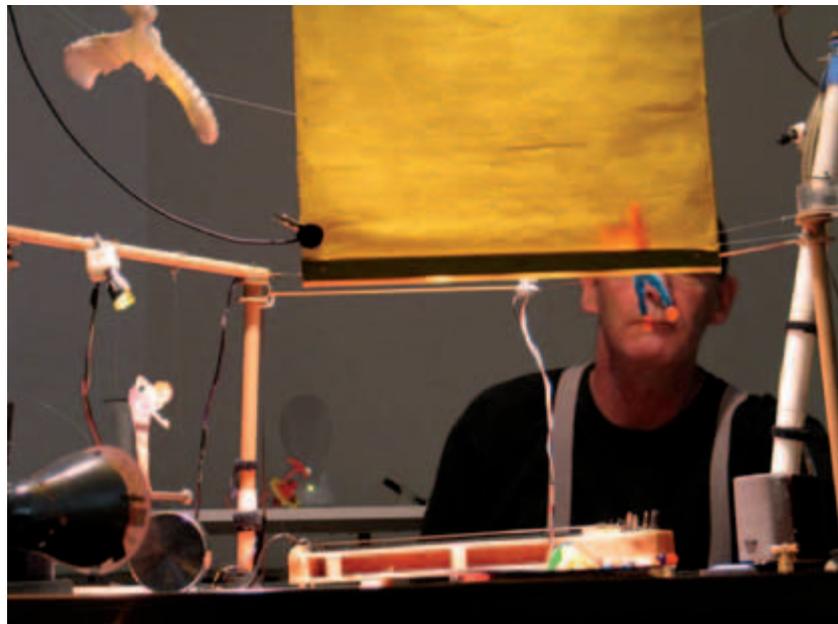
• Escenas de “El pequeño circo”.

El resto de las compañías extranjeras, se mantuvo dentro de la calidad prevista para un festival internacional. Buenas pero no deslumbrantes, todas las formas posibles y previsibles: desde obras de acrobacia hasta pasacalles, a excepción quizás de **Tótem de circo** de la Escuela Nacional de Arte de Circo de Rosny (Enacr, una de las tres patas del Polo y de la carrera). No era un espectáculo sino la muestra de los alumnos de la Enacr, que demostraron capacidades varias pero en las que brillaron sin duda, las mujeres, por lanzadas e innovadoras.

Casi ninguna de las obras nacionales fue estreno, salvo **Bangladim** del Circo de las Artes de Tigre, en el que la teatralidad bien utilizada volvió en asistencia a lo que –de otro modo– sería una serie de buenas rutinas de circo.

También **El globo torcido**, nombre que el Payaso Chacovachi le puso a su Convención Argentina de circo, payasos y espectáculos callejeros, donde los hermanos Videla volvieron a ser homenajeados en su condición de ser casi los más antiguos payasos de los circos de familia, en algunas de las cuales –aunque muchos no lo sepan o crean– hay representantes de hasta quinta generación.

Amargo dulzor de la compañía de Marcelo Katz, **Travelling** de La Arena de Gerardo Hochman, **En camino** del Circuntref e **Imagen y semejanza** de La Arena- Cicklos, con una destacadísima Luciana Mosca, completaron la sección nacional del festival que, a cada edición, suma producciones nacionales de calidad muchas veces dispar. De buenas intenciones está empedrado el camino al infierno dice el refrán y en esta –y la anterior– ocasión se hizo realidad. En cuanto a técnica y creatividad, poco y nada tienen que envidiar a los elencos de otros lares. Sí pueden envidiar el financiamiento y el rigor de las escuelas, en su mayoría privadas pero con aportes estatales importantes. Lo que sin duda falta aún, es madurar profesionalmente. Algo que como decía Oscar Wilde, solo sucede con el tiempo.



FUNCIONES, CIFRAS Y SORPRESAS

El cálculo provisorio –y no excesivamente optimista– de la dirección del Polo Circo fue que del 29 de abril al 9 de mayo, más de 60.000 espectadores pasaron por las 56 funciones programadas en las cinco sedes de espectáculos (el Polo Circo, Teatro 25 de Mayo de Villa Urquiza, la Alianza Francesa, Plaza San Martín y el barrio La Rosas de la Villa 21/24 de Lugano) y el Centro Cultural San Martín donde se impartían clases magistrales y conferencias internacionales.

Sobre una capacidad total de venta de 20.000 entradas, repartidas entre las seis carpas del Polo y las salas ya citadas, hubo 18.000 ventas para los espectáculos extranjeros, ya que los nacionales eran de entrada libre pero con un máximo de cuatro entradas por cabeza.

Les Studios Cirque de Marseille se llevaron la cucarda: dos funciones al aire libre dentro del predio del Polo con 8.000 espectadores en total para ver **Tombés du ciel** (Caídos del cielo) y unos 4.000 más en la Plaza San Martín el sábado 8 de mayo para **Place de anges** (Plaza de ángeles), otro gran show al aire libre, siempre sobre la idea desarrollada en la nota central.

El otro gran suceso de este festival –que el año pasado no tuvo ni la cantidad de artistas locales e internacionales ni la convocatoria impactante de este año– fue el espectáculo al aire libre que se hizo tanto en el Polo Circo bajo el nombre de Gran Gala de Cierre, con alumnos de la carrera de Artes Circenses de la Universidad de Tres de Febrero (Untref), la Escuela de Circo de Montreal y artistas invitados. Con una única función programada para el domingo 9 de mayo para 1.000 espectadores, hubo que hacer dos funciones para 1.300 espectadores cada una y quedaron otros 600 afuera, más que por falta de voluntad de organizadores y artistas, por cansancio de estos últimos.

Diseñada por el acróbata argentino Gastón Elie (desde hace 12 años artista del Soleil y el mejor del mundo en dos ediciones del Festival Internacional de Mónaco, la cumbre mundial de este arte), la gala fue la cereza de un pastel que no es fácil de cocinar. Ni todos los participantes tenían el mismo nivel de destreza, ni era solo de sumar rutinas para completar un espectáculo. Por el contrario, Elie y su *troupe* armada en dos semanas, mostraron que el nuevo circo argentino goza de muy buena salud. Quizás aquello de lo que carezca es de directores con rigor y exigencias internacionales para decir “Vamos a brillar mi amor”, como los Redonditos y como Los Podestá.

XII FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE BOGOTÁ: Homenaje a Fanny Mikey



FOTOGRAFÍA: SALVATORE SALOMONE

LENI GONZÁLEZ / desde CABA

Durante diecisiete días que no conmovieron al mundo, Bogotá fue una ciudad roja. Porque rojo es el color del teatro en la capital colombiana por culpa de una argentina que tiñó con su pelo y su pasión la fiesta artística más importante de Latinoamérica. Desde el viernes 19 de marzo hasta el domingo 4 de abril, en calles y plazas, en paredes y vidrieras colgaban afiches con la peluca ardiente de Fanny Mikey, la creadora del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (FITB) que acaba de terminar la última edición, la número doce y la primera en realizarse sin la presencia de su hada madrina.

Para los extranjeros no avisados, tanta omnipresencia de esta porteña nacida en los años treinta, resultaba casi un culto a la personalidad. Para los bogotanos, en cambio, se trata de la merecida puesta en escena de una ciudad agradecida que, sin antecedentes ni tradición teatral, arma desde 1988 con frecuencia bienal, una fiesta cada vez más convocante: en el primer Festival, hace 22 años, se habían presentado 59 grupos de 21 países. Este año fueron alrededor de 3 millones las personas que pasaron por 22 salas y 42 espacios abiertos, que disfrutaron de los casi 3.000 artistas de 84 compañías internacionales y 42 locales, que llenaron las más de 1.000 funciones,

tanto en teatros tradicionales como en espacios no convencionales.

El sueño de Fanny Mikey está cumplido y su hijo, el cineasta y productor Daniel Álvarez Mikey, lo cuenta en el documental **Fanny por siempre** que se dio a conocer en este Festival: una hora y quince minutos donde se resumen más de 50 horas de material audiovisual y 10 años de grabaciones; imágenes de sus actuaciones, de su infancia en Buenos Aires, de sus amores; de amigos y gente que la conoció (entre otras figuras, aparece Norma Aleandro); de la ovación que recibió cuando inauguró el Festival y la de 20 años después, el día de su funeral, en agosto de 2008.

Si bien empezó a estudiar en la Sociedad Hebrea de Buenos Aires, como la familia no la apoyaba abandonó su hogar y, enamorada, a fines de los cincuenta siguió al actor Pedro Martínez a Cali, Colombia, adonde ambos forman el Teatro Experimental (TEC), iniciativa a la que seguirán el Teatro Popular de Bogotá (TPB), el Teatro Nacional y hasta La gata caliente, el primer café-concert en el país de Juan Valdez. Actriz, productora, jurado e invitada especial en festivales internacionales del nivel del Cervantino o el de Aviñón, dirigió puestas como **Cartas de amor**, de A. R. Gurney; **La muerte y la doncella**, de Ariel Dorf-



man; y **Monólogos de la vagina**, de Eve Ensler. Y recibió multitud de premios: desde el de mejor actriz por **La loca de Chailot** hasta la condecoración presidencial Orden al Mérito Oficial y la Orden Simón Bolívar.

Además del film, de los prendedores, remeras, tazas y carteles con su imagen, en la apertura del Festival desfiló por las calles bogotanas una gran marioneta de seis metros con una enorme melena roja como la que usaba la diva, fabricada por artesanos de Pasto, en el sur de Colombia y lugar donde se festeja el carnaval de Negros y Blancos a comienzos de año. Sin duda, fue la más grande pero no la única peluca multiplicada por la ciudad. Un ejército de payasos “fannys” (unos parientes lejanos de nuestros inexplicables “susanos”) recorría los espectáculos y aparecía, de pronto, con sus disfraces chillones, las caras pintadas y los rulos incendiarios. No obstante, para los –repito– forasteros no dejaba de provocar cierta sonrisa comprobar que hasta Ana Marta de Pizarro –la sucesora de Mikey, su colaboradora por quince años y actual directora del Festival– llevara el pelo color azul y usara medias red, las mismas que tan bien lucían en las piernas de la argentina.

Para su hijo, a Fanny –como llama a su mamá– solo le importaba que el Festival saliera perfecto:



- Escena de "Tango de Burdel, Salón y Calle".
- Escena de "Metamorfosis" (Islandia).

“Era una gran gestora, quería que los artistas tuvieran su lugar. Y por esta gran capacidad para negociar y conseguir recursos, era muy envidiada también. Pero la verdad es que Fanny y el Festival se convirtieron en una marca, como Bill Gates y Microsoft”. Con ese argumento, Álvarez rechaza cualquier sospecha de adoración totémica a su madre ni aún en el caso de Pizarro: “Funcionaban como un matrimonio, compartían todo. Ninguna de las dos eran mujeres convencionales y por eso, estaban juntas”.

LA SEÑORA DEL PELO AZUL

Finalizado el Festival, llega el balance y el inmediato sueño de 2012, el decimotercer encuentro para el que, con o sin profecías mayas, ya está elegido el invitado especial. Si en 2010 fueron Cataluña y Baleares, para el próximo será Polonia. “Es como cumplirle un deseo a Fanny que moría por varios directores polacos pero que por cuestiones de agendas y precios no se había podido”, dice Pizarro que, pausado y dulce como hablan los bogotanos, detalla algunas de las gestiones que deben realizarse para alcanzar su meta: desde conseguir el apoyo de la aerolínea Avianca para tener mejores precios en los pasajes y negociar con los medios rebajas en publicidades, hasta el aporte del 25 por ciento del gasto por parte del Gobierno nacional y, sobre todo, municipal. Y para el resto, la apuesta se juega en la respuesta de las boleterías.

Según la funcionaria, las cuentas dieron positivo: “Tuvimos 468 funciones pagas en las salas y alcanzamos el 70 por ciento de las ventas. En Ciudad Teatro Compensar —el predio con espectáculos de todo tipo a precios populares— llegamos a más de 700 funciones, además de 150 funciones gratuitas en plazas y calles”.

La fiesta de clausura se realizó en el parque Simón Bolívar, la noche del domingo 4 de abril,

ante casi 300 mil espectadores que observaron el show de pirotecnia, sonido y proyecciones de imágenes de **Jugadores de luz**, del Grupo F, de Francia, para el que fueron necesarias dos toneladas de pólvora.

“Me siento orgullosa por el Festival que hicimos y estoy segura de que Fanny también habría escogido la misma programación, que fue de muy alto nivel en todas sus franjas y también a nivel organizativo”, dice Pizarro. La fiesta teatral comenzó con el estreno de **La vida es sueño**, de Calderón de la Barca, en versión de la Academia Tártara Estatal Gali Kamal, de Rusia, dirigida por los colombianos Alejandro González Puche y Pedro Salazar. Y continuó con una inmensa oferta para todos los bolsillos: desde 16 pesos para los shows en Compensar hasta alrededor de 250 pesos para el espectáculo del norteamericano Bob Wilson (**La última cinta de Krapp**, de Samuel Beckett), el más caro del festival y uno de los renombrados, además del inglés Peter Brook (**Por qué, por qué**, interpretada por Miriam Goldschmidt), el italiano Pippo Delbono (**Guerra**), el yugoeslavo Tomaz Pandur (**Calígula**, de Albert Camus), el alemán Frank Castorf y el japonés Satoshi Miyagi, directores que presentaron **Medea**, la tragedia de Eurípides que sumó hasta una tercera versión por parte del grupo de Burkina Faso.

Otro de los pesos pesado fue el rumano Alexandru Darie, actual presidente de la Unión Europea de Teatro (UTE) que llevó **La disputa**, obra original de Mariveaux. La sorpresa de taquilla fue **Metamorfosis**, de Islandia, basada en el relato de Kafka. Los invitados de honor presentaron la adaptación de una novela de Roberto Bolaño, **2666**, por Alex Rigola, una de las cabezas del proyecto catalán Teatre Lliure. Entre los protagonistas más famosos, se presentó el conocido actor español que desarrolla gran parte de su ca-

rrera en Francia, Sergi López, con el unipersonal **Non solum**, dirigido por Jorge Picó.

Por otra parte, paralelo al Festival se realizaba otro, alternativo, en el teatro La Candelaria organizado por Santiago García y Patricia Ariza. “Me parece perfecto —dice Pizarro— porque todos los festivales del mundo tienen esa otra parte. Tiene que haber distintos puntos de vista y eso no significa que uno sea comercial y el otro alternativo ciento por ciento. Por ejemplo, si solo nos importara lo comercial no habríamos presentado el espectáculo de clausura, con entrada libre, que fue el más caro, o en el parque El Tunal, el **show Pi Leau**, de la compañía holandesa Close act”.

En un país con casi 13 por ciento de desocupación, según datos oficiales, y en el que uno de los rebusques de subsistencia es la venta por la calle de “minutos de celular”, es subrayable la necesidad de contar con espectáculos gratuitos o a bajo precio en espacios no convencionales, para toda la familia y no solo para teatreros convencidos. Todo ese abanico tuvo enorme peso en la programación, con circos (incluido hasta el Circo del Ejército colombiano), *clowns*, títeres, acrobacia aérea, *matches* de improvisación, *shows* musicales (por ejemplo, para nombrar a dos destacados, Concha Buika en la Plaza de Toros, con su homenaje a Chavela Vargas, y la banda escocesa Franz Ferdinand, en Corferías), monólogos *stand up*, narradores orales y mucha música para “rumbiar” hasta las tres de la madrugada en la Carpa Cabaret, montada en Compensar, junto a puestitos de hamburguesas, porciones de pizza y mucha cerveza.

Imposible verlo y contarlo todo. El nombre Festival Iberoamericano ha pasado a ser solo un título de costumbre: el FITB es un multitudinario encuentro internacional de diecisiete jornadas que, por supuesto, no conmovieron al mundo pero lo hicieron bastante más bello.

ARGENTINOS EN BOGOTÁ

En el Festival, se presentaron tres obras argentinas: **Baraka**, la obra de María Goos dirigida por Javier Daulte, con Darío Grandinetti, Juan Leyrado, Hugo Arana y Jorge Marrale, con entradas desde alrededor de 120 pesos; **Condición aérea**, de la Compañía Danza Aérea, de Brenda Angiel; y **Tango de burdel, salón y calle**, encabezado por Eleonora Cassano, el Ballet Argentino de Julio Bocca, los músicos de la Orquesta China Cruel y la cantante Karina Levine (ambas con localidades desde los 40 pesos). Debido a la gran recepción del público, **Baraka** se quedó más tiempo en el Teatro Nacional La Castellana y después el elenco partió a descansar a las Islas del Rosario, frente a Cartagena, como la directora del Festival Ana Marta de Pizarro y como acostumbraba Fanny Mikey.

Por otro lado, en Compensar Ciudad Teatro, los argentinos presentes fueron la narradora oral Marta Lorente (autora de **Los eróticos**, entre otros) y el grupo de improvisación Improcrash.



- Escena de "Medea" (Japón).
- Escena de "Warum 7".



- Escena de "Non solum" (Francia).

Algunas de las obras presentadas que más resonaron

-**Calígula**, de Tomaz Pandur. Amado por los colombianos porque siempre apoyó al Festival -adonde llevó puestas anteriores como **Infierno**, **Cien minutos** y **Barroco**- y quizás porque exprese algo de la violencia que vive esa sociedad, el esloveno Tomaz Pandur presentó **Calígula**, inspirada en la obra de Albert Camus. El director cubrió el escenario con una especie de lago por el que chapoteaban los actores, a quienes exigió un gran esfuerzo físico, creando un clima opresivo, sofocante pero a la vez hipnótico, como un espectáculo ritual.

-**Por qué por qué**, de Peter Brook. El director inglés, de 85 años, dejó su marca con un monólogo sobre el teatro, su sentido y relación con la vida, con textos de Antonin Artaud, Charles Dullin, Edward Gordon Craig, Zeami Motokiyo, Vsévolod Meyerhold y William Shakespeare. La intérprete fue la alemana Miriam Goldschmidt, acompañada por el músico Francesco Agnello, quien toca un instrumento de percusión llamado hang, de metal y creado en Suiza hace una década. Como siempre, dividió aguas entre los que amaron la obra y los que, confesaron, no haber entendido el propósito.

-**Metamorfosis**, del islandés Gísli Örn Gardarsson y el inglés David Farr, de la compañía Lyric. El éxito de público del Festival: ver en escena la transformación de Gregorio Samsa -por parte del actor, mimo, gimnasta y director Gísli Örn- y su punto de vista de insecto, mostrado a través de un doble

escenario y escenografía, el del mundo familiar y el de la habitación del pobre Samsa.

-**La última cinta de Krapp**, de Bob Wilson. La pieza de Samuel Beckett que en Buenos Aires interpretó el año pasado Walter Santa Ana en el San Martín, con dirección de Juan Carlos Gené, fue la elegida por el actor y director norteamericano que volvió al escenario, a los 68 años, con la creencia intacta de que la vanguardia está en redescubrir a los clásicos.

-**Haberos quedado en casa, capullos**, del colombiano Manuel Orjuela y el catalán Marc Caellas, sobre un texto del argentino radicado en España, Rodrigo García. Un grupo pequeño de espectadores sigue la acción en cuatro escenarios del barrio La Macarena, en Bogotá. A la mezcla latina, se le suma un dato más: el protagonista es el colombiano Mario Duarte, el Nicolás de la telenovela **Yo soy Betty la fea**.

-**Titeres porno**, de la compañía Adentro Producciones, de Medellín. De porno muy poco pero sí mucho de humor, parodia y desenfado para burlarse de las costumbres pacatas de la sociedad colombiana y de los estereotipos de género. Realizados en gomaespuma y manipulados a la vista sobre la mesa, como la vieja técnica japonesa del Bunraku, en su primera función contaron con la visita del vicepresidente colombiano, Francisco Santos, que quería pasar de incógnito pero no pudo.



FOTOGRAFÍA: GUSTAVO GORRINI - GENTILEZA: TEATRO CERVANTES

VILLANUEVA COSSE

“El teatro es la zona semisagrada del hombre”

LEONOR SORIA / desde CABA

Villanueva Félix Cosse –actor, autor y director uruguayo– posee una larga trayectoria teatral compartida entre Montevideo y Buenos Aires. Tiene en su haber más de sesenta espectáculos de teatro, veinte películas y numerosas presentaciones en televisión. Su labor fue reconocida con numerosos premios, entre los que cabe destacar: el Florencio otorgado en Montevideo como director por **Arlecchino** (1969), como actor por **Rey Lear** (1970) y **Arturo Ui** (1972).

Buenos Aires no podía ser menos y, ya en 1973, le entregó el premio Talía por su actuación protagónica en **Arturo Ui**. De ahí en más siguieron el Estrella de Mar (1974/'75; 1985/'86), María Guerrero (1988), el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (1991/'92) y Leónidas Barletta (1997/'98), entre muchos más.

Sin embargo, a pesar de tantos reconocimientos y distinciones, su llegada al mundo del espectáculo no solo no ha sido fácil, sino que ha tenido mucho de casual (aunque cabe sospechar que sería más apropiado hablar de causalidad).

Su formación actoral se desarrolló en la escuela del teatro El Galpón, de Montevideo, desde 1953 hasta 1956, continuó luego en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo y en la École de Mime et Theatre de Jacques Lecoq (París).

Ya llevo 57 años en el mundo del teatro –comenta Villanueva Cosse como si recién advirtiera el tiempo transcurrido, pero rápidamente agrega: –Yo empecé medio tarde y por mucho tiempo llevé una doble vida: durante 20 años trabajé en un banco, desde la 6 de la mañana hasta las 13 y, después, hacía teatro en El Galpón. Por eso ahora siempre me despierto a las 6 de la mañana y pienso: “Qué suerte que no voy al banco, y después sigo durmiendo”, asegura.

-¿Cómo fue que el teatro se cruzó en tu vida?

-Fue una cosa rara. Estuve muy enfermo de chico, desde los 6 a los 9 años con tuberculosis, por esa razón me sacaron de la escuela y estuve

tres años en recuperación. En ese entonces era una enfermedad muy especial. Vivía en Melo y, a pesar de que éramos gente pobre, mi familia hizo un esfuerzo y nos fuimos a Montevideo, al barrio Lezica donde hay muchos eucaliptus y, por lo tanto, aire puro. Lo cierto es que fui un niño separado de la cosa social e irónicamente ahora hago teatro. Cuando salí a la vida normal se generó en mí tal sensación de miedo que cuando una chiquilina se acercaba yo cambiaba de vereda porque siempre había ido a escuelas de varones... pero después por suerte me desquité. Pero fue uno de mis primos, un gran artista que recorrió el mundo llevando sus tapices y de una curiosidad inagotable quien terminó por contagiármela. Me hizo ver cine arte, me llevó al teatro e, incluso, hicimos juntos un cortometraje documental. Cuando tenía 17 años empezamos a escribir el guión de una película que se llamaba **El tablero de ajedrez** y se refería a la discriminación racial entre blancos y negros, ¡qué metáfora más tonta! Tuve una adolescencia muy marcada por mi enfermedad, pero con el tiempo uno enoiosa el pasado.

-¿Cuándo decidiste subir a un escenario?

-Un día en la radio anunciaron que el teatro El Galpón abría la inscripción para su curso de arte escénico y mi primo me impulsó a presentarme haciendo el Tom de **El zoo de cristal**. Subí al escenario muerto de miedo y “recité” el texto pero, en un momento, no sé bien por qué, se me ocurrió sacar un cigarrillo y fumar. Cuando terminé, uno de los jurados me dijo: “Lo hiciste bastante mal pero el descaro de ponerte a fumar valió la pena”. Así fue que entré a la escuela de teatro. Es increíble la fuerza de los recuerdos sensoriales... aún hoy me acuerdo de cuando sentí por primera vez el olor del mastic para pegar barbas, así como el olor a pescado podrido de la cola de conejo que era la señal de que se estaba haciendo la escenografía.



FOTOGRAFÍA: GUSTAVO GORRINI - GENTILEZZA TEATRO CERVANTES

▪ Escena de "Marathon"

-¿Cómo viviste esos años de la escuela?

-Ahí descubrí la envidia... Lo más difícil fue convivir con la propia envidia. Me preguntaba por qué a esa persona le cuesta tan poco y a mí me cuesta tanto, por qué cuando estamos improvisando soy el único al que no le sale nada. A la noche volvía a casa caminando por el parque Rodó, el mar, la arena de la playa Ramírez... repitiendo un parlamento y preguntándome "¿Qué es lo que hago mal?". Era terrible. Después de algunos años, cuando ya había hecho algunos papeles y me empezaban a considerar a fuerza de prepotencia de trabajo, se me pasó esa sensación. El Galpón era una sala chica y yo soy como de la NBA, me quedaba chico el lugar. Yo me sentía un tipo buen mozo, estilizado, muy alto, pero torpe como un cachorro. Me empezó a interesar la pantomima porque quería dominar el cuerpo. Un día alguien de la Embajada francesa me ofreció hacer una conferencia para introducir a Marcelle Marceau. No solo la di sino que también la ilustré. A raíz de eso me ofrecieron una beca para estudiar en París y estuve dos años con Le Coq.

-¿Esa fue tu primera experiencia europea?

-Lo que más me sorprendió es que dejé de su-

frir la competitividad, se diluyó, tal vez porque no conocía a nadie, no tenía que disputarle nada a nadie, había gente de todos los continentes. Sabía que nunca más los iba a ver y había una cosa de generosidad, de reírme si algo me salía mal y eso me ablandó el alma. Volví de otra manera. Volví a El Galpón pero al año empecé a abrirme, empecé a sentir un poco de asfixia y de muy buenas maneras me fui distanciando. Empecé a conocer más gente y trabajé con varios grupos y a los dos o tres años me llamaron de El Galpón para darme el protagónico de **Arturo Ui**. Vine a Buenos Aires con la obra y recibí el premio al mejor artista extranjero que daba la revista Talía, en Semanario Teatral del Aire, con Emilio Stevanovitch. Al año me llamaron desde Buenos Aires para reemplazar a Slavin en **Las brujas de Salem**, porque él había tenido un primer aviso de cardiopatía. Empecé, en seguida con China Zorrilla haciendo **Mi querido mentiroso** y entré con el pie derecho, estuvimos en el Regina un año y después hicimos una gira. Recién entonces renuncié al Banco porque estaba con licencia sin goce de sueldo.

-En la década del setenta comenzaron los años difíciles.

- El 5 de noviembre del año '74, el día de mi cumpleaños, salió un decreto en Uruguay en el cual se decretaba que Zitarrosa, Serrat y yo estábamos prohibidos, a la semana se le sumó China. Se nos prohibía trabajar en Uruguay y a la prensa se le prohibía nombrarnos, lo que los romanos llaman "maldecir la memoria". En Buenos Aires ocurría lo mismo, así que desde el '74 hasta fines del '82, no pude trabajar en TV ni en ningún teatro oficial o comercial. Hice teatro *off* y puse una escuela de teatro para poder vivir. Yo había empezado como un jet y me cortaron la carrera, había dirigido **Arlequino** con el que saqué la Estrella de Mar como mejor director. Lo hicimos en un teatrillo de Mar del Plata al que no iban ni los enemigos, al punto que China Zorrilla le anunció al elenco que no podía seguir pagando los sueldos. Enterada de eso, Solita y Les Luthiers bancaron los sueldos y eso les dio a ellos mismos una propaganda enorme porque "los actores ayudan a los actores". Nunca tuvimos tanta publicidad y el teatro se empezó a llenar.

-¿Pensaste en irte de la Argentina?

-No tenía pasaporte y cuando fui a pedirlo a la Embajada de Uruguay me contestaban que



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• Villanueva Cosse

“Pienso que es importante que cada uno encienda la vela que tiene, el asunto es tener el fuego prendido”.

tenía que ir a tramitarlo en Montevideo. Sabía que lo menos que podía pasar era que me humillaran y golpearan. Estuve un año sin ver a mi hija porque mi ex mujer me advertía que no fuera porque no iba a poder llegar a la casa. Después empezó a bajar el rigor de la dictadura que duró más que en la Argentina, acá la democracia volvió en el '83 y allá en el '85. Pero era una dictadura mucho más hipócrita porque eran civiles, aunque atrás estaban los militares. Cuando vi que no podía sacar el pasaporte, Carlos Somigliana me propuso que me naturalizara argentino. Así que en plena dictadura, en 1976, me hice argentino y me dieron el pasaporte. Me acuerdo en el '78 en medio de los festejos del Mundial yo iba puteando por la calle y me decían “pero che, qué te pasa”. Lo mismo pasó con las Malvinas, se gane o se pierda la guerra es lo peor que nos podía pasar.

-Poco después llegó Teatro Abierto ¿cuál fue tu participación?

-Fui uno de los fundadores. Después de estar ocho años metido en mi escuela, fui escuchado. Conocí a la gente en el sentido espiritual, me encontré con mis pares. Antes había estado con China Zorrilla, los dos solos en el escenario y de repente empecé a sentir el placer de estar juntos. Además la gente exigiendo que empezara a horario y diciendo “el teatro es nuestro”. El incendio del Picadero y de inmediato diecisiete ofrecimientos de salas para seguir. Después empezó el interés de llevar alguna obra al circuito comercial pero nada quita lo bailado, la pureza que tuvo el movimiento en sus inicios fue histórico.

-¿Qué pasó con la dramaturgia al regresar la democracia?

-Pienso que ahora, han aparecido nuevos dramaturgos, gente que está con un pie en la autoría y otro en la realización del espectáculo. El teatro argentino es muy respetado afuera y creo que sobre todo es por esos avances. Voy a ver espectáculos del *off* y a veces me llevo cosas lindas que me dan ganas de emularlas, de robarlas, y en otros casos me voy sin haber entendido nada, sin haber participado. Siento que, desde hace varios años a esta parte, con diversa suerte y a veces como por una especie de industria del festival, cuando estoy dirigiendo un espectáculo cualquiera siempre estoy pensando en evitar el lugar común. Me he ido formando una especie de autocrítica que a ve-

ces va en contra de la propia creatividad. Pienso que ahora, en esta especie de estallido de espectáculos que tiene Buenos Aires, puedo pasar un año viendo todos los días teatro sin poder agotar la grilla.

-¿Hay críticas que puedas hacerle al teatro *off*?

-Hay una gran dejadez técnica en los actores y pienso que es indispensable tener una fuerte técnica que no se note para que permita nadar mejor por la aguas del personaje.

Pero en el arte se dan oscilaciones bruscas, pasamos de los teléfonos blancos en el cine al **Romance del Aniceto y la Francisca**, en todo caso el medio alimenta productos comerciales bien hechos. Pienso que es importante que cada uno encienda la vela que tiene, el asunto es tener el fuego prendido. Hay mucha gente que se inscribe como teatro experimental, teatro de vanguardia o teatro verdadero, que desprecian todo lo demás. Esa gente a mí no me interesa. También estamos los que nos manejamos con cierta lucidez y a veces esa lucidez no es buena. A veces hay que engañarse un poco a uno mismo, a veces hay que creer más en lo que uno hace. Muchas veces dudo en lo que hago y creo que algo está fallando porque una escena me salió demasiado rápido. Me estoy dejando llevar por una especie de desconfianza personal y tengo que lograr una confianza no enferma. Ahí es cuando siento que estoy en un teatro sanador para mí.

-¿Qué se necesita para que una obra te atraiga?

-Por mi formación, lo primero que me moviliza es un buen texto porque soy de una escuela textual. Pero el teatro es un arte vivo, es una fragua en donde el metal que viene en lingotes hay que ver si se funde o no, si la escoria es mayor de la que creíamos. Pero no faltan los autores que sienten que si se cambia una coma de sus obras se viene abajo toda la estructura de la literatura. Son momentos difíciles para los directores porque además son objetos de cierto desprecio por algunos autores y para demostrar que el desprecio es fundado se transforman en directores. Después del texto me pregunto qué sugirió. Ahí veo claro el tema o veo claro que el tema es confuso y complicado. Esta confusión me atrae mucho porque es muy realista. La búsqueda de la realidad es lo que nos lleva a todos. Ahora, cómo se busca esa realidad y qué caminos hay que transitar para lograrlo es el objeto de discusión. Pienso



FOTOGRAFÍA: GUSTAVO GORRINI - GENTILEZZA TEATRO CERVANTES

▪ Escena de "Marathon"

que hay muchos caminos que conducen a Roma y creo que hay muchas maneras de dirigir. No puedo dirigir con las armas que uso para hacer Tito Cossa un texto de Racine, sin que signifique que crea que uno es menos que otro. Nunca van a decir que sos viejo porque hagas Shakespeare, dirán que es vieja tu puesta, porque Shakespeare, además, es nuestro contemporáneo y se las sabe todas; en medio de esas tiradas brutales uno piensa: "Me está diciendo cosas que no se me ocurrieron y son así", a la vez con la enorme riqueza metafórica que tiene.

-¿Te importa la vigencia que puedan tener las obras?

-Me importa mucho la vigencia que puedo darle yo. Vengo de hacer dos obras que muchos podrían considerar no vigentes: **Marat Sade** y **Marathon**. Pero siento que las obras son tan buenas que aparte de su textura, de su envoltura, siguen hablando de cosas que el hombre no ha podido superar o que son implícitas en el hombre y nun-

ca las podrá superar pero no tiene nada que ver con lo pasado, con lo demodé, incluso con sentimientos que ya están superados.

-¿La lectura que le das a esas obras necesitan un tipo especial de actuación?

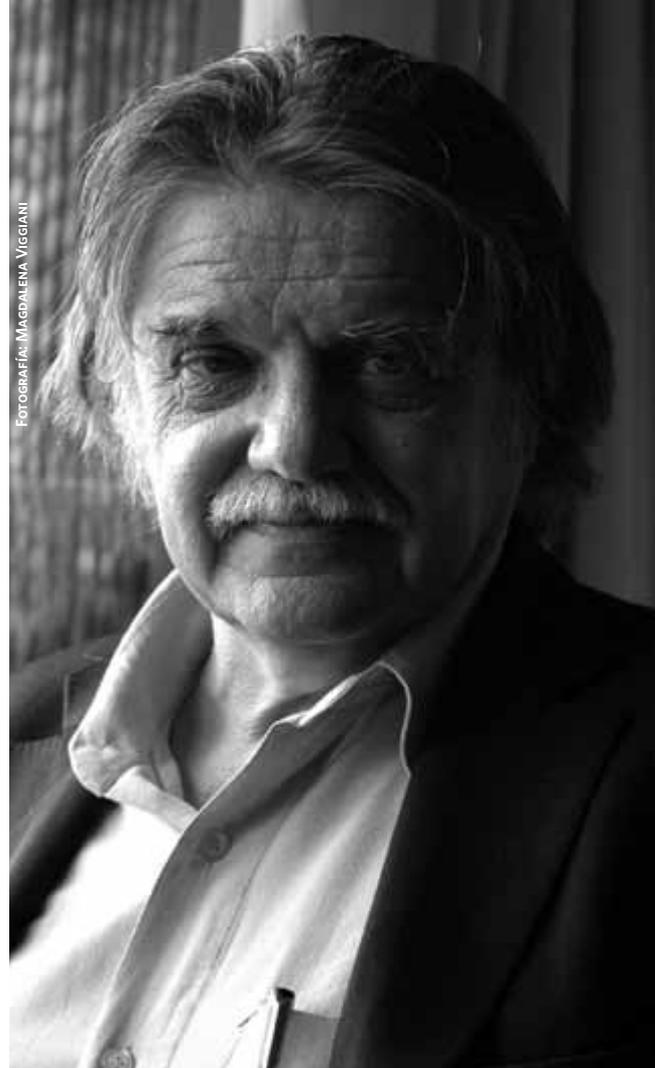
-No necesariamente. Lo que siempre encuentro en el trabajo del actor como problema, y si lo soluciona es todo un logro, es la convicción del actor, no la verdad. No existe la verdad en el arte, el arte es artificio. Existe una verdad fáctica que es el actor en el escenario desarrollando una acción. Ese prestigio que tiene el llanto es muy superficial, el asunto es hacer emocionar y el punto de partida es la convicción. Como actor me las veo negras cuando no estoy convencido de lo que hago: apenas me convengo, venzo, porque convencer es vencer juntos. Es necesario traer el personaje a zonas que vos no estás utilizando en la vida real, están en vos adormecidas, ignoradas. Hay actores que me dicen: "No puedo hacer esta escena de ira porque soy un tipo sereno", y yo le

contesto que no le ha llegado nunca la oportunidad o la suerte de despertar esa ira. Si le hacen algo al hombre que amás, capaz que te desmayás y te borrás o capaz que te convertís en una fiera. La labor del actor, de alguna manera, es tantear dentro de sí para encontrar esa zona. Esto que te estoy diciendo es una generalización y, como tal, está expuesta a millones de ejemplos contrarios. En general, se trata de la diferencia entre estar convencido y ser verdadero. Lo que te va a emocionar en cada función es la emoción escénica. Cuando Edipo se arranca los ojos, el actor aúlla de dolor y de placer porque siente que convenció a la gente. El público no se olvida de que está en el teatro pero siente la fuerza de eso que está ocurriendo en escena. Lo irremplazable del teatro es que de pronto te emociona alguien que está ahí y que tiene tercera dimensión. Pero el público cuando es tocado, es de una generosidad sin límites. El teatro es la zona semisagrada del hombre, es el ritual más importante y por eso no va a morir nunca.

HORACIO GONZÁLEZ

Aun en la basura arde la esperanza artística

Frente a la imponente vista que regala el ventanal del primer piso de la Biblioteca Nacional, su director, el sociólogo Horacio González, habló en esta entrevista acerca del concepto de arte en nuestros días, en el mundo y particularmente en la Argentina. Las industrias culturales, la posibilidad o no de la existencia de un arte autónomo, el teatro como arte que resiste e impide la construcción serial, el arte como mercancía, pero también como chispa última que arde incluso en medio del detritus cultural son algunos de los temas alrededor de los cuales González reflexionó.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

EDITH SCHER/ desde CABA

-¿Cuál cree usted que es el lugar que ocupa el arte en la vida de nuestra sociedad?

-Nunca es fácil decirlo. En realidad, si pensamos en una visión muy amplia sobre el arte, que lo haga partícipe de todas las experiencias humanas, yo indudablemente debería responder que el vivir mismo, en sus aspectos cotidianos más evidentes, tiene rasgos, comportamientos, miradas y compromisos artísticos. Es decir debería considerar que el vivir común es también una esfera del arte. Esta proposición es un poco problemática porque omitiría, en su comprensión universalista del arte fusionado con la vida, las obras específicas y los autores que forman parte del gabinete universal de la cultura. Ahí la cuestión aparece bajo otras dimensiones. Me parece que es un problema vinculado, podríamos decir, al acceso a la comprensión y el goce del arte por parte de los mundos populares, de las grandes metrópolis, de la vida de las naciones. Y ahí sí aparece un conflicto que es de índole dramática: cómo se accede, por qué motivos se accede y si hay instrumentos educativos respecto del mundo de la obra artística. En ese sentido, creo que se produce la clásica reflexión de la obra de arte como un enigma que ofrece distintos desafíos para su desentrañamiento. Y la otra cuestión que aparece es la del público en relación al usufructo de las formas masivas del arte. Incluso, antes que

eso, las formas degradadas del arte, que no aparecen como tales ante ciertos usufructos.

-¿Como por ejemplo cuáles?

-Como por ejemplo la televisión en su más bajo nivel. Formas que proponen la idea de una visión artística y que recrean a públicos vastísimos, universales, en una idea grosera del arte, que, sin embargo, toman como motivos, muchas veces, elementos de la historia del arte tales como estos se dieron en su expresión más acabada. Por ejemplo las utilidades de la tragedia griega o de la tragedia shakespeariana en las telenovelas. Es decir, que la distancia que hay entre el arte popular genuino, el arte masivo que desemboca en la utilización vicaria de la televisión, la televisión de masas, y las obras que aún hoy desafían a la vida artística con novedad que trasponen el umbral de lo conocido, es el drama del arte en las naciones. Esto es: si hay hoy chance para las vanguardias, si hay un arte popular genuino, y si los medios tecnológicos de comunicación masiva están dispuestos a sostener otra idea del arte que no sea la expresión hedónica trivial de la vida artística tal como la conocemos en su expresión divulgativa y nociva. Con lo cual el viejo problema de la obra de arte y de la antropología general del arte, que es que todos están dotados para el arte, se transfiere a otro problema que es qué hacemos con



• Horacio González junto a Edith Scher

la distancia entre las grandes obras de arte que aún hoy se ejecutan, se hacen o se escriben y la capacidad de goce artístico de las grandes multitudes que construyen las naciones modernas con las tecnologías de difusión. Así veo el problema.

-¿Considera que el problema, tal como usted lo describe, es combatido por las políticas culturales o que nada puede hacerse?

-Los estados tienen políticas culturales que son una mezcla del compromiso de los funcionarios, de una idea del arte que los estados heredan y de los distintos creadores artísticos. En general los estados no suelen fundamentar con precisiones mayores esta relación entre políticas culturales y los distintos planos en que se desarrolla la vida artística. Hay una idea de industria cultural que ha triunfado, que forma parte de las aspiraciones de todo estado con relación al desarrollo de bases materiales para la promoción de las propias obras, una idea que tiene que ver con la industria del libro, la de la música, etcétera. Por lo tanto, desligar hoy el arte de sus bases materiales no es adecuado para ninguna política de cualquier institución pública. Ahora en la Argentina hay políticas culturales basadas en la idea de una industria cultural. La próxima creación del Instituto del Libro lo demuestra. Pero, al mismo tiempo, lo que no hay es una reflexión más aguda sobre la idea misma de industria cultural y acerca de

si la obra de arte tiene que depender hoy de la idea de industria cultural o si existe la autonomía de la obra de arte. Es un tema complicado, porque pensarlo así presupone un creador artístico al margen de las condiciones materiales de reproducción, sostenimiento y acompañamiento financiero de las obras (acompañamiento de instituciones públicas). En general, la vida artística, los creadores de cualquier línea artística, aspiran, con razón –hay derechos para eso que se deben respetar– a que el Estado, las instituciones públicas culturales, acompañen su tarea financiando distintos aspectos de ella. En la Argentina eso ocurre. Al mismo tiempo a veces se avanza más, promoviendo leyes de mecenazgo en las que las empresas privadas participan, también, descargando de sus impuestos en el financiamiento cultural. Esto en Brasil está más desarrollado. Pero la cuestión de la que hablamos atraviesa todas las naciones y el mundo contemporáneo: ¿puede existir la obra de arte autónoma en la época de las imágenes de masas, de la televisión industrial? Las televisiones son grandes fábricas de imágenes, más grandes que las grandes fábricas de producción de mercancías tales como las conocemos. En realidad, cuando atravesamos un gran estudio de televisión en una ciudad, percibimos que ahí dentro hay nociones de tipo fabril y de construcción de mercancías seriales que intervienen muy duramente en la definición

misma de la obra de arte. La institución pública (la Biblioteca Nacional, el Instituto Nacional del Teatro, etcétera) tiene escasos instrumentos para intervenir en esa cuestión y apenas se pueden hacer canales públicos de televisión, que deben aun (como en el caso de la Argentina) exponer con mayor atrevimiento la idea de acompañar lo que podríamos llamar “esta obra de arte autónoma”, que es la que existiría de igual manera aunque no hubiera ningún subsidio, ningún estado y hasta ningún público ¿Es posible esto? Quizás sea la última utopía sobre la obra de arte, pero pensar que es posible anima una política cultural. Incluso anima una industria cultural.

-Pienso en el carácter presuntamente revulsivo del arte, en tanto mira la realidad de otro modo, o recorta la vida de una manera distinta respecto de algunos paradigmas hegemónicos. En este contexto que usted describe, ¿hay lugar para esas miradas?

-Sí. Alguien podría decir que el hecho de afirmar que debería haber una obra de arte despojada de cualquier condicionamiento implicaría caer en un posromanticismo irresponsable. Yo no lo creo así, pero alguien podría decir que una obra de arte sin sustento en la sociedad, en sus flujos económicos, como sucedió en el Renacimiento (había en el Renacimiento flujos económicos que sostenían, solo que no eran los de la sociedad burguesa) es imposible. Yo creo que el arte, por su definición misma de enigma del comportamiento humano, debe existir en cualquier situación: en una mazmorra, en un campo de batalla, en una fábrica de equipamientos industriales o de informática. Pero de todas maneras, la pregunta sobre el arte despojado de condicionamientos debe seguir manteniéndose. Y la idea de vanguardia, que hoy podemos sustituir por la idea de invención cultural, tampoco es una idea que podamos dejar de lado nunca.

-¿Pero cuál es el poder de esto en relación al inmenso poder de lo otro?

-Creo que hay que buscarlo en el miasma de la vida cultural contemporánea. Y por lo tanto sigue vigente la idea de buscarlo en la televisión, incluso en sus momentos más grotescos. Por eso lo que yo digo, si bien tiene un compromiso en las grandes filosofías del arte que buscan el arte autónomo, implica también que estas filosofías, a las que adhiero, deben percibir hoy la posibilidad de buscar el arte en los lugares más groseros, más oscuros e incluso más sórdidos de la vida contemporánea. Hoy la televisión es, de algún modo, ese lugar y sus consecuencias en la vida popular. Es un lugar en el que se degrada la vida popular a niveles asombrosos, bajo la complacencia de la misma vida popular. Decir esto es lo contrario al populismo y puede dirigirnos a un encierro en el laboratorio, en el gabinete del artista incomprendido. Yo

creo que cualquier artista que busca la pertinencia irreversible de su obra debe hacerlo en medio de esos lugares. Es como el último cristiano que busca el sentido en medio de las muchedumbres desconsoladas de las grandes ciudades, en la estación Perú de subterráneo a las siete de la tarde...

-¿En la calle?

-No cualquier arte en la calle. No por no poder, algunas formas del arte, estar en la calle dejan de ser interesantes. El arte puede ser interesante en cualquier lugar. El teatro es una de las artes que mantiene su gran vigencia. Que no haya desaparecido con los medios de comunicación de masas es asombroso. Las artes genuinas tienen una resistencia que las hace casi inmortales. El teatro va a subsistir. Incluso hay algo de Sófocles en cualquier representación. Aunque sea mala, siempre hay una chispa última, porque la idea de que alguien piense en un absurdo total de desdoblarse respecto de lo que se es como identidad compleja, en otra identidad que sería la representación de una vida que no se tiene, es una idea maravillosa. Más aún: cada representación es única. Y por más que se la grabe en un video, siempre va a haber algo en el teatro que impida la construcción serial de la escena. Siempre habrá algo que quedará apenas en la memoria de alguien y que cuando ese alguien desaparezca, incluso eso desaparecerá como memoria, pero podrá ser recreado de la misma manera un siglo después. William Shakespeare permanece hoy cuando vemos *Medea*, de Cristina Banegas o cuando leemos el libro de Harold Bloom. Siempre hay algo de siglos atrás en el teatro. Eso se ve. No sabemos, en cambio, si dentro de dos siglos podremos decir “en la TV siempre hay algo de la televisión de los '60, que era tan interesante”. La televisión nació como arte no interesante. Quizás pueda serlo dentro de algunos siglos. No sabemos cuál será el destino de la imagen y qué sustento técnico podrá tener. En cambio el teatro es una chispa única que atraviesa los siglos con la idea de que algo se puede representar, algo imposible de definir claramente: ser lo que no se es y no ser lo que se es. Esa forma de negar lo que se es que tiene el teatro, permanece como la viga maestra del arte.

-¿Qué lugar cree debería ocupar la práctica artística en el desarrollo creativo de la comunidad?

-Estoy de acuerdo con que haya una educación artística que deben construir las naciones y los estados, que forme parte de una destreza para la comprensión artística de las sociedades en general. Eso, quizás, contribuya a reconquistar la televisión y a los grandes medios masivos de comunicación tecnológicos. Si uno ve un programa de Marcelo Tinelli percibe hasta qué punto está degradada –no quiero ser moralista con el uso de esa palabra–, la idea de representación artística, por lo que permite la televisión y su espectador



• Horacio González

“participativo”. Ese espectador metido en la penumbra de su casa, en chancletas, rezongando por su vida empobrecida, tiene una forma de participación negativa, oscura, entorpecida. Eso se tendrá que rescatar, pero el rescate de la televisión se hace desde la televisión misma. Solo que ahora no se lo ve. El debate sobre la Ley de Medios en la Argentina es muy interesante, pero no es un debate sobre los medios artísticos de la televisión. Como una conciencia de eso existen algunos fenómenos. Uno de ellos es Canal Encuentro (no todo el canal, pero ya es bastante que muchos de sus programas lo sean). Y dentro de la televisión comercial muchas veces hay algo muy interesante. Ya que hablé de Tinelli, también hay que saber ver, muchas veces, que en su programa, si bien es muy difícil salvar algo de ahí (ese mixto de kermés, vida procaz, deseos de ganar un premio, de participar en la tómbola de la vida e ir a la televisión sabiendo que eso es una maquinaria infernal pero querer conocerla por dentro, ya que parte de la vida popular implica querer conocer las maquinarias infernales por dentro), puede haber algunas coreografías o parte de ellas que reutilizadas resultaran interesantes. Por eso, ese arte degradado, muchas veces, si es interrogado de una forma interesante, puesto en otro lugar y devuelto a la televisión (la crítica de la televisión vuelta a la televisión) puede ser capaz de redimir algunas partes, incluso partes enteras en ese lugar en el que se pierde la esperanza artística.

Pienso en toda la dicción, toda la verba, todo el lenguaje que hay en la televisión (sin lenguaje no hay arte). Pienso en el riesgo de pérdida del lenguaje y de la propia voz humana, del propio intercambio de la voz en la televisión tal como se hace hoy en el mundo...

-Incluso hay una conquista, una apropiación, por parte de la televisión, de ciertos términos,

como por ejemplo “diversión”, “juego”, “risa”.

-Sí. De todas esas ideas que vienen del circo, que es un arma muy noble para el reconocimiento de las comunidades. Lo que yo digo parece propio de un crítico muy radical. No es así. Yo creo que lo que rescata al arte está también ahí. Sus ingredientes están ahí, sumergidos en un barro muy profundo, de operadores cuya acción no tiene gracia, a pesar de que están riéndose todo el día. En los programas de empresarios como Tinelli, que además, hay que decirlo, es un buen locutor de barrio (si uno escucha su timbre, su tono de voz, se da cuenta de que es un locutor de los '40 o '50, el vendedor de baratijas), hay algo que está desperdiciado. Por ejemplo en los programas de baile, el erotismo está desperdiciado. El gran arte siempre tiene algo de erótico y de sensual. Aquí esos elementos están degradados y despilfarrados. Están encerrados en una caja fuerte, que es el proyecto de conquista de los grandes públicos a través de una sustracción, de una expropiación del lenguaje. En realidad ese es un programa de guerra. De guerra política.

-De guerra por el lenguaje.

-Sí. En el que todos perdemos. La comicidad que tiene es una comicidad equívoca: la cachada, la grosería, tomar para el churrete a las personas, utilizar la materia prima de la vida para hundirla en un despotismo suave, que al mismo tiempo anula la autonomía de las personas. Pero evidentemente hay algo que hace que guste, algo que es, un poco, el giro que ha tomado la cultura contemporánea. La obra de arte en su capacidad crítica y de autonomía debe cuestionar eso, pero no puede estar totalmente afuera. Aparecen allí coreógrafos interesantes que entran a la prisión por razones laborales, una prisión voluntaria. Todos tenemos una prisión voluntaria en trabajos que no nos gustan, pero hay una chispa última en

todo lo que no nos gusta, que es parte del camino hacia la reconquista de eso, porque no somos redentores que estamos afuera de lo que no nos gusta. Lo hacemos también. En el miasma de la televisión que son esos programas, en el basurreo de la vida, revolviendo, está la misma salvación que allí aparece como la degradación del arte. El arte ahí se despilfarra, se atomiza, aparece en un lugar de una vileza tremenda. Pero en esa vileza también hay una chispa, un mendrugo, una migaja última que no fue conquistada por ese mecanismo reproductor de la vileza. Todo lo que digo parece moralista, pero son consignas típicas. Las nuevas vanguardias deben buscar ahí.

-A veces tengo la sensación de que si pudiéramos hablar de un orden jerárquico, el arte, en ciertas visiones, siempre pasa a ser la frutilla de la torta, lo último.

-Hay un papel del arte que es empresarial. El gran arte del Renacimiento, que en algún sentido no ha sido superado, llegó a estar al servicio del oropel de la Iglesia, del comercio de la época. Aún sucede. Uno entra al Museo de Bellas Artes y se da cuenta de que es, un poco, eso. En su actual configuración, la idea del arte considerada como el último tramo del prestigio cultural paga un precio muy alto. Sin embargo, cuando te internás en algún pasillo del museo, a poco de andar por ahí, te encontrás con el arte como lugar que hace que empiece a temblar una conciencia. El arte es el otro yo de las finanzas, pero sin embargo en algún momento te sumergís en lo desconocido y eso te hace temblar y tiene el enorme poder de transformar tu vida. Buscando también hoy en alguno de esos museos, uno se siente en el palacio de las mercancías, como si entrara a Canal 13. No veo mucha diferencia. También entrando allí uno se encuentra con experiencias inéditas, si las quiere buscar. Sin duda son más fáciles de obtener en el Louvre o en el Prado. Ahora bien: el arte hoy funciona como una medida de valor para intercambiar mercancías. Los grandes coleccionistas lo saben bien. Las grandes familias coleccionan arte. Hay que tener dinero para ser coleccionista. El que no tiene dinero colecciona otra cosa: dichos, frases, situaciones, fotos, etcétera.

-Como Mauricio Kartun, que colecciona fotos antiguas y va por las ferias a conseguirlas.

-La colección artística convertida en la pérdida del original, hace a la difusión del arte y es necesaria. Una vez en una ciudad de Noruega vi una reproducción de *El grito*, de Edvard Munch, en un muñequito de plástico. ¿Qué hacer frente a eso? Asombrarse. Pero hay dos asombros: por un lado el asombro de la pérdida total del original, y por el otro, un asombro por la perduración del arte a través de otras formas inesperadas y chabacanas, pero que no por eso dejan de ser una prolongación de este. Por lo tanto entiendo por



• Escena de "Medea"

qué Mauricio Kartun colecciona fotos. Todo su teatro es un poco así: de colección de estampas de la vida popular, retrabajadas a la manera de su recreación, como vida popular que se rescata a sí misma. Una forma que parte de la necesidad de la vida popular. Kartun la rescata y la hace tierna y capaz de reconquistarse a sí misma como una forma de la libertad. La obra de Kartun es, así, una colección de afiches sobre la historia argentina desmantelada, que él rehace a la manera de un llamado a su público, para que este tome la historia en sus manos. Es muy profundo su teatro. Se basa en una suerte de grotesco lírico de una profundidad enorme. Tengo una alta estima por el teatro que hace. Tal alta como la que tengo por el que hacen Ricardo Monti, Ricardo Bartis o Cristina Banegas. Todos, en lo suyo, son parte de una profunda reflexión sobre el vínculo entre las personas. También por el teatro de Alberto Ure, quizás el máximo maestro teatral de la época contemporánea argentina.

-Por último: ¿considera que es este un momento creativo en el país, un momento propicio para la creación?

-Creo que todo momento es creativo (esté en el gobierno Fernando De la Rúa, Néstor Kirchner o Juan Perón), a no ser que haya una oscuridad social con censura, inquisición y terrorismo de estado. Pero aún bajo el terrorismo de estado hubo formas de reflexión privada, se escribieron obras. El arte tiene esa peculiaridad: protesta contra la censura pero existe bajo cualquier género de gobierno y actividad social. Sin embargo es mejor que exista bajo democracia y formas activas de

la discusión. Este es un momento muy creativo de la Argentina. Tenemos las novelas, desde hace muchos años, por supuesto, de Ricardo Piglia, las escrituras de Rodolfo Fogwill, de Alan Pauls, por citar algunos pocos. Son todas formas ingeniosas y de profunda reflexión sobre la escritura, formas innovadoras de la novela. Tenemos en el cine a Leonardo Favio, que sigue activo. El último *Aniceto* es una maravilla de la vida popular y del pensamiento, que tiene que ver con la relación entre el cine y la danza. También tenemos *Mundo grúa* y todo lo que sale de ahí. Tenemos todo lo que salió de *Pizza birra faso*, tenemos las películas de Lucrecia Martel, que son fórmulas profundas de pensamiento sobre el tiempo y la acción humana. Hay, incluso, fenómenos comerciales que no gustan, como lo que premia Hollywood, pero que, de alguna manera, también son el cine argentino.

Este es un momento fascinante, porque todo el país está patas para arriba. Parece un país que se destruye a sí mismo. Sin embargo Argentina va a salir de este período con grandes obras, con otra televisión (la Ley de Medios va a ayudar a eso), con más creadores, con mejores directores de cine, siendo que los que hay, sobre todo la camada joven, ha dado muchas sorpresas desde hace 20 años. En el financiamiento de eso tuvo mucho que ver el Instituto de Cine. Por eso lo que dije antes hay que tomarlo un poco con pinzas: en la industria cinematográfica no se puede actuar sin financiamiento del Estado. Y sin embargo, ese financiamiento debe ser cuidadoso y debe saber qué financia, a través de concursos públicos. Al mismo tiempo, siempre habrá obras de arte que surgirán sin financiamiento.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



200 AÑOS
BICENTENARIO
ARGENTINO



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL