

26 Fiesta Nacional del



SAN JUAN 2011

Encuentro en el Nuevo Cuyo

DIRECTORES

Javier Margulis/Roberto Aguirre

UN CREADOR / UNA OBRA

Gonzalo Marull

Teatro y Danza en espacios públicos

ENFOQUES

Ana Longoni

IBERESCENA

Grupo La Gorda Azul

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: MARCELO PADELÍN, REGIÓN NO-ROESTE: RODOLFO PACHECO, REGIÓN NUEVO CUYO: ARIEL SAMPAO-LESI, REGIÓN PATAGONIA: ALFREDO GÓMEZ
REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL
MARCELO LACERNA, CLAUDIO PANSERA, CARLOS LEYES, ARIEL MOLINA

AÑO XI – Nº 27 – ENERO / ABRIL 2011

REVISTA PICADERO
EDITOR RESPONSABLE: W RAÚL BRAMBILLA
DIRECTOR PERIODÍSTICO: CARLOS PACHECO
SECRETARÍA DE REDACCIÓN: DAVID JACOBS
PRODUCCIÓN EDITORIAL: RAQUEL WEKSLER - GRACIELA HOLFELTZ
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: JORGE BARNES / PIXELIA
CORRECCIÓN: ELENA DEL YERRO
FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI, FESTIVALES DE BUENOS AIRES, FESTIVAL CIUDADES PARALELAS, RODRIGO MARTÍNEZ GODOY, ANA NIEVES VENTURA, SILVANA RODRÍGUEZ.
DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
MARÍA CRISTINA CASTRO, OSCAR H. CAAMAÑO, ALICIA CASTAÑEDA, DANTE CENA, MARIO CONTRERAS, ALEJANDRO CRUZ, FEDERICO IRAZÁBAL, CARLOS MARTÍNEZ, GONZALO MARULL, BEATRIZ MOLINARI, MIGUEL PASSARINI, PABLO PAROLO, JULIO ADRIÁN PORCEL DE PERALTA, BETTY PUGA, PAULINA ROTMAN, MARINA ROSENZVAIG, RAÚL SAGGINI, ROBERTO SCHNEIDER, LEONOR SORIA, RUBÉN TESARE, PABLO ZUNINO, MARTÍN ZURITA.

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

SUMARIO

EDITORIAL

RAÚL BRAMBILLA	
OBJETIVOS: ACTIVIDAD TEATRAL Y PÚBLICO	3

FIESTA DEL TEATRO

ARIEL SAMPAOLES	
“FESTEJAMOS LA DIVERSIDAD Y EL FEDERALISMO”	4
SAN JUAN EN EL MAPA NACIONAL	6
CUERPO Y LUZ: METÁFORAS DE LA ESPERA EN LA ESCENA DEL NUEVO CUYO	10
UNA MIRADA DEL TEATRO EN LA PATAGONIA	11
EL REPRESENTATIVO TEATRO JOVEN DEL NEA 2010	12
ENTRE CLÁSICOS Y CONTEMPORÁNEOS	13
CINCO OBRAS DE LA REGIÓN CENTRO LITORAL	14
ANDANZAS LATINOAMERICANAS	15
LA OFERTA PORTEÑA EN LA FIESTA: TEATRO Y TEATRO-DANZA	16

LOS BARRIOS EN LA FIESTA NACIONAL	
UNA EXPERIENCIA COMUNITARIA DE TEATRO Y MURGA	17
FERIA FEDERAL DEL TEATRO	
CARTOGRAFÍA DE LAS POLÍTICAS TEATRALES	20

EDITORIAL INTEATRO

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ VERA, UN MAESTRO TITIRITERO	22
--	----

NUEVAS BÚSQUEDAS

EN BÚSQUEDA DEL PROPIO IDIOTA.	
LA VERDADERA HISTORIA DE ANTONIO, DE GENTE NO CONVENCIDA	24
CONVERSACIÓN CON ALEJANDRO ACOBINO	
¿HACIA UN TEATRO IMPOSIBLE?	27
JAVIER MARGULIS Y LA RESIGNIFICACION DE UN ESPACIO	31

UN CREADOR / UNA OBRA

GONZALO MARULL / KING KONG PALACE	34
-----------------------------------	----

NUEVAS BÚSQUEDAS

LA FAMILIA ARGENTINA	
DOS MIRADAS QUE RECUPERAN EL TEATRO DE ALBERTO URE	35
DE PASIONES RECÍPROCAS	36
CIUDADES PARALELAS	
LOS UNOS. LOS OTROS. Yo.	38

FESTIVALES

FESTIVAL CIUDANZA / ENTREVISTA CON BRENDA ANGIEL	
LA DANZA BROTA	42

ESPACIOS

EL SUEÑO MADURO DE LA SALA PROPIA	45
25 AÑOS DE SALA 88	
UN JUEGO DE SUTILES COINCIDENCIAS	47

LIBROS

UN REPASO POR LA ESCENA ARGENTINA EN TIEMPOS DEL BICENTENARIO	48
---	----

IBERESCENA

LA GORDA AZUL	
MÁS QUE CON RESPUESTAS SE CRECE CON PREGUNTAS	51

INTERNACIONALES

KRYSTIAN LUPA	
“EL PERSONAJE ES UNA FIGURA QUE ME TIENE ATRAPADO”	53

DIRECTORES

ROBERTO AGUIRRE	
“ME FASCINA QUEBRAR CONVENCIONES”	56

ENFOQUES

ANA LONGONI	
EL ARTE COMO TERRITORIO DE DISPUTA	59

OBJETIVOS: ACTIVIDAD TEATRAL Y PÚBLICO

En algunos lugares –otros países– nos preguntan frecuentemente por nuestra Ley Nacional del Teatro. La 24.800. Porque es llamativo que tengamos una ley de teatro. Y un instrumento como el INT para llevarla adelante.

Hay iniciativas para emular el ejemplo: provinciales e internacionales. No sería adecuado que la ley se copie tal cual está, porque no es aplicable a todos los contextos, pero me parece un motivo de orgullo que se aprecie nuestra ley como algo digno de ser observado.

Claro que puede haber quien siga pensando en otra ley. O pretendiendo que se aplique una ley que no es esta. Habrá quienes no la hayan leído. Otros, leerán, tal vez, lo que no está escrito. Habrá quienes opinen que ya está, que hay que hacer otra, que esta no sirve más. Otros, más moderados, pedirán que se cambien algunos artículos. Otros incluso querrían que no existiera. Pero existe.

Y claro que habrá otros, muchos, que se acojan a los beneficios de la ley y soliciten los subsidios que ofrece, cogestionen constantemente con el INT, continúen trabajando en sana convivencia con todo lo que la 24.800 propone.

Habrá quienes –también– prefieran, por un tiempo, compartir su trabajo creativo o postergarlo por un tiempo y acercarse a la gestión, como provinciales o como representantes nacionales y en general culminarán sus períodos convencidos de que tenemos una herramienta invaluable entre manos; en general, saldrán también con una mirada muy modificada respecto de lo que pensaban antes de transitar esa experiencia, porque la gestión cotidiana, la mirada abarcadora, la obligación de mirarlo todo como un conjunto de necesidades y no como prioridades personales, modifica sustancialmente el pensamiento crítico.

Es decir, hay de todo. Pero hay algo que nos queda cada vez más claro: el INT y su accionar no puede ni debe reemplazar, nunca, la autogestión. Allí donde se cree una dependencia exagerada del INT, se acabó el objetivo de su creación.

O, para decirlo de otro modo, para eso no debió crearse. Es decir, si la mayor parte de las acciones teatrales del país quedara en manos del INT, entonces la actividad independiente pasaría a ser mayoritariamente una actividad estatal.

Tenemos como consigna el Estado participativo, modificador, socialmente activo, un Estado presente. Eso es parte de nuestro plan de trabajo. Pero el INT nació para fomentar la actividad teatral y ayudar a la autogestión, nunca para reemplazarla.

Pensamos que hay ejemplos de autogestión. Modelos. Distintos, aplicables a distintos contextos, pero igualmente sólidos. Un modelo que funciona muy bien en la Ciudad Autónoma y otro que es ideal para la Patagonia. Necesariamente devienen de distintas experiencias y se dirigen a distintas audiencias. Hay modelos que miran hacia el profundo interior y modelos que miran al exterior. Ambos son válidos. Ambos son modelos argentinos. Tienen distintos objetivos, pero no tanto. A veces esos objetivos se juntan, como el universo que se dobla y se acortan las distancias.

Viajar por toda Argentina –como por el mundo– a veces es también un viaje en el tiempo. Lugares postergados, lugares que habían sido olvidados, lugares que parecieran haber pertenecido a otro tiempo. En lugar de doblar el universo –tarea un tanto exagerada, si la hay– preferimos doblar el esfuerzo y hacer un trabajo abarcador. Aquel que tenga mayor desarrollo y mayor tradición, sabrá que hay otros que necesitan que los “abarquen” y no han tenido esa oportunidad histórica; habrá quienes puedan aportar lo que saben para ayudar a otros.

En Iberescena, este magnífico programa de cooperación e integración internacional del cual el INT forma parte –fundadora–, esto es materia de diálogo todo el tiempo. Todos podemos argumentar que a ninguno de nosotros nos sobra nada, pero también sabemos que hay una tradición muy añosa en algunos lugares y en otros no; y que podemos diseñar y llevar adelante una estrategia que, definitivamente, abarque todo el espectro.

¿Estamos dispuestos a ejercer esta posibilidad dentro de nuestro país? ¿Los sectores más desarrollados pueden mirar a los que menos han podido crecer con esa solidaridad? La Ley pide eso, también. O tal vez, lo pide fundamentalmente.

Un plan solidario que nos haga crecer en conjunto es absolutamente posible y deseable en este universo nuestro del teatro, porque es un convenio entre colegas. No resultaría verosímil –¿verdad?– que alguien trabaje para que el aparato teatral no crezca.

Estoy más que convencido de que todos queremos lo mejor para nuestro teatro, para nuestra profesión. Hay que partir de ese marco implícito para poder construir un diálogo. Sería impensable que alguien no quiera que el otro exista; quien haya crecido en esta profesión, sabe muy bien que el éxito de uno ayudará a crecer al otro; que si una obra tiene mucho público, el público querrá más obras y habrá más trabajo para todos; solo que tenemos que estar a la altura de la demanda, pero eso ya es otro tema.

Los reveses son muchos y las decepciones abundan; no importa. Cuántas veces fracasamos en una puesta en escena, cuántas veces miramos sin que nos conforme lo que hicimos. Quien diga que siempre todo le salió bien o como quería, probablemente no esté mirándose correctamente.

Había mucho, había poco y no había nada. Según el contexto. Estamos trabajando para que se sostenga y mejore donde hay mucho; para que haya más donde había poco y para que haya algo donde no había nada. Actividad teatral y público teatral. Todo lo que hacemos, apunta a esos objetivos. Y lo estamos haciendo entre todos. Los que tenemos la responsabilidad de gestionar y decidir y aquellos que tienen la responsabilidad de crear para que la gestión tenga sentido y tenga calidad. Sigamos. Esto recién empieza.

RAÚL BRAMBILLA
DIRECTOR EJECUTIVO
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

"Festejamos la diversidad y el federalismo"



Desde su rol de coordinador general de la **26ª Fiesta Nacional del Teatro**, el representante regional del Nuevo Cuyo del INT, Ariel Sampaolesi, habla de la génesis del proyecto y de sus expectativas. Asegura que "el teatro independiente es un movimiento vivo con plena vigencia en todo el país".

BETTY PUGA / desde San Juan

La predilección de Domingo Faustino Sarmiento por el teatro fue la génesis para que, en homenaje al Bicentenario de su natalicio, San Juan fuera sede, por primera vez, de la Fiesta Nacional del Teatro, que este año celebra su vigésimo sexto aniversario de vida.

Del 13 al 21 de mayo, 32 elencos de las 23 provincias argentinas y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires llegarán hasta la tierra del prócer en un encuentro que además propone, de manera simultánea, una Feria Federal de Teatro; un proyecto de Teatro Comunitario; otro de Murga; y una muestra sobre los procesos de producción, entre otras actividades.

En cogestión con el Instituto Nacional de Teatro, cuya delegación local está a cargo del actor y director Ariel Sampaolesi, el Gobierno de San Juan decidió apostar este año a la realización de esta Fiesta alentado, en parte, por la excelente recepción que el Circuito de Teatro "El País en el País" tuvo el año pasado, en el marco del Congreso Federal de Cultura; y el crecimiento experimentado por las últimas dos ediciones de la Fiesta Provincial del Teatro, llamada en la jerga "la Teatrina".

El teatro Sarmiento, los Teatros Municipales de Capital y Albardón y el de la Biblioteca Franklin, junto a las salas El Avispero: Escénica, Cooperativa Teatro de Arte de San Juan y otros espacios alternativos, serán los escenarios; en tanto el Centro Cultural José Amadeo Conte Grand será el "punto de encuentro" para la Feria Federal de Teatro, los *match* de improvisación y la muestra de procesos de producción.

Las actividades de Teatro Comunitario y de Murga serán realizadas en uniones vecinales, comedores comunitarios y ONG, sin necesidad de que hayan tenido experiencias previas en el ámbito teatral.

El costo de las entradas será de \$5 y lo recaudado estará destinado a la producción del proyecto de Teatro Comunitario, que tendrá lugar en Pueblarte, una ONG dedicada a actividades recreativas y de animación sociocultural, ubicada en el departamento 25 de Mayo.

EN HOMENAJE A SARMIENTO

En **Recuerdos de Provincia**, Domingo Faustino Sarmiento narra cómo creaba puestas en escena de grandes batallas con soldaditos de barro fabricados por él. De adulto, y durante los escasos 22 años que, de manera intermitente, permaneció en San Juan, ejerció el cargo de "decorador de teatro" de las obras que se montaban en la casa de los Jofré, adonde se reunía la Sociedad Literaria Dramática Filarmónica nacida en 1834.

Considerado uno de los mejores autores latinoamericanos del siglo XIX y a pesar de su amor por el teatro y la ópera, ninguna de las 52 obras escritas por Sarmiento es un texto dramático. El comentario sobre este hecho fue, sin pensar, la génesis para que la Fiesta Nacional del Teatro llegara por primera vez a San Juan, según cuenta el representante del INT.

—¿Cuál fue el disparador para que el Gobierno decidiera cogestionar con el INT el desembarco de la Fiesta en la provincia?

26 Fiesta Nacional del



SAN JUAN 2011

Ariel Sampaolesi: –Una conversación con el actual ministro de Turismo y Cultura, Dante Elizondo y la directora de Acción Cultural, Mónica Arturo por el proyecto “Teatro 200 años después”, en febrero del año pasado. Pablo Bontá, que era representante del INT por CABA estuvo en ese encuentro, presentando el proyecto. En el fragor de la charla, comenzamos a hablar sobre esta idea de recuperar textos de autores nacionales del siglo XIX. Obviamente, Sarmiento apareció como referente de las letras en ese siglo. El ministro planteó esta cuestión de la ausencia de obras dramáticas escritas por Sarmiento. En definitiva, la conversación derivó en la idea de organizar la Fiesta Nacional del Teatro en San Juan, como un homenaje al prócer.

–¿En qué consiste la cogestión entre el INT y el Gobierno?

–Estos festivales necesitan de una gran inversión económica. No hay otra forma de solventarlos, si no es por medio de la cogestión con las provincias o municipios anfitriones. El 50 por ciento de los gastos, los afronta el INT y el otro 50 por ciento, la provincia organizadora. El Consejo de Dirección aceptó la propuesta que envió el gobernador José Luis Gioja, a través de una carta intención, y comenzamos a firmar convenios para darle un marco institucional al acuerdo.

–¿Cuántos elencos participarán de este encuentro?

–Son 32 grupos. El número surge del Reglamento, que establece la cantidad de obras que se programan en la Fiesta. Habrá 3 obras por Capital Federal y 3 por Buenos Aires; Santa Fe, Córdoba, Mendoza y Tucumán presentarán 2 obras cada una, porque son las 4 provincias que tuvieron mayor cantidad de elencos inscriptos en sus respectivas Fiestas Provinciales en el año 2009. El resto de las provincias, solo traerá una obra, la ganadora del año 2010. San Juan estará representada por **Fando y Lis**, de Fernando Arrabal, del grupo Sobretabla.

UN GRAN EQUIPO DE PRODUCCIÓN

Organizar un encuentro de estas características no es sencillo. El INT lleva ya un año de trabajo para la edición 2011 y los equipos se conforman con una mayoría de directores, actores, técnicos y gestores de San Juan, pero también de otras provincias del país. Cerca de 500 personas, son las que participarán de esta Fiesta, en su mayoría integrantes de los grupos teatrales, pero también llegarán autoridades nacionales, invitados especiales y periodistas de diferentes medios del país.

A lo largo de estas 26 ediciones, cada provincia le impuso su sello identitario a la Fiesta. San Juan ha tomado la idea del encuentro, el ritual y la celebración, como signos distintivos.

–¿Cuántas personas trabajan en la organización?

–Cerca de 50, por parte del INT; y un número similar de hacedores de distintas áreas, por parte de la Secretaría de Cultura de la provincia. Pero esta

es solo la etapa final. La Fiesta se hace a partir de un gran esfuerzo colectivo. Comienza en las Fiestas Provinciales, donde se seleccionan las obras. Cada provincia festeja su teatro y los grupos teatrales se someten a un jurado, que elige el mejor espectáculo. Venir “al Nacional” genera muchísimas expectativas en los hacedores; y cada uno de ellos interviene de algún modo en la materialización del proyecto.

–¿Qué líneas conceptuales se han tenido en cuenta para abordar la imagen del Festival?

–Ha sido un proceso arduo, de búsqueda y ensayos previos. Hemos trabajado con la pintura y el color como símbolo de la alegría, el trabajo y la diversidad. El color impacta sobre la palabra “Teatro”. El teatro es invadido por la satisfacción del hacer y la multiplicidad de miradas. A su vez, diferentes personajes urbanos y arquetípicos irrumpen en el espacio, a modo de murga, como símbolo de celebración, de tincunacu, de fiesta popular. Esta idea de irrupción se replica en los espacios donde se realiza la fiesta, recuperando los oficios, artes y técnicas. Entonces, cuatro artistas plásticos sanjuaninos intervienen los muros con sus estéticas particulares. Intervenir los espacios públicos es una experiencia que ya hemos probado en nuestra Fiesta Provincial, con bailes, rituales, fogatas y tambores. La idea de intervención de espacios públicos, también tendrá lugar en el cierre de esta Fiesta Nacional.

–¿Qué perfil tendrá esta Fiesta?

–Yo soy un enamorado de lo conceptual, aunque me fatiga expresar los conceptos. Tengo más capacidad para llevar las ideas al plano de los hechos, que para expresarlas. Sin embargo, quiero que sea una fiesta diferente, donde se generen espacios de encuentro real. Este es un festejo del teatro independiente y sus hacedores. Pero también un festejo que debe incluir al público como destinatario directo de lo que hacemos. Este es el festejo de la diversidad, del federalismo. Y está organizado nada menos que por el INT, que es un organismo modelo en Latinoamérica en materia de promoción y apoyo a la actividad teatral.

–Hace más de 10 años que formás parte, como actor o director, de las Fiestas Nacionales. ¿Cuáles son tus expectativas en esta ocasión, en la que estarás en el rol de representante del INT y coordinador general de la Fiesta?

–Mis expectativas tienen que ver con una apropiación de los grupos teatrales independientes. Sueño con un festejo real. Este es el espacio donde nos juntamos a intercambiar experiencias, a mostrarnos lo que hacemos, a dar cuenta de la diversidad que tiene la actividad teatral en la Argentina, a trabajar, a decir: el teatro independiente es un movimiento vivo con plena vigencia en todo el país.



San Juan en el mapa nacional

• Escena de "Luisa".

ALICIA CASTAÑEDA¹ / desde San Juan

Desde hace un tiempo San Juan, la provincia cuyana pegada a la cordillera de los Andes, pura montaña, calor seco y vino blanco, ha empezado a oírse, a hacerse oír en el ámbito nacional. Después de un largo silencio ha adquirido –por motivos diversos– y acción gubernamental mediante, su derecho a contar en el orden nacional, pero también a contarse. Este protagonismo, impensado un par de años atrás, revela una decisión de revertir aquella imagen repetida por los abuelos inmigrantes: “Cuando se acabó la vía (del ferrocarril) me bajé”. San Juan ha dejado de ser aquella comarca terminal, lugar de castigo de los políticos del siglo XIX, territorio de refugiados, caldero de revueltas, o lugar de la catástrofe sísmica para pasar a ser un terreno fértil donde se abonan también hechos históricos de signo positivo.

Así los sanjuaninos un día descubrimos que el Cruce Sanmartiniano de los Andes se realizó por nuestra cordillera y lo reeditamos anualmente con prensa e invitados, para no olvidarlo. Otro día asistimos a la Cumbre del Mercosur y registramos, tomamos nota de nuestra posición estratégica para constituir un corredor biocénico que unirá Chile, Argentina y Brasil.

Ayudada por la gran minería y todo lo que ella acarrea, San Juan empieza a jugar a lo grande. Hasta Greenpeace nos descubre. La apacible modorra de la siesta sanjuanina, sacudida solo por el abrasador viento Zonda o por una movida de piso ocasionada por los cotidianos temblores terres-

tres se ve perturbada por el paso del rally Dakar. Réplicas de tamaño natural de nuestros prehistóricos dinosaurios de Ischigualasto, patrimonio de la humanidad, salen de gira, y llegan en una muestra hasta Japón.

En el mes de febrero desde hace cinco años se retoma la tradición de la anterior Fiesta del Sol, bajo la denominación y reposicionamiento de Fiesta Nacional del Sol. Lejos de la estética tradicional de otras fiestas, el espectáculo de cierre, dirigido últimamente por Irene Ferreyra, oscila entre la magia de la imagen y el desencanto de los relatos; entre la oralidad y la visualidad de los jóvenes. La logística visual (Virilio, 1989) se despliega. Junto con ella algo del *kitsch*, en función del gusto y la ideología popular. Los actores locales que participan, acostumbrados a públicos reducidos, se reconcilian con el público masivo. De pronto su hacer, el saber del cuerpo, se conecta con miles de espectadores. Su hacer es, además, un trabajo remunerado. Y con esto, la delegación San Juan de la Asociación Argentina de Actores se recicla.

El bicentenario se aprovecha como movilizador y se duplica: la inauguración en marzo de este año del Estadio del Bicentenario, el anuncio de la construcción del Teatro del Bicentenario. Un edificio dedicado al teatro lírico. Un viejo sueño, casi una utopía del arte sanjuanino, que luego del terremoto de 1894 no tuvo durante todo el siglo XX un edificio teatral oficial construido para ese



▪ Escena de “La señora Macbeth”.



▪ Escena de “Un país inocente”.

propósito. Por fin las óperas realizadas en forma reducida en el Auditorium Juan Victoria o en el reacondicionado salón de actos escolar como teatro Sarmiento tendrán un espacio propio.

Además del nacimiento de la patria (que dio lugar a tres puestas dirigidas por Juan Carlos Carta, Susana Lage y José Annecchini, y por Claudio Becerra sobre dramaturgia local de Eduardo González, Susana Lage y Eduardo Rodríguez, respectivamente [2]), el nacimiento de Sarmiento, tronco fundador de la cultura hegemónica sanjuanina, ofrece ocasiones para el festejo con sus espectáculos correspondientes, que se desplegarán a lo largo del presente año. Y así San Juan cambia su atmósfera. El desierto se despierta, la lluvia bendita se precipita.

UN TEATRO PLURAL EN CRECIMIENTO

En medio de esta agitación, “Teatro Arriba! Festival Internacional en la Cordillera”, en el marco del Circuito Nacional del Bicentenario “El País en el País”, junto al Congreso Nacional de Cultura en octubre de 2010 congrega grandes cantidades de espectadores que hacen cola junto al teatro Sarmiento, o que colman lugares públicos convertidos en espacios teatralizados (la plaza seca del Centro Cívico, por ejemplo) o que asisten en los pueblos cordilleranos por primera vez a espectáculos de calidad internacional. Y pronto, la promesa de llegada de la Fiesta Nacional del Teatro, en mayo de este año, deja a los sanjuaninos

nos en estado de perplejidad y entusiasmo.

La inscripción histórica se produce por el posicionamiento estratégico-político y económico, pero además por un cambio de pensamiento, de formas de percibir y expresar. Y de esto, se hace cargo el teatro.

“En el interior del país siempre se estuvo ante la expectativa de lo que llegaba de Buenos Aires o desde el exterior, hoy es necesidad buscar ese saber en nuestro propio ámbito de trabajo”. Esta expresión de Juan Carlos Carta nos permite reflexionar sobre el asunto. En efecto, existe entre nosotros un lugar común –resabio de un pensamiento moderno– según el cual nuestro teatro, como institución que pone en escena la cultura argentina, se representa en Buenos Aires, más precisamente en la Ciudad Autónoma. Por lo que el teatro realizado en provincias, en el “interior” sería un pálido reflejo de aquel que brilla en la Capital Federal. Representación que sostiene muchas de las decisiones de política cultural. Se apoyan las manifestaciones teatrales que subsisten, resisten o persisten en provincias a partir de situaciones y condiciones impensadas, a partir de un fuerte deseo de hacer teatro por parte de algunos grupos de personas, con una concepción de lo teatral basada en las puestas clásicas de corte realista. Como toda representación tiene un fundamento en la realidad, pero tal como lo manifiesta el conocido director sanjuanino, las cosas han cambiado.



▪ Escena de “La señora Macbeth”.



▪ Escena de “Fando y Lis”.

Las transformaciones de nuestro mundo actual han provocado que el escenario se haya vuelto global, lo que significa —entre otras cosas— que ha dejado de ser local, regional, nacional en el sentido moderno de territorialidad pura. Es difícil ahora hablar de teatro sanjuanino, mendocino, cuyano. En un flujo constante con Mendoza, San Luis y La Rioja, los actores y directores jóvenes y aquellos consagrados se trasladan, se conectan, intercambian experiencias, comparten grupos. Pero además se expresan mediante el canto, la danza, el cuerpo, la plástica, los medios audiovisuales, la tecnología, en el lugar en donde estén a partir de problemáticas que los atraviesan. Problemáticas, experiencias, sensibilidades que pueden ser barriales, provinciales, regionales, localizadas y simultáneamente globales, humanas.

El teatro ha dejado de ser uno para volverse plural. En esta dinámica los hombres y las mujeres que eligen expresarse por este medio artístico ya no son los hacedores tradicionales, multiplican sus saberes, decires y haceres. Sobre todo aquellos que pueden concebirse a sí mismos desde un ámbito profesional, con una disciplina, una rutina de trabajo, un entrenamiento continuado. Y diversifican los escenarios, los espacios teatralizables. Circulan por lugares nuevos: los bares alternativos, las peluquerías, las escuelas. Algunos hacedores comienzan a desplazarse del centro o están siendo llevados a desempeñar papeles secundarios. Otros, al contrario, grupos minoritarios prácticamente ignorados en períodos anteriores, están animándose a aparecer en lugares de visibilidad: teatro de mujeres, teatro gay, teatro en inglés, teatro de comunidades terapéuticas, teatro para jóvenes con necesidades

especiales, grupos que desarrollan su accionar en una ciudad mediana de alrededor de seiscientos mil habitantes.

Las formas de dramaturgia, en muchos casos, se construyen desde el escenario, tal como lo declara Ariel Sampaolesi refiriéndose específicamente a su propio proceso, sobre la base de una tradición anclada en el teatro local: “La dramaturgia está en el actor, en el intérprete... ¿qué tenemos? un espacio vacío, una silla, y lo que el cuerpo tiene para decir”.

Por eso, quienes observamos estos fenómenos e intentamos describirlos, interpretarlos, hablarlos de la vitalidad y variedad de formas que se representan en San Juan. Formas que posiblemente no respondan a una posmodernidad etiquetada desde los centros históricos. Pero sí percibimos otro contacto con los públicos, que también se diversifican. Las subjetividades redescubiertas se expresan libremente en las representaciones y ponen en circulación una red de sentidos que se construyen en conjunto entre hacedores y receptores.

EL TEATRO SANJUANINO QUE ESPERA LA FIESTA NACIONAL

Como señalamos en otras oportunidades, la actividad teatral sanjuanina viene circulando por carriles distintos. Por un lado, aquel de grupos con trayectoria, con una formación y una estética definidas, por otro el de los grupos formados en torno a las convocatorias del INT, entre los que se encuentran jóvenes propuestas prometedoras; finalmente, los agrupamientos que surgen de los talleres de formación actoral albergados en algunas instituciones, entre ellos el fuerte traba-

jo realizado en las escuelas (de Jornada Simple y de Jornada Completa) que tienen teatro como asignatura, la labor de los talleres universitarios. Cada uno de estos grupos posee una modalidad de trabajo distinta, según la lógica de los intereses que los guían: desde la búsqueda, experimentación y entrenamiento actoral continuo hasta la peligrosa confianza en la improvisación del actor como solución mágica en el momento de la representación frente a un público. También hay lugar para propuestas con rédito comercial vinculadas con el trabajo para niños (Expresión Contemporánea), o los musicales (Stars Artística Integrada). Asimismo se destaca la labor paralela de quienes crean teatro de objetos.

Hace mucho tiempo que los teatristas independientes que actúan en San Juan se preparan para recibir a otros hacedores del país e intercambiar con ellos experiencias. De manera sostenida vienen trabajando, aprendiendo, viendo teatro, mostrando sus producciones con regularidad, pero también en las Fiestas Provinciales de Teatro (apropiadas por los espectadores sanjuaninos al renombrarlas como Teatrinas), en el Festival de la Ruptura o en 30.000 Festival Provincial de la Memoria, ocasiones privilegiadas en que se acercan nuevos espectadores, no solo los seguidores.

Herederos de una tradición no realista, de una concepción de teatro físico más que psicológico, donde la palabra surge por necesidad de lo que sucede con el cuerpo, los grupos conocidos se encuentran renovados, los nuevos se hallan en un momento de tomar envión. Las dos ocasiones en que el Programa del Teatro Cervantes recaló en la provincia permitieron a los actores seleccionados para formar parte de sus elencos el contacto con



▪ Escena de "Feroz".



▪ Escena de "Un país inocente".

miradas y estilos distintos de lo teatral, a partir del diferente posicionamiento de los directores Enrique Federman y Rodolfo Bebán

Los referentes, que han mostrado su trabajo dentro y fuera de la provincia, se encuentran en momentos diversos. Aun a riesgos de la injusticia de las omisiones creemos oportuno realizar una presentación mínima, sobre la base de la experiencia de estudio y asistencia a las representaciones.

A grandes trazos, la Cooperativa Teatro de Arte, grupo más cercano a dramaturgias de fuerte contenido textual, realiza un sostenido trabajo pedagógico en talleres de formación. Las puestas dirigidas por José Annecchini, Juan Carlos Vega, y Tania Leyes, trabajan, fundamentalmente, una retórica de la interioridad.

Sobretabla, dirigido en oportunidades por Rubén González Mayo y últimamente por Rosita Yunes, ligados ambos a grupos independientes en roles de dirección y actuación, ofrece una trayectoria objeto de reconocimiento y homenaje. Su actividad para formar en la actuación se basa en la experiencia de los directores, en el teatro de la imagen y en una mirada poética que crea puestas muy cuidadas desde los distintos códigos escénicos.

El Candado Teatro, con direcciones colectivas en algunas ocasiones, pero identificado con Ariel Sampaolesi inauguró una modalidad de teatro basada en la integración de disciplinas, el trabajo en equipo, a partir de un proceso actoral de crecimiento interno sin descuidar el producto final. Una búsqueda que se apartó de las puestas que se veían comúnmente en San Juan. Hoy, Lanotannegra continúa con este legado de entre-

cruzamiento disciplinar, desafío a las capacidades receptivas y aporta una inusual correspondencia potenciada entre el lenguaje verbal y el corporal, con destaque sonoro, uso focalizado de la luz, y precisión en el planteo escénico.

Juan Carlos Carta (El Círculo de Tiza), actualmente en una búsqueda más relacionada con la labor de dramaturgo y Ada Valdez (Lunatics), junto a un cuidado proceso de experimentación en la danza, constituyen referentes siempre presentes en nuestra escena local.

Para concluir, el Dr. Juan Mariel, director del Instituto de Literatura Ricardo Güiraldes, definió a la cultura sanjuanina como un palimpsesto, ese texto que borra para sobre-escribir, sin borrar del todo. Y quizá sea esta la mejor imagen para pincelar un momento híbrido de mescolanza efervescente, donde prima lo provisional, abierto; pero también para dar cuenta de esta constelación de signos entreverados, donde bullen "el peso de las muchas memorias y de los deseos distintos".

[1] Nacida en San Juan, Alicia Beatriz Castañeda es docente e investigadora de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de San Juan. Directora del Programa Dicdra (Programa para el Desarrollo de la Investigación y Creación Dramática), desde 1993 viene historizando y describiendo la actividad teatral sanjuanina.

[2] Queda además pendiente el estreno de la obra sobre el Bicentenario, fruto del Proyecto "Teatro 200 Años Después" cogestionado entre el Ministerio de Turismo y Cultura local y el INT, que será dirigida por Rubén González Mayo.



Cuerpo y luz: metáforas de la espera en la escena del Nuevo Cuyo

MARÍA CRISTINA CASTRO / Jurado Región Cuyo

Con ánimo provocativo, las obras del Nuevo Cuyo que representarán a la región en la Fiesta Nacional del Teatro 2011, indagan en las relaciones humanas. El vínculo vieja-niña en **Javiera, historias que se despliegan** ②, el vínculo hombre-mujer en **Fando y Lis** ① y en **Surcos de soledad** ④, el vínculo entre los de adentro y los de afuera en **Llanto de perros** e **Inefable** ③. Las últimas cuatro obras, rozando por momentos en las aristas de la perversión a través de imágenes de sueños convertidos en pesadillas, con personajes inocentes y brutales, todos esperando lo inalcanzable.

En **Javiera, historias que se despliegan**, a cargo del grupo mendocino La rueda de los deseos, una vieja y una niña introducen al espectador en relatos enternecedores que florecen a través del trabajo unipersonal de una actriz que impone a su cuerpo y su voz el desafío del desdoblamiento múltiple: la vieja Javiera, la niña Carmina, los personajes de sus cuentos. El director sincroniza el código corporal con el lumínico para que la actriz, manipulando con destreza el dispositivo escénico constituido por tres abanicos que se repliegan y despliegan en función de cada historia, construya a los distintos personajes y a Javiera, quien cansada de esperar que un viejo peral dé frutos, le prende fuego.

En **Llanto de perros**, del elenco mendocino Teatro de Cuyo Asociación Civil, el director Juan Comotti pone en contraste dos mundos coexistentes, pero con realidades distintas. Un rancho en el campo habitado por tres hermanos: dos mujeres y un varón subsumidos en la soledad, el

incesto y las carencias. Desde la ciudad, aparece una joven censista para realizarles una encuesta. Ante esta visita y desde el humor, los campesinos se modifican hacia formas monstruosas que se recortan y que reorientan la mirada del espectador. El trabajo corporal construye la desilusión y la repulsión entre los hermanos y la censista obligada a permanecer, como expresión del prejuicio que ambos mundos tienen uno del otro.

La obra **Surcos de soledad**, de los riojanos Posdanza, muestra en clave de danza-teatro la vida diaria de una familia campesina. Los directores plantearon sectores diferenciados pero integrados en un espacio que comunica el desamparo de la espera inútil. A través del trabajo corporal y coreográfico lindante en el minimalismo se resignifican la monotonía y el desaliento. El cuerpo se transforma en metáfora de la inmutabilidad de seres que permanecen por designio.

La obra **Inefable**, a cargo del elenco TEA de San Luis, muestra la tensión entre la locura y la paranoia, la inestabilidad del adentro y la amenaza del afuera. Cinco personajes con el mismo miedo de enfrentar la realidad se desplazan mediante movimientos frenéticos, evocando el juego infantil que convive con el erótico. El espacio, desintegrado en sectores, marca el adentro o el afuera apoyado por un diseño lumínico que lleva la mirada hacia la extraescena. Las palabras y el cuerpo hallan dificultades para expresar la alienación y generan la necesidad de otro cuerpo que intenta remedar al nuevo hombre, pero con contradicciones repetidas.

En **Fando y Lis**, de los sanjuaninos Sobretabla, la luz delimita un espacio circular alrededor de una columna griega, mientras del techo penden texturas que simulan estalagmitas. El claroscuro permite la simultaneidad de escenas en la historia de una pareja: Fando –huérfano e infeliz– y Lis –paralítica y triste–. Empecinados en una relación imposible, Fando empuja a Lis sobre una silla de ruedas, la carga, la arrastra, la asesina mientras giran en círculos alrededor de la pilastra en busca de Tar, lugar de la felicidad; alegoría de la caverna platónica. La directora enfatiza, en el cuerpo de los actores, el eterno moverse entre la violencia material y la aparente serenidad. El coro que constituyen los otros tres actores amplifica la resonancia de la pareja. Desde la simultaneidad del gesto duro y piadoso instalan la otra parte de la metáfora: lo absurdo de la vida y sus conflictos.

En las cinco puestas asistimos a la metáfora del cuerpo como camino hacia un lenguaje que exprese la inmovilidad o el viaje circular dentro de una maquinaria escénica resemantizada por las actuaciones. La espacialidad escénica se construye y se modifica desde artefactos escenográficos que funcionan con la misma organicidad que la de los personajes. El trabajo lumínico respira con los actores y juega a develar y ocultar los rostros del sueño o la pesadilla, marcando el recorrido en la escena. La construcción de los personajes, a partir de grupos que juegan a la deconstrucción de sus conflictos internos, provoca la tensión entre el humor y la crueldad, propios del problema humano que plantea cada universo ficcional.

Una mirada del teatro en la Patagonia

JULIO ADRIÁN PORCEL DE PERALTA / Jurado Región Patagonia

Me han pedido para esta publicación una semblanza del teatro de la Patagonia.

A quien escribe, le ha tocado el privilegio de estar en varios encuentros selectivos, lo que pone en perspectiva cambios, evoluciones, fortalezas y debilidades que se manifiestan en el teatro Patagónico.

El alcance de esta mirada es subjetivo y, posiblemente, arbitrario para ser justo con toda una región tan vasta, tan extendida y joven en muchos aspectos.

Quizá las Fiestas provinciales no sean un reflejo fiel del “hacer teatral” de una región, pero aglutinan distintos aspectos estéticos y de producción, donde el encuentro posibilita el intercambio de experiencias y necesidades. También funciona como un estímulo fuerte para el hacer, teniendo en cuenta lo que la Patagonia es en su extensión: trayectos enormes entre las localidades, entre los centros y los pueblos aledaños, ciudades con 100.000 habitantes, caminos intransitables. Lo que se traduce en grandes dificultades para realizar giras, asistir a los polos formativos y hasta organizar las programaciones; ya que, en algunos pueblos, hacer más de 5 funciones de una misma obra puede considerarse un éxito. Se echa mano a cobertizos, galpones, garajes y espacios no convencionales. ¿Qué actor, en algún momento y afortunadamente, no ha pasado por estos singulares laboratorios del amor por el teatro?

Hay excepciones. La Región del Valle o la Comarca Andina, gracias a la cercanía de varias ciudades, permiten el ejercicio del intercambio y la competencia. Pueden contar con varias salas de larga tradición y mejores posibilidades de hacer giras o acciones en otros circuitos.

Estos y otros motivos van configurando modos de elegir, investigar, entrenar, producir materiales y mostrarlos. En ese sentido, vienen a mi memoria algunos espectáculos.

La Funeraria ⑤, una comedia desopilante de Martín Otero y Bernardo Cappa con la dirección de Javier Margulis que fuera seleccionado en Chubut. Este grupo La Escalera carga el complejo dispositivo escenográfico en una camioneta y recorren los caminos de la meseta, trabajando como lo hace el teatro itinerante.

Yo no sé qué me han hecho tus ojos, del Grupo Teatro del Tablón de Esquel, con dramaturgia pro-

pia. Un espectáculo de teatro-danza sobre la vida de Ada Falcón, de impecable factura.

Supongamos ④, a cargo del Grupo Malajunta, de Santa Rosa, La Pampa. Sencillo y efectivo trabajo sobre la identidad en una charla inquietante de dos abuelas enfrentadas por defender una verdad cruel que nos atraviesa a todos.

El lazarrillo de Tormes, adaptación de la novela del siglo XVI, con dramaturgia de Luis María Fittipaldi y escrita para dos actores. Versión extraordinaria del elenco del Teatro De La Borda de Río Colorado interpretada por dos jóvenes de 16 y 17 años que ya traían 70 funciones hechas al momento de la selección.

Cayó otoño en primavera, De Maite Aranzábal y Darío Levin. Conmovedor espectáculo de clown para adultos cuyo contenido hace reír y lagrimear al público por su enorme belleza poética.

Las obras de las mujeres ②: Grupo Sin Anestesia de Río Gallegos, dirigido por el propio autor. Con un trabajo de dos años de elaboración, despliega un humor ácido y desopilante sobre la posesión del amor.

La fin del mundo (el veintitrés) 1 y 2 ①: Grupo “Todo es una broma INC” de Neuquén, trabajo de investigación singular y efectivo.

Estalla silencio: grupo El Ramo del Aire Teatro de Calle de Neuquén. Conmovedor fresco de teatro callejero sobre los años oscuros de la ciudad y el país todo.

El velorio de la azafata ③: De Eduardo Bonafede. El grupo Tres x Tres de la ciudad de Ushuaia, compone una comedia desopilante y cruel.

Lo que más me conmueve de todos ellos, ganadores o no, es el tesón, la seriedad y deseo de perfeccionamiento, encontrar poesía con los recursos que se cuentan. Y ahí es donde la gestión del Instituto Nacional del Teatro se percibe. En esas instancias donde responde al requerimiento formativo y capacitador, fomentando y facilitando la tarea.

Las estéticas, estilos, fuentes y modos de producción son tan variadas como la de cualquier región. Pero la particularidad en esta región que me ha tocado recorrer, es el entusiasmo y el deseo de superarse.

Seguramente algo de esto se podrá ver en mayo en la **Fiesta Nacional en San Juan**.



El representativo Teatro Joven del NEA 2010



DANTE CENA / Jurado Región NEA

Las propuestas teatrales que serán presentadas en la Fiesta Nacional del Teatro, son indicativas de las distintas búsquedas que en nuestra región realizan los jóvenes teatristas. Todas optaron por una dramaturgia nacional e, incluso, textos propios.

Esto hace pensar que hay una prevalencia de creadores que se encuentran en la franja de los 30 años, los cuales se inclinan a contraer un fuerte compromiso tanto en su capacitación como en la producción de nuevos espectáculos. Y además, nos indica que el trabajo en grupo da sus resultados y los equipos encuentran así la posibilidad de crecer a partir de la superación de su último estreno, de reflexionar sobre lo aprehendido.

De Chaco, el grupo Los del Callejón, con su obra **Recoveco chino** ④ hace una visita renovada al grotesco criollo. Patéticos y desenfocados, los personajes en la excelente interpretación de su joven elenco, nos dejan en esa extraña situación de sonreír frente a la desgracia. Y lo desmesurado se nos hace ridículo; el crimen, brutal y bizarro a la vez.

La misma realidad inmediata –el recorte de un diario local– es el disparador de esta “comedia patética”, al decir de sus creadores. Nuevos inmigrantes que se encuentran inmersos en la cotidianidad argentina con su frustración y sus sueños a cuestas, como antes, como siempre. El género chico revive de la mano de Los del Callejón, con texto y dirección de Víctor Cardozo y la actuación de Silvina Bordón, Alejandro Barboza, Federico Oberti, Jessica Zaloqui y Luisella Manzone.

De Corrientes, un elenco con fuerte presencia del grupo Raíces de Monte Caseros en su núcleo,

presenta **El Gran Fracaso** ③. Un acto sacrificial en estado puro. Una metáfora de Jesús redivivo. Un cruce de Rimbaud y Jesús para la actualización del mito y su iluminación eterna. Luigi Serradori y un texto que hace vibrar, obligándolo, junto a sus compañeros de elenco, a una actuación salvaje y profunda. El entrenamiento y la dirección actoral dejan ver claramente la mano genial de Susana Bernardi.

Escrita y dirigida por Luigi Serradori, con las actuaciones de Luigi Serradori, José Luis Carbonel, Laura Virgile, Mercedes Laprovita y Norma Zabala y la dirección de Susana Bernardi.

De Formosa, el grupo Los Gregorianos, todo un clásico en nuestra región. En este caso, encarando una propuesta de teatro de humor que nos llega todos los años a través del concurso de la Biblioteca Teatral Hueney. **Contrainteligencia** ②, de Nicolás Allegro, encara en tono de farsa un secuestro absurdo, un retrato disparatado de la insurgencia del futuro. Un grupo de comandos revolucionarios armados y un funcionario que pierden por completo su brújula, sin saber bien a quién representan o por qué ideales están luchando. Los equívocos ideológicos y una dosis muy bien lograda de humor hacen de la propuesta una crítica fresca y lúcida de esta actualidad sin ideales claros. Escrita por Nicolás Allegro, dirigida por Lázaro Mareco, con las actuaciones de Marcelo Gleria, Silvia Gabazza, Lázaro Mareco, Tomás Caballero, Joselo Mak y Patricia Quinteros.

De Misiones, la Compañía Binacional Jaguá Pirú, originarios de Eldorado y con una propuesta que une el títere con el cabaret: **Cabaretíteres** ④,



un homenaje a todas las figuras que lo crearon, ya sea en Europa, América e, incluso, en Argentina. Personajes de la talla de Edith Piaf, Ella Fitzgerald, Marlene Dietrich, Josephine Baker, y la memorable Tita Merello se nos hacen vivos gracias a la cuidada realización de los muñecos, su vestuario y, por supuesto, su manipulación. Es destacable la detallada coreografía que acompaña a cada interpretación; como, también, la presencia de los titiriteros que toman vida como parte de la situación. Un animador, a imagen y semejanza del recordado presentador de **Cabaret** nos introduce en la vida y la historia del intérprete, en su entorno social y político. De este modo podemos recordar los acontecimientos de las décadas del '30 y el '40, y así disfrutar del recuerdo de una canción o una figura inolvidable, todo vehiculado por el encanto y el humor de los títeres.

Cabaretíteres de Cristian Marthí y Eduardo García, con dirección de Eduardo García y la actuación de Cristian Marthí y Eduardo García.

Entre clásicos y contemporáneos



PABLO PAROLO / Jurado Región NOA

¿Qué presentará el NOA en la Fiesta Nacional de San Juan?

Seis espectáculos que dan cuenta de la realidad teatral de la Región. Diferentes entre sí, particulares en sus propuestas y comprometidos con búsquedas personales y grupales distintas, que manifiestan “lo que está pasando” en cada lugar.

Esta heterogeneidad, sin embargo, habla también de un punto en común. Habla de un teatro independiente que finalmente está independizándose de los mandatos estéticos e ideológicos imperantes. Hasta no hace mucho la pregunta inicial se formulaba de otro modo en el imaginario de los grupos locales: ¿Qué se espera que presente el NOA en una Fiesta Nacional?

Hubo un tiempo en que la demanda pasaba por lo regional, lo autóctono, lo folklórico. Después la globalización exigió uniformarse en las nuevas tendencias. Ahora parece que el teatro independiente norteno está llegando a su mayoría de edad y decide por sí mismo exponerse en su diversidad.

Propuestas como las que ofrecen Tucumán y Catamarca, en las que partiendo de autores clásicos se construye una dramaturgia propia, muestran diferentes modos de abordaje de la poética lorquiana, en un caso, y del texto de Hamlet, en el otro.

El grupo Teodora Ciega Caníbal, dirigido por Diego Bernachi, presenta **Monotonía (viceversa)** un espectáculo que se basa en textos de Federico García Lorca (principalmente **Bodas de sangre** y **Yerma**) tratados con una fuerte impronta regional.

Microacciones van instalando situaciones en un espacio reducido, en el que el contacto del público con la escena es muy próximo, dando vida a los habitantes de una pensión que conviven diariamente con una realidad que les es familiar y a la que están acostumbrados por más terrible y violenta que aparente ser.

El equipo creativo Metarte, dirigido por Sergio Martínez, llega con su **Informe Rozemcrantz** ②. Horacio, viene a cumplir su promesa de dar a conocer la historia de su entrañable amigo, el príncipe Hamlet. Con un dispositivo escénico sencillo, este espectáculo articula imágenes que se proyectan en una pantalla con la ejecución en vivo de fragmentos musicales a cargo de una violonchelista, que sirven de soporte a la narración a cargo de su único protagonista. El texto de Shakespeare se resignifica en esta versión intimista de la tragedia.

Los grupos Gatos de agua (Tucumán), NN (Salta) y Mareaje (Santiago del Estero) presentan obras “de autor” escogidas del repertorio nacional: **Víctor en el país**, de Mirko Buchín, con dirección de Lucas Cuellar, cuenta la historia de un joven escritor que quiere hacer conocer su obra y llega a una extraña casa donde se encuentra con tres mujeres que lo desconciertan envolviéndolo en un juego perverso. El elenco está integrado por actores jóvenes que, como los salteños de NN, constituyen la nueva generación de teatristas que se incorpora con sus propuestas a la escena regional.

La cacería ④, de Eduardo Pavlovsky, es el texto elegido por la directora Nena Córdoba y su elenco

de noveles actores. El grupo inició sus actividades en una pequeña localidad del interior de Salta y ha crecido en forma sostenida representando actualmente a su provincia con una obra que narra el reencuentro de tres amigos de la infancia para buscar un tesoro, que desatará una lucha de poderes con un final incierto.

Santiago del Estero presenta **La edad de la ci-ruela** ③, de Arístides Vargas. Un juego sobre el tiempo y la edad, una tragicomedia que deambula por los borrosos límites de la soledad y la ridiculez, donde la memoria es el campo de batalla de dos hermanas distanciadas en el presente. La puesta de Luis Lobo resalta la poética del autor con procedimientos escénicos precisos y actuaciones convincentes.

Hortensia, un alma de piedra es la propuesta de Jujuy. Un espectáculo de teatro-danza que entrelaza los mundos de lo paranormal, la mina y la quebrada. Inmersos en una atmósfera mítica en donde conviven vivos y muertos. Con dramaturgia de Flavia Molina y María Paz, este trabajo es un fiel testimonio de la evolución que ha experimentado el teatro jujeño en esta última década.

El Noroeste muestra al país la punta de un iceberg. Las obras seleccionadas son un testimonio de lo que aquí se produce, sin embargo hay también una importante cantidad de espectáculos que, por diferentes motivos, no se presentan en competencia en sus respectivas provincias y no se muestran a otras regiones. Pero esto, es motivo de otro análisis.



Cinco obras de la Región Centro Litoral



RAÚL SAGGINI / Jurado Región Centro Litoral

Es común que la Región Centro Litoral presente todos los años en las Fiestas Nacionales del Teatro obras de diversas temáticas, formas de abordajes de la dramaturgia y estéticas, caracterizadas, siempre, por su calidad. Las Fiestas Provinciales de Entre Ríos, Córdoba y Santa Fe enmarcadas en el período 2010 no fueron la excepción. Luego de haber presenciado más de 120 obras, lo que convierte a la Región Centro Litoral, en una de las mayores productoras del país y ante una sorprendente afluencia de público durante las tres fiestas provinciales, se seleccionaron las cinco obras que en el año 2011 se presentarán en la XXVI Fiesta Nacional del Teatro de San Juan. Es destacable que estas obras mantienen una enriquecedora diversidad, lo que las hace atractivas y deseables, año tras año, para los teatreros de todo el país y para un público conocedor del buen teatro de Entre Ríos, Córdoba y Santa Fe.

Desde Entre Ríos, llegará **Los Kennedy** ①, de Alan Robinson, un trabajo realizado por el grupo Late Teatro de Paraná, cuya investigación histórica contó con el asesoramiento de Carlos Pérez. Se basó en la historia de los hermanos Eduardo, Mario y Roberto Kennedy, quienes en la Navidad de 1931 deciden enfrentar la dictadura militar de Uriburu, que derrocó a Irigoyen, desde la ciudad de La Paz, Entre Ríos, para restablecer el orden democrático. Acusados de traidores a la patria, debieron exiliarse en Brasil. Usando recursos del teatro brechtiano nos cuentan los sucesos de aquella patriada, devolviendo al público la memoria de lo sucedido y reivindicando a esos

héroes vernáculos. El grupo está integrado por Marcelo Estebecorena, Ezequiel Caridad, Nicolás Righelato, Luciana Obaid, Paula Righelato y Maximiliano Boyero.

Córdoba lleva dos propuestas de la ciudad capital, la del grupo El Cuenco Teatro con dramaturgia y dirección de Rodrigo Cuesta, **Por accidente, los cerdos tendrán su parte** ③, una versión de la película **Misery**, dirigida por Rob Reiner, en 1990. Un joven escritor sufre un “accidente” en la ruta y es socorrido por una extraña mujer. La hospitalidad inicial se transforma en obsesión y de a poco se descubre un vínculo extraño que los liga. Su vida corre peligro y los cerdos... con hambre están. Actúan Natalia Díaz, Santiago Demo e Ignacio Tamagno.

King Kong Palace del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, con una sugestiva puesta en escena de Diego Aramburo, que da lugar al lucimiento de los actores. Tarzán ha envejecido y ha perdido poder, su mujer Jane, ha conseguido que les den asilo en un lugar llamado King Kong Palace Hotel, donde se alberga también Mago Mandrake, que espera que el administrador del hotel le otorgue un espacio de poder, pero a la llegada de Tarzán, parece que el favor será para ellos. Al grupo Sr. Barbijo Presenta, lo integran, Natacha Chauderlot, Belén Castillo Garnica, Luciana Sgró Ruata, Maximiliano Rabbia, Marcos Polzoni, Eugenia Hadandoniou y Pablo Martella.

La provincia de Santa Fe se presentará con las obras **Edipo y yo** ②, por el grupo Comedia Universitaria 2010 de la ciudad de Santa Fe, una

particular y creativa versión del clásico **Edipo** de Sófocles. Una feliz familia real: Edipo, Yocasta y sus cuatro hijos. Una ciudad agobiada por la peste. Un antiguo asesinato sin resolver. Dos funestos vaticinios que vuelven del pasado para concretarse: el uno, “tu hijo te matará y se casará con tu esposa”; el otro, “matarás a tu padre y te casarás con tu madre”. Escrita y dirigida por Edgardo Dib, quien dice de ella: “Una simpática tragedia”. Integran la Comedia Universitaria 2010, Sergio Abbate, Guillermo Frick, Raúl Kreig, Claudio Paz, Federico Souza y Rubén Von der Thusen.

Desde la ciudad de Rosario, el grupo Seda presenta una obra de teatro-danza, **Después de mí** ④, escrita y dirigida por Andrea Ramos. Este trabajo basado en textos de Marguerite Yourcenar, **Los fuegos** y en el cuento de Carver **¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?** La obra plantea hablar sobre el amor, pero no del amor en abstracto o cotidiano, sometido a la rutina, sino de un amor visceral, lo suficientemente poderoso para arrasar almas, vidas, cuerpos... y que puede ser asesino. El grupo Seda está integrado por Eugenia San Pedro y Elisa Pereyra.

En estas cinco obras que el jurado seleccionó para representar a la Región Centro Litoral, encontramos a creadores de dilatada trayectoria, que reiteran sus presencias en la Fiesta Nacional, junto con noveles artistas, que han aportado buenos y nuevos aires en la temporada anterior al teatro de la región y que, sin lugar a dudas, tendrán la misma repercusión en la escena nacional.

Andanzas latinoamericanas



CARLOS MARTÍNEZ / Jurado Región Centro

Dos payasos y un biombo ③: del grupo La Patera, de Luján. Fue escrito por los dos actores que participan de la obra, Lucas Caballero y Santiago Culacciati, junto al director Guillermo de Blas quien manifestó que el público al cual va dirigido el trabajo “se vuelve anecdótico (porque) a la hora de calificar en una fiesta de este tipo lo que vale es la calidad, la entrega y la profesionalidad. Y nosotros no trabajamos con los criterios que utilizan muchos en teatro infantil, que es hablar con la voz finita; nosotros nos sentimos a ensayar y nos queremos divertir también, nuestra obra está dirigida a toda la familia”.

Se trata de una propuesta que con mucho ritmo mezcla viejos y nuevos recursos de *clown*, mimos y payasos, muy bien ejecutados alrededor de un biombo en una continuidad de sucesos hilarantes que transmiten al espectador una refrescante alegría de vivir.

Mundo portátil ①: oriundos de Mar del Plata, los encargados de crear esta obra teatral se basaron en la experiencia de distintos seminarios dictados durante 2007, 2008 y 2009, y en cuyos ensayos se plantearon los siguientes objetivos: “crear sin texto previo y a partir de ejercitación física, con el cuerpo como el único lenguaje expresivo (y) desarrollar acciones, ritmos e imágenes en el espacio y la utilización de todos estos elementos como herramienta de improvisación”.

“La obra intenta reflejar lo que se lleva encima: los sueños, las cosas, los objetos, la piel. Aquello que trasladamos con nosotros como equipaje eterno y que mantendremos para siempre”, escribieron los directores Paola Belfiore y Adrián Canale acerca de esta pieza que también resultó elegida para participar de la Fiesta Nacional del Teatro.

Mundo portátil está basado, entonces, en “acciones e imágenes”. En el espacio, ocho actores-bailarines no dejan de caminar por un instante, un curioso y dinámico simbolismo del devenir de las vidas en movimiento. Durante los 45 minutos arriba del escenario, los cuerpos se trasladan y van reproduciendo fragmentos mínimos de sus propias vidas, las relaciones con otros, casi sin palabras, retazos donde todos nos reconocemos como personas en movimiento.

No existe lo que se llama por lo general una “narración” con principio y fin, y ese es precisamente el valor de este espectáculo, que continuamente sorprende al público con lo insólito e inesperado, y deja las puertas abiertas para imaginar historias que se sugieren como postales en movimiento.



La edad de la ciruela ②: es una pieza de Arístides Vargas que puso en escena el grupo Las Chicas de Blanco, de La Matanza. Con la actuación, dramaturgia, producción y dirección de Sandra Posadino y Claudia Quiroga y la música de Paula Liffschitz, este espectáculo propone a un ciruelo como un árbol testigo del devenir de los afectos familiares, afectos que a su vez, sufrieron “el inevitable devenir de una ciruela”. También hay una casa en escena, que alberga a mujeres que quieren irse de allí, dos hermanas que “juegan el juego de jugar para vivir, de jugar para partir”. Y a eso se agrega la “búsqueda desesperada de la felicidad, más allá del tiempo, más allá de la muerte y de la maldición familiar”.

El recuerdo, el juego del reencuentro, los desencuentros, el tiempo y la memoria, las imágenes difusas de un pasado que no se resigna a morir, un pasado que continuará vivo mientras tengamos memoria de él, un pasado que se conforma cada día con los jirones de recuerdos que nos van quedando, de un tiempo con olor a vino de ciruela y ratas grises escondidas en los recovecos más ocultos de nuestra mente.

La edad de la ciruela con sus dolores y alegrías, con sus esperanzas y frustraciones, nos cuenta poéticamente una historia desde una sensibilidad femenina, con una actuación despojada de efectos y basada en la carga emotiva de los personajes y los acontecimientos.



La oferta porteña en la Fiesta: teatro y teatro-danza

CARLOS MARTÍNEZ /desde CABA

ALA DE CRIADOS ①

Dirección y autoría: Mauricio Kartun. Diseño de movimientos: Luciana Acuña. Elenco: Alberto Ajaka, Laura López Moyano, Esteban Bigliardi, Rodrigo González Garillo.

Una vez más, el excelente dramaturgo Mauricio Kartun utiliza el contexto histórico nacional para situar la historia y abrir pie al debate.

Enero de 1919, Buenos Aires se convulsiona ante huelgas y represiones. En la Patagonia, el sector agroganadero se rebela ante la oligarquía. La ola de violencia y represión militar, terminaría en una de las páginas más sangrientas de nuestra historia: la Semana Trágica.

Mientras tanto, en Mar del Plata, tres primos, hijos de la alta sociedad, veranean en la Bristol, prácticamente despreocupados, banalizando superficialmente la situación sociopolítica que vive el país, tirados sobre una roca. Tatana, la líder del grupo, especie de poetisa intelectualoide que se burla de la ingenuidad y brutalidad de sus primos, y un palomero, miembro de una clase media que esconde sus inclinaciones políticas para poder seguir siendo criado de la aristocracia.

Los cuatro personajes planearán una contrarrevolución contra intelectuales y anarquistas.

Kartun desenvuelve un lujoso vocabulario, repleto de metáforas, doble discurso e ironía para sacar las máscaras de una clase hipócrita, racista, narcisista y estúpida, pero a la vez suficientemente poderosa (aunque cobarde) que aún hoy en día parece no haber cambiado ni mejorado. Los fantasmas de la sociedad argentina, más presentes que nunca, sirven de pretexto para demostrar cómo la oligarquía —aunque parezca ingenua— siempre ha encontrado la forma para manipular al pueblo.

Con una puesta minimalista, una roca predominante como todo el escenario que sirve para

que lo intérpretes jueguen, asusten y sorprendan al espectador, y un diseño de vestuario y música que nos llevan a dicha época histórica, Kartun prefiere depositar el eje de la propuesta en un meticuloso uso de las palabras, evocando términos de principio del siglo xx, y siendo fiel al retrato histórico-literario.

Ala de criados nos hace reflexionar sobre la historia argentina, las consecuencias en el presente y nuestra identidad como pueblo.

LA IDEA FIJA ②

Dirección y autoría: Pablo Rotemberg. Intérpretes: Alfonso Barón, Rosaura García, Vanina García, Juan González y Diego Mauriño. Música original: Gastón Taylor. Escenografía: Mirella Hoiyman.

Partiendo de dos cuestiones que en la danza están muy caminadas, como lo son el sexo y el desnudo, esta obra sorprende porque estos temas se abordan desde otros ángulos. Se trata de una mirada aparentemente mecánica, impersonal y animalesca que pone de relieve la auto-satisfacción y el sexo desafectado del vínculo, como sucede a veces en la vida real. Pero la soledad subyace como un ingrediente secreto que atraviesa angustiosamente estas experiencias. Dice el autor-director: “Me di cuenta de que hablar de lo sexual, en realidad, más que ser un fin es una excusa para hablar de algo que también me gusta y que tiene que ver con la soledad. Hay una ecuación en la obra: relación sexual=soledad o ausencia de lo emocional. O podría ser también: autoerotismo=solo. Esta idea me cierra como una constante en mis trabajos y como una obsesión en este”. Los intérpretes tienen en escena una actitud

particular, que emparenta lo mejor de ellos con patrones de movimientos poco convencionales, personajes duales que, así como se presentan enajenados, dejan escapar un romanticismo inocente. La obra pone en juego la admirable destreza de los intérpretes y una construcción estética y dramática de una gran fuerza y originalidad. Personajes andróginos, cuerpos hipersexuales y estereotipos de lo femenino y lo masculino hacen coexistir la vulgaridad con el deseo del amor de novela, poemas y pulsiones corporales que pocos se atreven a confesar.

UnosDos ③

Autoría, dramaturgia, actuación y dirección: José Mehrez, Carolina Tejeda. Diseño sonoro: Norberto Moreno. Realización de escenografía: Federico Varnerin. Asistencia de dirección: Cecilia Elías. Colaboración artística: Ana Sánchez.

Frente al vacío de la soledad, surgen recuerdos, imágenes que decidimos guardar y que parpadean inconexas. Es así que las historias que ya no son, dejan el estante que las cubrieron de polvo y vuelven a ser vividas. En **UnosDos**, estas historias son contadas cotidianamente, con nostalgia, con humor, con emoción, anhelo, incertidumbre; la intimidad de dos amantes separados que siguen unidos por los recuerdos.

Lo original de cómo se desarrolla esta narración es que las imágenes son solo recuerdos enmarañados, retazos de emociones con un tal vez abierto donde coexisten ambiguamente la esperanza de volver a amar, de encontrarse un día cualquiera... o no.

La obra captura la atención por su franqueza, su cotidianidad, y las excelentes actuaciones de Carolina Tejeda y José Mehrez.

Una experiencia comunitaria de teatro y murga

Raúl 'Quico' Saggini, de Rosario; Jorge 'Pico' Fernández del grupo Tres Tigres Teatro (de Córdoba) y varios integrantes de Los Calaveras, de Constitución y Los Inevitables, de Flores llegarán a San Juan para trabajar con distintas comunidades. Los resultados se verán la noche final del encuentro, en el Parque de Mayo.

PAULINA ROTMAN / desde San Juan



El cierre de la 26° Fiesta Nacional del Teatro promete revolucionar San Juan y sus alrededores. Es que más allá de las figuras, directores, investigadores del teatro y elencos convocantes del evento, habrá un espacio para que la gente –sí, la común y corriente, la de los barrios, la que no tiene mayor experiencia sobre tablas y quiere sacarse el gusto de ser protagonista– pueda contar una historia. Y por supuesto, se lleve todos los aplausos.

Desde la organización se previó, ni bien se comenzó a armar el cronograma de actividades de la máxima fiesta del teatro, convocar a Raúl Quico Saggini (director y actor rosarino), Jorge Pico Fernández, uno de los integrantes del grupo cordobés Tres Tigres Teatro y varios de los murgueros de las porteñas Los Calaveras, de Constitución y Los Inevitables, de Flores. El objetivo: trabajar con distintas comunidades locales tanto en teatro como en murga comunitarios, para demostrar cómo, a través del arte, se puede incentivar, integrar y a su vez generar un espacio de participación y apropiación de la experiencia artística. Los maestros aceptaron el desafío de involucrarse con la gente de al menos cinco localidades sanjuaninas. Y los resultados de este proceso de creación colectiva se verán como un espectáculo más, la noche del cierre del festival, el 21 de mayo próximo.

Según detalla Ada Valdez, coordinadora del cruce con otras actividades de la Fiesta Nacional del Teatro (en la que se enmarcan estos espacios), los protagonistas vendrán de 25 de Mayo, Chimbas, Sarmiento, Zonda y Caucete, departamentos en su mayoría rurales y un tanto alejados de la “movida” teatral. De todos modos, y para no desentonar con los tiempos reales de la fiesta, se trata



• Grupo Tres Tigres Teatro.

de grupos que ya tienen una experiencia previa en el tema y que pueden demostrar trayectoria en actividades socio-comunitarias, uno de los datos tenidos en cuenta a la hora de invitarlos a participar. Esto facilitará el trabajo que se desplegará con los expertos apenas unos días antes del inicio del evento pero que a grandes rasgos será paralelo a su desarrollo. “A nivel comunitario es una propuesta muy interesante, porque más allá de la posibilidad de poder mostrarse ante el público con una obra de teatro o el despliegue de una murga, será una oportunidad para aprender herramientas y técnicas que le permitan al grupo crecer y perfeccionarse más allá de la experiencia”, dice con entusiasmo, Valdez.

LA SEMILLA DE UN ESPECTÁCULO

Si bien todavía está todo por hacerse y definirse (ya que todo dependerá del nivel de participación que surja entre los integrantes de los grupos), quienes tienen a su cargo la tarea, han estudiado de antemano algunas alternativas para proponer en las comunidades. Saggini, Fernández y Diego Mirabelli (a la cabeza de las murgas porteñas) trabajarán cada uno por su lado pero no descartan que la puesta en escena sea común, en un espectáculo abierto a todo público (y gratuito) por las calles internas del Parque de Mayo, el mayor pulmón verde con que cuenta la Ciudad de San Juan. “Me propusieron sumarme a la Fiesta Nacional en San Juan en una sobremesa. Yo contaba mi experiencia de años y años de trabajo en pequeñas ciudades del interior de Santa Fe como Pujato, Las Parejas, Cañada de Gómez, Armstrong, Totoras, San Jorge, Gálvez, entre otras. Y ahí nació la idea de hacer algo con la gente del lugar, en San Juan. De inmediato me puse a trabajar, a investigar. Yo iba a proponer teatralizar algunos

aspectos del terremoto o de las leyendas y mitos como El Carrerito y La Casuarina. Pero la apuesta fue más allá porque desde la organización me sugirieron trabajar con Sarmiento. Ahí empecé a temblar porque este fue un hombre controvertido, pero a su vez un visionario cuyas ideas, en muchos casos, aún siguen vigentes”, cuenta Quico Saggini, quien reconoce que fue el propio Sarmiento quien le resolvió la tarea. ¿Cómo? Leyendo y estudiando sobre la vida del “gran maestro”, Saggini encontró una investigación de dos sanjuaninos (Cecilia Yornet y Guillermo Collado Madcur) que relatan que antes del exilio a Chile (durante la primera mitad del siglo XIX) Sarmiento creó una Asociación Literaria, una escuela para mujeres y una Asociación Dramática y Filarmónica. Además fundó su propio diario, *El Zonda*, del que solo pudo editar seis ejemplares. Esa, justamente, será la punta del hilo que lanzará este director en la Asociación Civil Teatro del Sol/Pueblarte, un proyecto educativo-cultural que lleva más de diez años de labor en una finca en 25 de Mayo (a más de 30 kilómetros de la Capital sanjuanina) y que moviliza a 80 personas, entre niños, hombres y mujeres de todas las edades, que dejan de lado la cosecha de la uva, o las tareas de la casa y la escuela para dedicarse a producir pequeñas obras de arte, en sus distintas expresiones. “En esos 6 números de *El Zonda*, Sarmiento hacía crítica teatral, contaba lo que pasaba en su provincia, reflexionaba sobre sus proyectos y hasta respondía a las cartas, que se supone escribía él mismo bajo otro nombre, en donde planteaba cuestiones sociales. Encontré que en esos diarios tenemos entonces personajes, diálogos, situaciones algunas más risueñas que otras, poesía que se puede convertir en canciones, entre otros elementos básicos para

la teatralidad. Eso es lo que voy a proponer como base, como trama, a la gente de 25 de Mayo. Por supuesto que ellos, en base a su memoria colectiva y a su bagaje de conocimientos, van a aportar su parte en esta obra de teatro”, resume Saggini sobre su trabajo. Por su parte, a Tres Tigres Teatro y a Los Calaveras, de Constitución, más sus amigos de Los Inevitables (que vienen especialmente invitados por sus colegas barriales), les tocará dividirse entre los integrantes de la Comparsa del Sol (uno de los grupos más populares y con mayor trayectoria que se presenta en el Carnaval de Chimbass, el Departamento que se caracteriza por mantener vivo este festejo), los de la Escuela de Fútbol “Juan José Illanes” que tienen hinchada propia en la localidad de Los Berros, en Sarmiento (allí solo viven poco más de 3.000 habitantes), los casi 200 cantantes y músicos de la Fundación Solo Dios Basta, de la Villa Independencia en Caucete, además de la treintena de niños entre 5 y 12 años que junto a sus mamás crearon –por iniciativa de una vecina, Marcela Ramírez de Alegre– hace dos años la primera murga del Barrio Obrero Municipal en Zonda, que se sostiene gracias a la ayuda solidaria de la gente del lugar. Por tratarse en ambos casos de talleres de murga, las propuestas son similares pero las estrategias distintas. Los porteños –por ser una de las cunas donde floreció este tipo de manifestación típica de los pueblos del Río de la Plata– harán foco en las expresiones del Carnaval, declarado por ordenanza “patrimonio cultural de Buenos Aires”, según cuenta Diego Mirabelli desde Los Calaveras de Constitución, una murga integrada desde 2004 por 40 personas oriundas de ese barrio porteño, que se visten de blanco y negro (representando esqueletos humanos, tal como lo indica su nombre) y po-

nen el acento en el canto coral por eso “cantan y no chillan”. De ese grupo y de otra murga con similares características irán 5 personas a San Juan para desplegar sus conocimientos sobre expresión (baile, música, canto, letras, humor y teatralidad), poética y estética (maquillaje, vestuario y fantasías) de la murga porteña. Estos saberes no solo son aplicados en sus espectáculos que han representado al país, por ejemplo, en el Encuentro Carnavales del Mundo que se realizó en las Islas Canarias; sino que son compartidos con otros, como ocurrirá en San Juan. Por su parte, el grupo cordobés integrado por Jorge Pico Fernández, Carolina Vaca Narvaja, Delia Perotti y María Elena Ferrez, se concentrará en una puesta que integre la murga a lo teatral. “Nosotros venimos trabajando desde 1995 como grupo de teatro que rescata la murga como una manifestación identitaria a través de sus colores y sus formas, sus canciones y bailes. Esta forma de expresión ha perdurado en el tiempo y se ha universalizado junto con el hombre en distintas regiones. De hecho, hay lugares donde no hay tradición de murga y Carnaval, pero sí hay fiestas que si bien se llaman por un nombre distinto, tienen muchos elementos en común. La idea es poder encontrar, junto a la gente del lugar, su historia y sus particularidades para mostrarlas a través de las diferentes disciplinas que reúne la murga con sus elementos musicales, coreográficos, la manipulación de banderas, el vestuario y el maquillaje. Pero va más allá, porque tratamos que todo se enmarque en cierta teatralidad. Esto es: saber cómo presentarlo, cómo mostrarlo, que haya una organización interna, que se puedan producir los propios textos y canciones”, cuenta Pico Fernández, la voz cantante del grupo en el tema de murga, dado su origen uruguayo. Tres Tigres Teatro aspira a poder transmitir algunos de sus saberes, tales como trabajo rítmico, técnicas de percusión y canto grupal (estribillos y pregones), la adaptación de la cueca cuyana a la murga, coreografías y manipulación de banderas, cintas y antorchas. Tanto Los Calaveras como Tres Tigres Teatro, coinciden en que no tienen límites en cuanto a la cantidad de gente. Tampoco es un condicionante que los participantes tengan muchos o pocos conocimientos en cuanto a movimientos con el cuerpo o canto se refieran. “La idea es que cualquier persona puede participar en una murga. No hay mayores requisitos para hacerlo. De más está decir que depende de las habilidades de cada integrante y que se pongan de acuerdo y combinen para enriquecer los resultados. Ese es el gran desafío”, sostiene Diego Mirabelli.

APUESTA CON OBJETIVOS CLAROS

Desde ya que los tres invitados están más que entusiasmados con la puerta que se abre en San Juan hacia la comunidad. Consideran que es una forma de alcanzar objetivos –más si se sigue trabajando a largo plazo– de inclusión social, participación y valorización. “El teatro o la murga, en estos casos, serían la excusa para que la gente se anime a contar su historia. Lo bueno es que el trabajo es genuino, desde la gente, desde todo aquel que se acerca a la propuesta motivado por sus ganas. Y eso es suficiente para empezar a accionar. El punto de partida es encontrarnos con las pasiones, con el impulso y el motor de la gente. Lo demás lo construiremos en el camino y cada uno aportará lo que pueda. No hay que olvidarse que en la murga hay lugar para todos, porque algunos bailarían y cantarían, pero otros no necesariamente deben estar en escena, pueden apoyar haciendo los trajes, aportando ideas, pintando a los murgueros o sencillamente acompañando el proceso. Todo es válido en este desarrollo colectivo, donde hay roles para todo el que quiera estar. Ese es el logro: la oportunidad, ya sea de opinar, disenter, aceptar las ideas de otros y llegar a acuerdos. Es un modo de crecer como comunidad”, asegura Pico Fernández desde su experiencia.

Pero no es el único. Saggini aplaude la iniciativa de convocar a las comunidades desde un evento nacional de la talla de la Fiesta Nacional del Teatro. “El teatro comunitario no es una moda, ni siquiera una tendencia o una especialización. Es una forma de trabajo que implica generar espacios de producción teatral, en los que generalmente se trabaja con muchísima gente de distintas edades y niveles socioculturales, incluso algunos que ni siquiera han visto teatro alguna vez, pero que tienen una riqueza de vida y de historias que son las que uno como director, coordinador o hacedor, vuelca en las producciones con y para la comunidad. Esto comenzó con Lito Cruz, cuando desde el Instituto Nacional del Teatro creó esa idea tan linda de que las ciudades contaran su historia. Fueron 100, 200 y muchos más los lugares que se animaron. Y es algo maravilloso porque no se trabaja solo con aquellos que son actores, sino que se llama a toda la comunidad, al que tenga ganas, al que tenga algo para dar, al que tenga cualquier tipo de sensibilidad artística. Entonces aparecen las bandas de rock, de tango, de folclore, las murgas, los clubes, las escuelas, los coros. La movilización de la gente es impresionante, porque ¿quién no tiene una anécdota, un abuelo que vivió algo importante en ese lugar y quiere contarlo o pasar a la historia? Es como dice Paco Giménez: una fuente de zumo dramático”.

FERIA FEDERAL DEL TEATRO

Cartografía de las políticas teatrales

En el marco de la 26ª Fiesta Nacional del Teatro, la Feria Federal del Teatro pretende construir una mirada acerca de las acciones políticas en materia de teatro, que se ejecutan desde los ámbitos públicos en todo el país. También será un ámbito de discusión y recreación.

MARIO CONTRERAS / desde San Juan

En lengua latina, escribía Horacio (8 a.C.) “el tiempo saca a la luz todo lo que permanece oculto...” Debió transcurrir mucho tiempo –26 años para ser exactos– para que la Fiesta Nacional del Teatro llegara a San Juan. Ese magnífico momento ha llegado. Y se puede ver reflejado en cada rostro, en cada gesto de los actores, directores, gestores y organizadores sanjuaninos abocados a la ejecución del proyecto, que –como novedad– cuenta en esta edición con la denominada Feria Federal del Teatro.

Para entender su génesis, es necesario remontarse a septiembre de 2010, fecha en que se realizó el III Congreso Argentino de Cultura en San Juan. Un evento que marcó un antes y un después en la movida cultural local no solo por el nivel y calidad de los disertantes, o por los miles de argentinos que se congregaron al pie de la cordillera de los Andes, sino también por sus actividades complementarias. Una de ellas, y la más exitosa, fue la Feria Federal del Encuentro, que aglutinó –carpa mediante– gastronomía, artesanías, danza, canto, literatura, cine y otras expresiones culturales, posibilitando un festejo entre todos, para conocerse y compartir un ámbito común.

Aquella experiencia novedosa para el formato habitual del Congreso Argentino de Cultura y propuesta por la Secretaría de Cultura de la Provincia, pretende reeditarse en esta Fiesta Nacional del Teatro, con el mismo concepto de hermandad y federalismo que la anterior. Pero ahora haciendo hincapié específico en el quehacer teatral. La secretaria de Cultura, Arq. Zulma Invernizzi, explica que la Feria busca “conocer,

reconocer y construir una mirada acerca de lo que esta pasando en todo el país, en materia de políticas oficiales relacionadas con el teatro” Y agrega: “La feria tendrá como objetivo mostrar la diversidad del mapa teatral de nuestro país, resaltando las acciones políticas que se ejecutan desde los ámbitos públicos”.

Pensada como “punto de encuentro”, la Feria Federal del Teatro buscará destacar programas de fomento de la actividad teatral oficial e independiente; trabajos en cogestión con organismos nacionales como el Teatro Nacional Cervantes, Universidades y las Representaciones que el INT tiene en cada una de las provincias; labor de los elencos oficiales; publicaciones de teatro (revistas, libros de investigación, dramaturgia local,

concursos); escuelas o actividades de formación formal; aplicación de leyes de teatro provinciales; recuperación del patrimonio intangible (producciones teatrales emblemáticas, personajes destacados) y tangible (restauración y puesta en valor de monumentos arquitectónicos) de la actividad; entre otras. En definitiva, confluencia de la actividad teatral de cada provincia argentina, más allá de las obras teatrales programadas que representan a cada una en esta Fiesta Nacional, y que fueron oportunamente seleccionadas en sus respectivas Fiestas Provinciales.

La ubicación de la exposición es estratégica. Será en los jardines del Centro Cultural José Amadeo Conte Grand, que se encuentra dentro del llamado eje cívico-cultural de la ciudad de San



• Entrada del Centro Cultural José Amadeo Conte Grand.



Juan, que abarca el Centro Cívico, la Legislatura Provincial, el Centro de Convenciones, el Auditorio Juan Victoria; el futuro Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, que se inaugurará durante la segunda mitad del año; y el anunciado Teatro del Bicentenario, que funcionará como teatro lírico y operístico.

Desafío interesante si los hay, es el que encara el Gobierno de San Juan, que toma la decisión de montar esta feria, dándole características espaciales y fisonómicas uniformes. Los stands tendrán las mismas dimensiones y rasgos técnicos, evitando de esta manera que resalte uno por sobre otro, enfatizando el concepto de igualdad de las provincias, de federalismo. En este espacio funcionará también el stand de INTeatro Editorial y el centro de acreditaciones, prensa y producción de la fiesta. La propuesta se completa con el espacio Café Escénico en el que por las mañanas se programarán mesas redondas y presentaciones de libros; y por las noches –luego de las funciones– teatro de improvisación, a cargo de Osqui Guzmán (CABA) y Ernesto Suárez (Mendoza); música en vivo.

“Desde el año pasado venimos trabajando en esta idea, junto a Ariel Sampaolesi. La Fiesta Nacional del Teatro implica un gran compromiso para el Gobierno de San Juan y estamos trabajando para que sea un éxito. Sabemos que los espectáculos son los mejores de cada provincia y por ende queremos ofrecer lo mejor, como anfitriones. Creemos que es una gran oportunidad para el desarrollo del teatro sanjuanino”, reflexiona Zulma Invernizzi.

IMPRO EN LA FERIA

El teatro de improvisación es un género con mucho auge en la actualidad. Uno de sus referentes en nuestro país es Osqui Guzmán, quien formó parte del mítico grupo Sucesos Argentinos acompañado de Omar Argentino Galván, Marcelo Savignone y Romina Coccio como sus principales referentes. Hoy en día, Osqui Guzmán, con su grupo Qué Rompimos, solo o con Leticia González de Lellis, despliega su destreza física, su rapidez mental, y sus diversos personajes histriónicos ocupando un lugar muy importante en la impro local e internacional.

Guzmán asegura que durante las llamadas “impro”, que tendrán lugar en el Café Escénico de la Feria Federal “el público será testigo de la cocina de la obra, verá como se va armando una historia, como se dramatiza. En definitiva, verá el resultado del título que el mismo espectador sugirió”.

ACTIVIDADES PARALELAS

HERRAMIENTAS DE GESTIÓN CULTURAL EN EL DESARROLLO DE PROYECTOS GRUPALES E INDIVIDUALES.

Dictado por Sonia Daniel Rey
18 Y 19 DE MAYO
Horario: 14.30 A 18.30
Lugar: Instituto de Opinión Pública y Proyectos Sociales (IOPPS)

HERRAMIENTAS DE INTERNET PARA DIFUSIÓN DE PROYECTOS

Dictado por Cecilia Bunge
15,16 Y 17 DE MAYO
Horario: 14.00 A 18.00
Lugar: IOPPS

INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE DE LA PRENSA Y LA COMUNICACIÓN

Dictado por Cecilia Bunge y Gabriela Silva López Zubiría
16 Y 17 DE MAYO
Horario: 10.00 A 13.00
Lugar: IOPPS

EXPERIMENTACIÓN TEATRAL

Dictado por Federico León
14 Y 15 DE MAYO
Horario: 11.00 A 13.00 Y 15.00 A 18.00
Lugar: Espacio Franklin/Teatro de Arte

ENTRENAMIENTO Y TRABAJO CREATIVO DEL ACTOR

Dictado por Marcelo Mininno
16 Y 17 DE MAYO
Horario: 15.00 A 17.30
Lugar: Oriente Centro Integral

DESMONTAJE DEL PROCESO CREADOR

Dictado por Mauricio Kartun
18 Y 19 DE MAYO
Horario: 15.00 A 18.00
Lugar: Espacio Franklin/ Espacio de Arte

ILUMINACIÓN DE ESPECTÁCULOS. DISEÑO Y CONTROL DE ILUMINACIÓN

Dictado por Oli Alonso
15 Y 16 DE MAYO
Horario: 14.00 A 18.30
Lugar: Biblioteca Franklin –Sala B-

PENSAR EL PÚBLICO. GESTIÓN Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA ENFOCADA EN LAS AUDIENCIAS

Dictado por Gustavo Schraier
17 Y 18 DE MAYO
Horario: 14.00 A 18.00
Lugar: Biblioteca Franklin –Sala B-

Luis Alberto Sánchez Vera, un maestro titiritero

Luis Alberto Sánchez Vera fue un sólido creador de obras para teatro de títeres, al que aportó un repertorio amplio, original y eficaz. Sus obras son representadas por diversas compañías y algunas ya pueden ser consideradas clásicos dentro del género. La editorial INTeatro acaba de publicar su producción. Se transcribe una síntesis del Prólogo.

OSCAR H. CAAMAÑO / desde Neuquén

La obra de Luis Alberto Sánchez Vera, autor argentino ubicable en la segunda generación de dramaturgos dedicados al títere, presenta notas particulares que la caracterizan y le otorgan unidad dentro de una diversidad y una significativa extensión que se sigue incrementando con nuevas producciones.

En cuanto a la temática, cabe señalar la referencia recurrente a aspectos de la realidad sociopolítica, en un tono de sátira afín con el chiste y el humor gráfico.

Podemos mencionar en esta línea **Autocensura**, que trata el tema del título, en relación con la creación poética. **Por una flor**, donde desarrolla la banalidad irresponsable de los poderosos. Esta es una de las obras más interesantes del autor, por la síntesis con que logra resumir en una anécdota el complejo juego de la política y la guerra. **Los valientes también mueren** es un chiste sobre la inflación: el superhéroe, a quien nada ni nadie puede vencer, cae fulminado al enterarse del precio de la carne. **El espantatodo**, constituye una especie de parábola en la cual se critica esa forma de vida basada en acumular bienes y totalmente opuesta al compartir. En **El sereno y el diablo** el conflicto se da entre el amo autoritario y el empleado holgazán. Este aparece ocupando el lugar del héroe, un héroe por cierto sin demasiadas virtudes, débil de carácter y de voluntad, haragán e incumplidor. Sin embargo es el que triunfa. **El buen curador** aborda el tema de los embaucadores, “profesión” tan en boga en una sociedad llena de conflictos socio-económicos y de crisis de las instituciones, creencias y valores tradicionales. En **Las cosas nuestras de cada día**, obra inédita, escrita el 22 de junio de 1993, el tema central es la corrupción

policial, de tanta actualidad entonces como ahora. Más concretamente se describe el proceso de la “coima”, que implica no solo un hecho de corrupción sino también de abuso de poder. Critica, en síntesis, diversas formas de comportamiento corrupto, el doblez, el engaño y la hipocresía cuyo denominador común es la búsqueda de la conveniencia personal como comportamiento social fácilmente reconocible. Y lo hace, no obstante, por la vía de la risa, la ironía o la sátira.

Por otra parte es interesantísimo como elemento constante, la forma de resolución del conflicto de la mayoría de estos textos, que se plantea como consecuencia lógica del mismo defecto que se critica: el curandero queda preso de sus propias palabras y recetas; el vigilante coimero a su vez es coimeado; el poeta que se autocensura hasta el absurdo, es llevado preso por insano; los reyes, que han llegado a la guerra y a la destrucción de sus reinos por una flor, llegan a la conclusión, cuando deben comprometerse personalmente, de que una flor no es motivo para disputas, pues “se planta otra flor y listo”.

Otros textos del autor transitan otras problemáticas: la amistad (**La media flor**) o la valentía (**Las aventuras de Juan sin Miedo**). **El buen diablo**, nos habla humorísticamente del fracaso de quien quiere ser lo que no puede. Estas obras nos remiten, por otra parte, a temas y fuentes ya tradicionalmente vinculadas al teatro de títeres, como son el circo, el cuento folklórico y el tratamiento humorístico del Diablo.

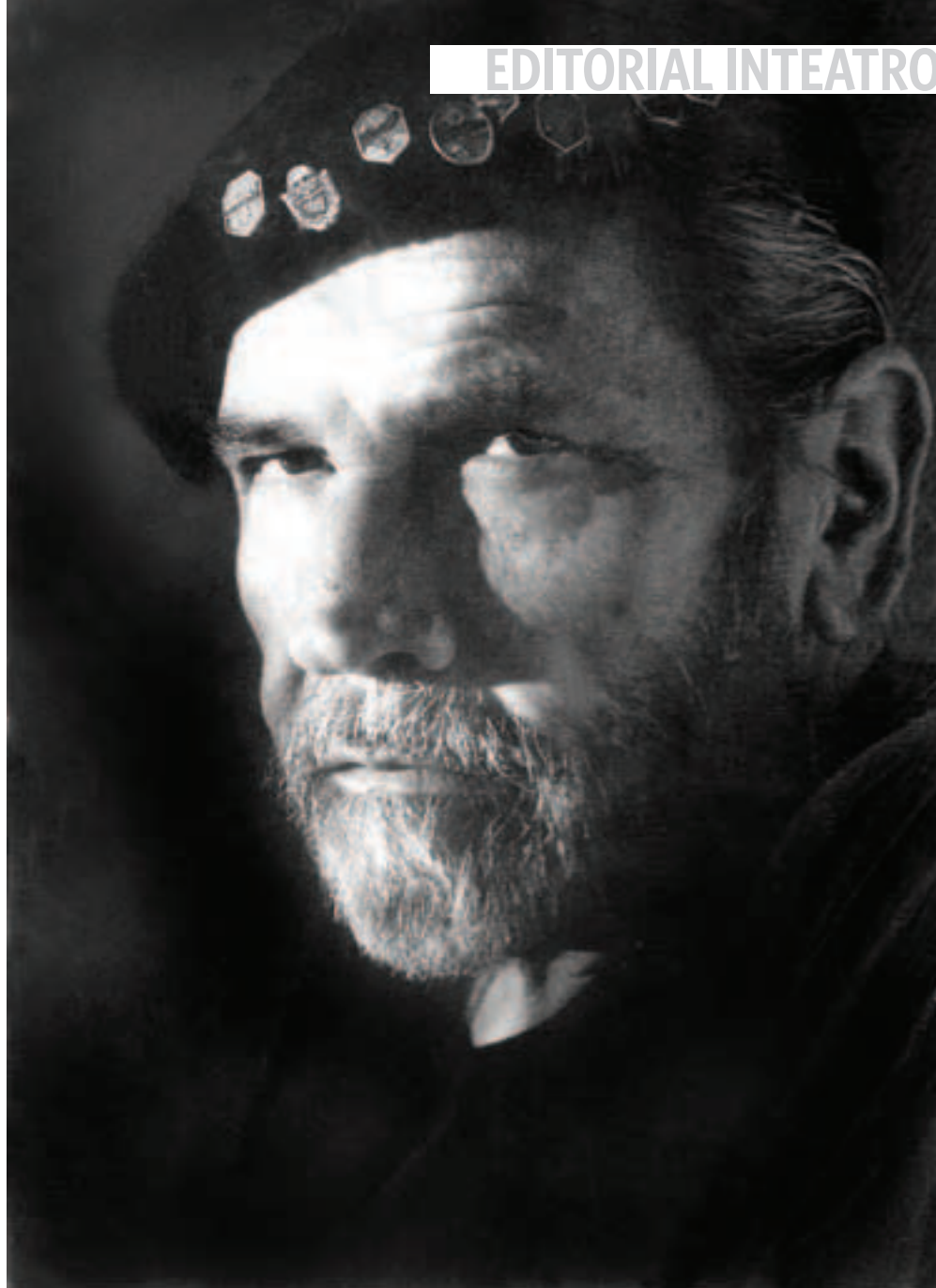
Reproducimos otra obra inédita: **Arte moderno**. Se trata de una escena que se desarrolla en un museo. Es un ejemplo claro de ese parentesco con el humor gráfico que mencionábamos al

principio: situación simple, personajes tipo, sin relieve psicológico, conflicto basado en lo visual, resolución sorpresiva que desencadena el humor, como cierre del conflicto.

Mención aparte merecen las **Estampas de Don Quijote y Líos de familia**. La primera es una versión muy reducida y adaptada al juego de las marionetas, del episodio de Maese Pedro de la obra cervantina. Es interesante el recurso de la marioneta manejada por otra marioneta, como un juego de cajas chinas, así como el recurso desmitificador que deviene de la confrontación con el público mediante el cual el personaje de Don Quijote toma conciencia de que es un títere.

En cuanto a **Líos de familia** nos encontramos con un nuevo caso de intertextualidad, no ya dado por la anécdota tomada de otra obra, sino por los personajes. Se trata nada más ni nada menos que del propio Javier Villafañe y sus personajes Juancito, María, Trenzas de Oro, el Caballero de la Mano de Fuego y el Diablo. Este diálogo entre Javier y sus personajes que le piden infructuosamente ayuda o le reprochan el no haber sido un buen padre, culmina con la intervención del Diablo, quien lo convida al Infierno. Le promete que no será aburrido como el cielo, lleno de santos de yeso y oraciones, sino de mujeres y vino. Infierno que no podría ser de otro modo, gobernado por un diablo hijo del poeta.

Indudablemente para el dramaturgo catamarqueño también debe ser preferible ese infierno dionisiaco a un cielo mentido de imágenes sin sangre y carne. Sin embargo, hay en el trasfondo de las obras de Sánchez Vera una bondad ingenua, una pureza merecedoras de un cielo hecho a la medida y gusto del autor. Dejando los aspectos



• Luis Alberto Sánchez Vera.

temáticos, toda la producción editada de Sánchez Vera se compone de obras breves en uno o dos actos; algunas de ellas, pequeñas escenas. Si bien esta modalidad se asimila a la escritura inaugurada en Argentina por Villafañe y continuada por otros autores, Sánchez Vera ha llevado la brevedad a un mayor nivel en muchos de sus textos.

Otros rasgos ligam al autor con la tradición mencionada como, por ejemplo, el uso indistinto de la prosa y del verso (**Las aventuras de Juan sin Miedo**, **Por una flor**, **Los valientes también mueren**, **Líos de familia** y **El buen curador**). El uso del verso tiene en Sánchez Vera un tono peculiar dado el sesgo irónico, satírico y hasta caricaturesco que toman sus obras. El registro lingüístico utilizado en aquellas que se sitúan en el pasado, como **Las aventuras de Juan sin Miedo** o **Por una flor**, oscila entre formas de evocación palaciega (temáis, casaréis, estáis) con otras del habla actual rioplatense ("rueguen" para la segunda persona del plural, o términos como "garroteada" o el vulgar "cogote" por cuello). Más allá de que en algunos casos esto pueda responder a cuestiones de rima o métrica, el resultado es una textura verbal que despega la escena de su contextualización en el pasado, acercándola al presente de modo que se produce un contraste entre lenguaje cotidiano y la forma poética típicamente literaria.

No obstante estas y otras referencias a una tradición dramática que le sirve de marco, y a la obra de un autor que ha sido inspiración confesada por el propio Sánchez Vera, este se recorta sobre esas influencias con rasgos suyos, aportando su propia textura verbal, una concepción particular del hecho dramático asimilable al humorismo gráfico; pero también, particularidades

como la eliminación en muchos casos y la reelaboración en otros de la figura del presentador. En efecto, la única obra que tiene un presentador como personaje independiente, es **Estampas de Don Quijote**. En las restantes, no existe ninguna forma de introducción y la acción comienza directamente. En otras, en cambio, es el personaje principal quien se presenta a sí mismo.

Sánchez Vera se desprende también de la tradición en cuanto al uso de recursos muy codificados en el teatro de títeres, dejando de lado, por ejemplo, las repeticiones de parlamentos o de acciones. Prescinde en la mayoría de sus obras del juego de escondites y persecuciones y, también en la mayor parte de ellas, de la apelación directa al público infantil, especialmente con el pretexto de ayuda al personaje.

Si bien no disponemos de todas las fechas de composición de las obras de Sánchez Vera (elemento interesante para confrontarlas con los

acontecimientos sociales, políticos o económicos del momento), es desde la década del '70, posiblemente, cuando se manifiesta su interés por publicar. Aparece una edición de **La media flor**, hecha por la Asociación Amigos de la Escuela de Títeres de Rosario y, en un concurso organizado por la Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe, resulta ganador con el texto de **Por una flor**. Una escritura documentada a lo largo de tres décadas es un tributo nada despreciable al teatro de títeres, y si a esto sumamos bellos espectáculos, experiencias cinematográficas, años de enseñanza en la Escuela de Títeres de Neuquén y numerosos cursos, participación en festivales nacionales y extranjeros, la formación de algunos de los más importantes marionetistas de hilos que continuarán la tradición en el país, debemos reconocer que Luis Alberto Sánchez Vera, el muy querido Kique, es un personaje imprescindible del arte del títere.

La verdadera historia de Antonio de Gente no convencida

MARINA ROSENZVAIG / desde Tucumán

La invitación es a un teatro céntrico. Pero una vez allí se anuncia el traslado a otra zona de la ciudad. Los espectadores ascienden, entonces, a una camioneta trafic, como inicio de un viaje sorpresivo y disparatado de vericuetos por avenidas y calles desconocidas. Al final del recorrido los espera una casa ubicada en la ochava de un barrio periférico. Una puerta de calle se abre convidando a tomar asiento en una salita que mira a la cocina y a un patio interno de la casa. El ofrecimiento, a partir de allí, será el de transformarse en voyeur de la intimidad de una familia tucumana que raya lo disfuncional; para volver a salir de la casa dos horas más tarde, mientras sus habitantes continúan en las tareas cotidianas, y subir al transporte que los llevará de vuelta lejos del barrio. **La verdadera historia de Antonio**, versión libre de *Ex Antuán* de Federico León, es la sexta y última propuesta teatral del grupo Gente no convencida; con la actuación de Liliana Juárez, Susana Martínez, Sergio Prina y Esteban Zelarayán. Estrenada a fines del año 2008 en San Miguel de Tucumán, la obra resultó ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro 2009 y participante en la Fiesta Nacional del Teatro 2010, que se realizó en la ciudad de La Plata. En esta nota, los directores –Daniel Elías, Ezequiel Radusky y Agustín Bóby Toscano– reflexionan sobre el proceso de creación de la obra y las búsquedas artísticas del grupo.

–¿Cómo se gestó *La verdadera historia de Antonio*? ¿Por qué la elección del texto *Ex Antuán* de Federico León?

Agustín Bóby Toscano –Me gustaba la obra de Federico León y empecé a trabajar en ella. Le propuse a Daniel que me acompañara como asistente y a Ezequiel un reemplazo de un actor que se volvió una asistencia. En un momento de crisis total, como a los cuatro o cinco meses de ensayo, donde no nos gustaba nada de lo que teníamos, nos planteamos cambiar de roles y ser tres direc-

tores en vez de uno. Fue un acto de humildad. “Es malo lo que tenemos –dijimos– es mejor no estrenarlo”. Nuestro único criterio de trabajo es el siguiente: ensayamos y probamos todo el tiempo que queramos y hasta que no nos gusta no estrenamos. La obra se estrenó después de un año y seis o siete meses de ensayo.

–El proyecto no contemplaba entonces, en un principio, una versión libre.

Ezequiel Radusky –La idea era hacer una puesta propia con las características estéticas del grupo, indagar en algunos procedimientos que veníamos investigando.

A –En realidad nosotros le llamamos a cualquier cosa versión libre. Decíamos que era una versión en ese momento pero no era tan libre. Estaba todavía sujeta a lo que pasaba en el texto. Como no funcionaba bien, no era interesante, propusimos además del riesgo de la dirección compartida, el cambio de personajes. Los actores abandonaron el personaje que venían ensayando para asumir el de su compañero. Como eran dos mujeres y dos hombres de edades similares era aceptable esa posibilidad. Empezar de nuevo, sin límites. Lo primero que encontramos fue el funcionamiento de la obra en una casa en vez de en una sala. Nos aferramos a esa idea y renunciamos a lo que teníamos. Justo nos habíamos mudado Daniel y yo a una casa que tenía una especie de hueco, de habitación junto a la cocina y al patio, que no servía para nada. Se volvió entonces una sala de teatro.

E –Lo primero que hicimos fue quitar el texto de Federico León, nos quedamos con el universo de los personajes, que era lo que más nos atraía: la mogólica, el ladrón, la madre y el hijo. Nos propusimos trabajar sobre los hechos pasados o futuros de la historia contada en *Ex Antuán*. Escribimos algunas escenas y planteamos algunas improvisaciones a los actores. Fuimos generando pequeños bloques que se unían con elipsis.



• Escena de “La verdadera historia de Antonio”.

EL HALLAZGO DE LA PROPUESTA ESPACIAL

–La elección del espacio surgió entonces de los ensayos en la casa donde vivían.

E –Primero soñábamos e intentamos hacer la obra en una especie de set de filmación. Construir una casa como en un set, reproduciendo la sala y el patio que tenía nuestra casa. Pero no había ningún espacio en Tucumán que soportase semejante estructura sin que fuera desmontada. Y creíamos que era imposible el trabajo de armado y desarmado en cada función. Así que nos quedamos con la casa.

Daniel Elías –Usando la casa nos dimos cuenta que era la obra del reciclaje. Usábamos todas las cosas de la casa, nuestra ropa, los muebles, la música, la comida de la heladera. Si llegaba alguien a la casa también lo incorporábamos. Esto no pasa en una sala de teatro.

–¿Podrían profundizar en los procedimientos espaciales utilizados?

E –Decíamos: “Ya hicimos *La familia Punk* (2006) en una sala-casa”. Y nos resultaba complicado adaptarnos en cada viaje. Queríamos probar otra cosa. Al final no pudimos. Pero ganamos muchísimo en algunos hallazgos, como el traslado de la gente en trafic, el uso de la calle. La

obra estalló realmente gracias a que no hicimos lo del set de filmación. Era una obra que planteaba una realidad muy extrema, un realismo extremo. Y después cuando la adaptamos a otros lugares no cambió tanto porque nos pusimos como objetivo hacerla sólo en espacios chicos, parecidos a una casa. De otra forma la matábamos.

D –Hicimos la obra en una casa-teatro en La Plata y no nos dejaban descolgar cosas, tuvimos que esperar que se fuera la dueña para descolgar los carteles.

A –Era una casa, pero la dueña se había esforzado tanto para que se parezca a un teatro que era difícil disimular eso. Había muchos carteles que decían “teatro no sé cuánto”, “la comunidad teatral de no sé qué”. Pero si hubo un proceso de adaptación muy bueno en el año 2010. Ya no teníamos nuestra sala-casa y lo hicimos en la casa de una de las actrices y surgió eso tan divertido que buscábamos con la obra, tener una casa a nuestra disposición. No era lo mismo que nos prestaran un espacio donde podíamos usar algunas cosas. En la casa de Susana hicimos lo mismo que hacíamos en mi casa. La usamos con el mismo descaro y desfachatez.

SOBRE LO IMPREVISIBLE EN LA ACTUACIÓN Y LA CREACIÓN

–¿Cuál es el trabajo que realizaban sobre los imprevistos?

D –A veces quedaban cosas de los imprevistos. Por ejemplo cuando cayó la pelota en el patio. Varias cosas que se fueron dando fortuitamente.

A –Había unos vecinitos jugando y cae una pelota al patio. Y un día en una función vuelven a aparecer los chicos y los hicimos entrar, uno entró a la casa a buscar la pelota. Ejemplos así hay muchos en la obra.

D –Llegaba un amigo a visitarnos y también pasaba a la escena. Eran como inyecciones de realidad que nosotros generábamos. Así cambiábamos cosas de la obra a cada rato, en medio de



• Programa de mano del espectáculo.

la función también. Nosotros decidimos entrar a escena por primera vez en función.

A –Lo hicimos porque los actores hacían algo que no nos gustaba. Entonces dijimos: “La solución es que entremos nosotros”. Entramos por sorpresa. Se proponía algo sorpresivo que luego los actores debían restablecer en la estructura de la obra. Estos procedimientos los usábamos desde *Violently Happy* (2004). Y en *La verdadera historia de Antonio* se volvieron extremos.

D –En *La familia Punk* también jugábamos a robarle al otro. Algún actor proponía algo y después otro actor se lo robaba descaradamente hasta quedarse, algunas veces, con esa acción o ese texto.

A –Volver viva la acción como en el momento de la primera improvisación. Apenas se estanca la odiábamos todos, entonces proponíamos juegos para sacarla del estancamiento.

D –Está bueno que el actor esté distraído. Nosotros tratamos de desconcentrar al actor.

E –La desconcentración para despertar la capacidad de pensar. Intentamos desarrollar la capacidad de pensar, pensar es fundamental en la actuación.

A –Hay actores que intentan repetir algo que en un momento funcionó y otros que intentan generar algo interesante, con lo que está pasando ahí. Como uno intentaría en la vida. Con la misma responsabilidad que tenés en la vida. Si estás con amigos, por ejemplo, intentás estar conectado, llevar adelante la conversación, sin repetir lo que se dijo cinco veces antes. La actuación no puede ser repetir. Hay un punto entre lo tradicional de uno, lo que se ha vuelto tradicional, y las ganas de indagar todo el tiempo porque ya estás aburrido.

SOBRE LA BÚSQUEDA DEL PROPIO IDIOTA

–¿Qué les ofrecía el texto de León en la búsqueda creativa del grupo?

A –Algo así como quien hace Frankenstein o Drácula. Originalmente me gustaban los personajes de la obra para indagar nosotros mismos como actores. Hacer un tonto aunque la gente sabe que no lo sos. Esto demanda un doble trabajo en el espectador. Hacerse el tonto como espectador para entenderte, porque si se pone en un lugar demasiado inteligente queda fuera de la



• Escenas de "La verdadera historia de Antonio".

obra. Yo prefiero siempre la máscara de tonto. Es una muy buena máscara para poner al otro en un lugar de jaque.

E –Somos fanáticos declarados de la película **Los idiotas** (de Lars von Trier). La película propone la búsqueda de tu propio idiota; los actores lo buscan y lo sostienen. En la primera obra que hicimos: **Gente no convencida (en memoria de María Gabriela Epumer)** (2004) trabajábamos nada más que eso: busca tu propio idiota.

A –La obra de Federico León lleva esta propuesta al espectador. Lo importante es jugar a ese tonto que razona de un modo incomprendible para el que viene siguiendo el razonamiento, y ahí surge humor. Nosotros lo hacíamos todo el tiempo. Las cosas que nosotros hablábamos cuando jugábamos a hacernos los tontos eran muy graciosas realmente. Uno plantea una cosa y el otro contesta pero con otra cosa. Cada uno sosteniendo su lugar. La mogólica de Liliana inventaba ese tipo de incoherencias que funcionan muy bien en la obra. Como hacer machete en la escuela, es bueno porque es conciso, concreto, va directo al cerebro. Lo único que valía la pena no perder por nada del texto de León era la propuesta de que la mogólica estaba en el límite, no exactamente una mogólica con el Síndrome de Down, sino una que lo tuvo y los médicos se encargaron de sacárselo.

EL PASAJE DEL TEATRO AL CINE

–¿Consideran que *La verdadera historia de Antonio* invitaba al espectador a presenciar una especie de experiencia cinematográfica en vivo?

D –Sí, como en una cámara fija. Un paneo.

A –El Negro Prina, por ejemplo, se animó a jugar desde el principio en los límites, con un volumen absolutamente alejado de lo teatral, hacer una acción muy chiquita y disimulada aunque

nadie llegara a verla. Hacer cosas fuera del plano. Se animó a jugar en la actuación cinematográfica hasta donde lo permite el juego teatral.

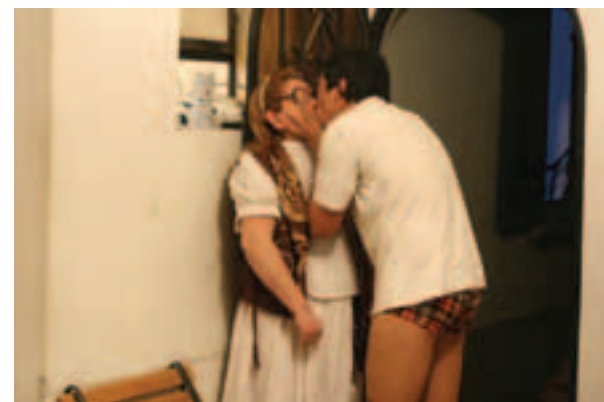
–¿Qué indagaciones artísticas planteadas anteriormente por el grupo se profundizaron en esta obra?

E –Federico León nos dice en una charla que tuvimos: “¿Qué obra harán ahora? me imagino que ahora van a trabajar en un teatro, después de probar con el realismo en una casa”. “No –le decimos–, ahora vamos a hacer una película”. Esa era la evolución lógica creo. Estamos ahora totalmente dedicados al cine. Trabajando en el proyecto de una película llamada **Los dueños**. No estamos ahora haciendo teatro, quizá en otro momento volvamos. Es un desafío. Veníamos hablando tanto de la actuación cinematográfica, que la única posibilidad de entender si realmente sabemos hacer eso es probando en el cine, lograr que los actores puedan sostener la actuación que nos interesa.

A –Tenemos un serio problema. No tenemos cómo mostrar la historia mínima de siete u ocho años del grupo. De todo lo estrenado queda solo el recuerdo de la gente, su memoria. Hay cosas que a nosotros nos hubiera gustado que quedaran, que tuvieran la vigencia de un cuadro, de una película, de un disco.

–¿Entonces el vuelco al cine es también un combate a la muerte inevitable del teatro en cada función?

A –Es combatir la muerte de nuestra obra. Ahora tenemos la oportunidad de hacer algo que va a quedar ahí presente para poder verlo después con el tiempo y no quedarnos solamente con la fantasía de lo que fue. Que es lo que nos ha pasado hasta ahora. Nos gusta contar historias, nos gustaría que perduren.



CONVERSACIÓN CON ALEJANDRO ACOBINO

¿Hacia un teatro imposible?

DAVID JACOBS / desde CABA



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

“Me defino como un espectador que dirige y *autúa*”, dice Alejandro Acobino, autor de las obras **Continente viril**, **Rodando**, **Hernanito** y **Absentha**, esta última en cartel en el Teatro del Abasto de Buenos Aires. Formado como dramaturgo en la EMAD, junto a Alejandro Tantanian y Mauricio Kartún, Acobino llegó al teatro luego de abandonar sus estudios de química. Durante esos años vivió una doble vida alternando la Facultad de Exactas con talleres teatrales en el Rojas y la escritura de poesía y narrativa, más algunos cortometrajes. En los últimos tiempos, su deseo de perfeccionar los conocimientos en la puesta en escena lo llevó a estudiar con Rubén Szuchmacher, uno de los directores más prestigiosos de Argentina. A partir de entonces, y cada vez más, Acobino decidió involucrarse de lleno en el terreno de la dramaturgia y, sobre todo, en el de la dirección. El resultado de ello fue, primeramente, **Rodando**, un exitoso unipersonal coescrito junto al actor Germán Rodríguez, y luego **Hernanito**, una obra inquietante que propone, a partir de la presencia en escena de dos sórdidos personajes, una mirada detenida sobre los límites de la mente humana y las posibilidades del diálogo teatral. Un juego de espejos que asume, a lo largo de la obra, desenlaces inesperados. Sobre este y otros temas, **Picadero** conversó largamente con Acobino.

—¿Desde qué lugar partís al momento de ponerte a trabajar un texto dramático?

—Definitivamente, desde algo que me inquiete. Más allá de esto no soy rígido. Procuero ser permeable a este tipo de cosas. Puede que el detonante provenga de una propuesta que me alcancen, de alguna imagen que me modifique, o situaciones, anécdotas y todo tipo de experiencias no necesariamente personales. Pero por lo general, son cosas con las que me encuentro azarosamente. Todo es muy permeable. Y por supuesto, las ganas de hacer, de generar, de producir.

—En los últimos años, una de las tendencias del teatro independiente de Buenos Aires ha

sido subestimar la palabra. Tu caso pareciera ser distinto.

—Será porque no soy actor (Risitas...) Nunca me sentí un actor, quizás por eso me resulta un poco extraño en mí la idea de teatrista. Seguramente lo soy por una razón histórica, pero si entendemos que teatrista involucra de algún modo un actor implícito, actor realmente nunca me sentí. Tampoco me considero un teatrista porque entiendo que eso exige un actor. Cuando escribo o dirijo, no tengo un actor en mi cuerpo. Me siento director y escritor teatral. Esta es la sensación que tengo de mí. Jamás me imaginé como actor dentro de una obra mía. Y prefiero hablar de escritura teatral antes que de dramaturgia, porque para mí la escritura es una instancia en sí misma. Una instancia en la que no solo se definen cosas fuertes de la obra, sino una instancia placentera en sí. En algún momento del proceso, a veces de entrada, a veces no, uno siente que la escritura “tira”, y es en este preciso momento donde reconozco en mí esta condición de no actor. En el momento de una marcación a un actor, siempre le aclaro que lo que yo hago no es actuar y que, de hecho, no sé bien cómo estoy haciendo, porque soy muy poco confiable como actor. La actuación tiene variables mucho más ricas. Por ejemplo, en el momento de la escritura, la soledad tiene un valor muy grande. Como escritor la preciso, y como director no. Ahí se genera en mí una dialéctica peliaguda.

—¿Y cómo te llevás con eso?

—La piloteo, a veces mejor y otras no tanto, a los tumbos, diría. Pero cuando la cosa fluye te reconforta. Además, tiene que haber en ese proceso una instancia de diversión muy grande, si no se tornaría insoportable.

—Y cuando aparece, ¿cómo es y qué forma toma?

—No te lo puedo precisar. A veces de entrada, otras no. Cuando es así, se puede generar una dinámica de prueba y error constante que si no



▪ Escena de "Absentha".

se toma con seriedad –y con cierto humor– puede desesperar. En el caso de **Rodando**, se dio un proceso muy divertido, un trabajo experimental de prueba y error en el que indefectiblemente quedó una gran cantidad de textos en el camino. Probábamos con Germán (Rodríguez) y no funcionaban. Desde la lectura funcionaban, pero cuando cada uno ocupaba su rol, yo el de director y él el de actor, y la cosa no salía, y la obra aparecía a cuentagotas hasta que un día finalmente apareció. En algún sentido, toda esta búsqueda se convirtió en algo así como un procedimiento. Un amigo me señaló esto, que puede que haya ahí un procedimiento personal. Puede ser, aunque no lo podría afirmar taxativamente, que corregir de manera obsesiva y despiadada, sin tener miedo a volantazos y cambios de todo tipo, esconda un procedimiento. Y sinceramente, reconozco que esta idea de corregir insistentemente es algo que espanta y en algún punto también desmoraliza. De todos modos, los procesos de **Continente viril** y **Absentha** fueron distintos. Pero corregir es quizás lo mejor (Risas...). Una instancia, en algún sentido, que me resulta muy orgánica. Y si bien sé de muchos grandes escritores que casi no corrigen ya sea por una cuestión ideológica o de procedimiento, también sé que Marcel Proust, mi escritor favorito, corregía como un animal... salvando las distancias. Corregir en sí puede ser un arte, el arte de la soberbia, como dijo alguna vez un amigo, o el arte de la duda. En definitiva, quién lo sabe.

–Y en algún sentido, ¿no te parece que quien corrige de un modo sistemático, paradójicamente, tiene muy en claro hacia dónde va, a dónde quiere llegar?

–La verdad... ¡no! Pero no corrijo por eso. El proceso es muy lábil, y no sé bien hacia dónde me va llevando. En este sentido, nunca tiro a la basura las diferentes versiones porque a su vez pueden aparecer bajo otra forma más adelante

del recorrido. Por ejemplo, he desdenado cosas escritas con esmero en medio de una conversación telefónica que nada tenía que ver con el tema de la obra. Acepto el lenguaje del actor, su dramaturgia, pero también le presto mucha atención a momentos que no son los que un actor llama los momentos del laburo. Esos momentos que no están necesariamente en los ensayos, sino en otros contextos. Y esto el actor suele no valorarlo. En este sentido, no tengo una concepción restrictiva de considerar a esto lenguaje. El lenguaje de una obra puede estar disperso por todas partes, incluso en el lugar menos imaginado: paseando o tomando mates con amigos. Nuestra generación no viene estrictamente del método, no es deudora de nada de esto, de preceptivas estructurales del relato y ese tipo de cuestiones. Aunque no parezca, **Rodando** estuvo en parte inspirado en el cine de David Lynch y en la novela **En el camino**, de Jack Kerouac.

–Sobre *Absentha* se dijo, entre otras cosas, que es una parodia al arte como institución. A partir de este señalamiento, ¿qué relación establecés entre el teatro de Buenos Aires y las instituciones de formación o financiamiento?

–Desde adolescente tengo una relación muy cercana con ese mundo que retrata la obra. En los ochenta, empecé a circular por todo tipo de talleres, algunos horribles y otros más interesantes. **Absentha** es en alguna medida el reflejo de esas experiencias. Siempre me fascinó ese submundo de los talleres de poesía, de literatura. Francamente no sé si hablo del arte como institución, sino más bien de ciertas visiones del arte. No tanto centrado ya en la idea del artista torturado que no logra objetivar la obra, sino más bien en la inconciencia estética del poeta impune. Que suele ser una criatura no muy entrañable que deambula por talleres y cafés literarios. Seres desangrados y a veces revulsivos que escriben

horripilancias prolíficamente, sin filtro. Y la poesía, más que cualquier otro arte, se puede prestar más fácilmente a eso. Estos “poetas virales” solo se reconocen entre sí, se premian y se publican configurando una verdadera hampa literaria. De allí partí para **Absentha** contraponiendo a ellos el personaje de Lato, el coordinador, que sí es un artista torturado, resentido y con fuertes crisis estéticas y existenciales, que no se vuelve por ello un tipo amable, al contrario. En verdad, fue muy divertido escribir poemas malos y delinear personajes más o menos detestables. Cosa que, a priori, para los actores es un poco problemático, porque el actor no puede juzgar ni detestar libremente al tipo que compone. Los autores sí podemos.

–¿Y de qué modo convivís con esto como dramaturgo, con esta imposibilidad, de alguna manera, de ver plasmado en escena este carácter revulsivo que debieran tener estos personajes que se definen como poetas?

–En todo caso el problema está acotado, la obra la dirigió Ana Sánchez. (Risas...) Realmente, no creo que exista tal imposibilidad. Al contrario, es precisamente desde ese lugar donde se logra este efecto revulsivo. Porque aunque yo a los personajes los mande al muere desde el texto, está perfecto que los actores junto a la directora, los defiendan. Lo contrario, me parece, no sería buena actuación. En definitiva, es más un problema técnico que otra cosa.

–Daría la impresión, pese a lo que comentabas al inicio, que tenés el control de lo que hacés, de lo que escribís. Tus textos poseen líneas muy precisas respecto de la composición de los personajes, al ritmo y a una cierta tensión dramática que sostiene, mayormente, el interés de la historia.

–Puede ser... Esto que planteás puede resultar antipático. Algún colega amigo me lo ha reprimi-



• Escena de "Absentha".



• Escena de "Hernanito".

nado, como si esto le resultara "falto de riesgo teatral". Opinión con la que, por supuesto, discrepo puntillosamente. Aparte no es un control que siempre se tiene. Eso sí, creo que hasta ahora en mis procesos hay una instancia en donde todo termina repercutiéndome en dramaturgia. Y, en ese sentido mis textos terminan siendo, en buena medida, muy legibles, y quizás sea esta misma legibilidad lo que no resulte simpático. Pero yo no lo siento un tema ideológico sino algo que tiene que ver con la naturaleza de mis procesos. Y tampoco soy un fundamentalista de la legibilidad. He visto grandes espectáculos que desde la lectura del texto apenas se podía percibir lo que se iba a ver en escena. **La muerte de Marguerite Duras**, de Eduardo Pavlovsky, por ejemplo. Como espectador, esta fue una de las mejores experiencias de mi vida. Como lector, sinceramente no. Pero el teatro es para ver. Y esto es también muy cierto.

—**Cierta fascinación que procuran tus textos es producto, quizás, de la conjunción de ciertos temas como la locura, el humor despiadado y la ironía. ¿Coincidís con esto?**

—Más que la locura, lo que me inquieta son los extremos de la mente. O sea, cuando la mente se desata y se transforma en una especie de caballo desbocado. Mi interés sobre el tema de la locura es antes como persona que como dramaturgo. He visto alrededor mío a mucha gente destruirse o llevar a la catástrofe muchas cosas por una especie de empecinamiento u obsesión mental muy difícil de comprender. En **Hernanito** la locura está presente a través de la esquizofrenia del personaje del ventrílocuo, alguien que por su trabajo está siempre lindando con este asunto. También aparece la megalomanía, aunque en menor medida.

—**¿Qué cosas percibís como repeticiones en tu obra dramática que te hagan pensar en rasgos de estilo?**

—Es difícil hablar de recurrencia porque todavía no escribí tanto teatro, aunque en este momento, además de las cuatro que ya escribí, tengo dos más en proceso. Algo que se me achaca es la ausencia de mujeres. Incluso me cargan con que soy misógino. Cargada injusta porque la cosa *masculinosa* es algo completamente circunstancial. Precisamente este año, estoy trabajando un texto donde buceo un universo mayoritariamente femenino. Sin embargo, reconozco que en **Absentha** es muy evidente el clima misógino, y en mi primera obra, **Continente viril**, se respiraba un fuerte olor masculino. Pero no es lo fundamental de estas obras. Aparte, adoro a las mujeres aunque me hagan sufrir. El humor, que aparece inevitablemente, también es otro rasgo reconocible. Pero el humor más allá del efecto, más allá de si "funciona o no", se ría o no el espectador. Y en este sentido, no me siento un humorista ni un escritor de comedias. (Pausa larga...) Creo que en definitiva lo que hago es una forma de grotesco.

—**¿Cómo ves el teatro independiente de Buenos Aires?**

—Pareciera que estamos en un momento de transición. Eso es lo que dicen, que los 90 estéticamente se terminaron, y no veo que hoy se estén lanzando consignas fuertes como ocurrió durante esos años. No sería de extrañar, es natural que las cosas se terminen. Lo que no significa que no haya continuidades o legados. Lo que es cierto es que algunas consignas estéticas — explícitas o no — que durante esos años aglutinaban muchísimo,

ahora parecieran no pulsar. En ese sentido, y no soy el único, creo que en los 90, pese a ser la época de la abulia política por excelencia, desde lo estético fueron tiempos de barricada y en el teatro esto se vivió como en pocos lugares. Se vivía un clima muy genuino de reacción orgánica hacia los imperativos de décadas precedentes, y al mismo tiempo que la política pareciera estar fuera de las obras, el hecho mismo de hacer teatro independiente era considerado un hecho político per se. Y, de alguna manera, lo era. Pero bueno, todo este espíritu es cada vez más difícil, y más estéticamente costoso de recrear, ¿no? Ojo, hay mucha gente que hace cosas buenísimas, que produce seria y sostenidamente con mucho rigor. Hoy pareciera haber un salto en cuestiones temáticas, hay mucha referencia a los 70, una década sin dudas bisagra, testigo de la infancia de muchos creadores actuales. Desde allí habría una vuelta —genuina— hacia lo político, lo político en su sentido más concreto. Sin por ello negar procedimientos y concepciones heredadas del teatro de los 90. Lo cual no está bien ni mal. Al mismo tiempo, curiosamente, esta generación pareciera ser menos ideológica en el campo estético. Como si ya no operaran —repito— discursos y concepciones que rindan cuenta de un estado de ánimo compartido. Esto hoy ya no existe, y si se lo intentara remozar creo que caeríamos en una trampa. Quizás esto tenga que ver con cierto desgase, cierta irremediable pérdida de frescura que experimentó el llamado posmodernismo con el paso de las décadas. Posmodernismo que no sé si realmente alguna vez existió, pero esta es una discusión que no me motiva demasiado. Pero en definitiva, me parece que la cosa pasa por ser honesto con uno mismo.



▪ Escena de "Hernanito".



▪ Escena de "Absentha".



▪ Escena de "Hernanito".

—¿Y hacia dónde creés que vamos?

—¿Quién sabe? Tengamos en cuenta que en el *off* porteño hay muchísimas obras en cartel, muchas de las cuales son acusadas de repetir más o menos lo mismo. Puede que haya algo de eso, pero tampoco me molesta para nada que haya tanto teatro para ver, aunque redunde. Por otra parte, hay gente que, casi desde la sombra, está buscando romper con el teatro de los 90, pero no ya volviendo hacia atrás. Es decir, me refiero a gente que busca romper sobre la ruptura.

—¿Cómo es eso?

—Es algo todavía embrionario, pero sumamente interesante y cruel al mismo tiempo. Percibo en alguna gente un hastío respecto de la utilización de ciertos recursos de relato y de ciertas formas de representación que en la década pasada se consideraban novedosas. Pero como en esa forma operan como referencia, se intenta llevarlas más allá de sus límites, o incluso, "hacer ruptura" sobre ellas. Y considero que esto lleva a un callejón sin salida. Hacia un teatro imposible.

—¿En qué sentido?

—Y...ellos rompieron, es hora de romper con ellos". Ley natural. A priori suena interesante, pero en lo concreto lo que se ve es algo muy distinto. O mejor dicho, lo que no se ve, porque rara vez estos proyectos logran superar la etapa de ensayos. En ese sentido, de un tiempo a esta parte me topé con varios de esos procesos, ya sea en mis supervisiones o yendo a ver trabajo de gente amiga. Tuve la sensación de estar ante un teatro imposible. Los creadores de los 90, a diferencia de lo que ocurre en parte con nuestra generación, eran estéticamente muy astutos —y dicho esto en el mejor sentido de la palabra—, astutos en tanto tenían, y eventualmente tienen, un gran sentido común. Dicho esto no en el sentido llano y antipático de la expresión, sino en términos de que ellos tenían o tienen gran conciencia de los límites de sus procedimientos y de sus planteos. Lo que me parece que pasa

con algunos de los que vinieron después es que buscan romper con sus referentes, que fueron rupturistas, pero como —tal vez por inocencia o por confusión— han perdido, o nunca han tenido la madurez estética de sus predecesores, terminan produciendo cosas que encierran la matriz misma de esta imposibilidad.

—¿Y cómo sería esta matriz de la que hablás?

—Te cuento cosas con las que me topé. Un amigo, y me refiero a un muy buen teatrista, quiso hacer algo inspirado en la serie *Lost*, bajo un procedimiento de actuación gestual minimalista, en el que se había formado, como una manera de llevarlo un poco más allá de su propio límite. El problema es que pretendía que la obra durara una hora y media. Acá estamos ante una matriz imposible: ingeniería de guión, más minimalismo actoral, más brevedad. Otro caso. Monólogo de una bailarina que, harta de lo coreográfico, busca desaforadamente la palabra pero evitando en la rítmica del canto y en ciertos lugares ya transitados por la antropología teatral. Resultado: a los pocos segundos de combinar cuerpo danzante más palabra actoral la bailarina se queda sin aire. Esto es lo que llamo teatro imposible. Y por último, otro ejemplo. Muchas estéticas muy fuertes en esta ciudad no suelen representar exteriores de día para que se mantenga un efecto "realista", o sea para que las paredes de la sala coincidan con las paredes del espacio. Conocí un caso que recién el mismo día de la puesta de luces, el director y los actores se dieron cuenta que se "notaban" las paredes y, por ende, se salían de estética. El problema es que argumentalmente gran parte de la obra transcurría de día. En síntesis, este problema no lo tenían los directores de la camada de los 90, y que ahora ocurren, quizás, porque no hay una conciencia de los problemas estéticos que genera tal o cual decisión o, también, por la influencia desmesurada de cierto arte conceptual, influencia que hace que el artista pueda estar muchas horas hablando, teorizando incluso, sobre materiales que no tienen entidad

alguna, ni real ni imaginaria. Otra tendencia que percibo es cierta voluntad de totalidad, totalidad en tanto superación del fragmento, por un lado, y del collage por el otro. Búsqueda que a veces lleva a la elaboración de complicados sistemas ya sea de relato, de representación. O que plantean, también, artefactos extrañísimos que terminan atiborrando de multimedia y de todo tipo de recursos, que más que generar multiplicidad, terminan dividiendo sentidos.

—¿Consideras que tus trabajos establecen algún tipo de relación con algún momento o referente de la dramaturgia argentina?

—Seguramente. Si bien no pareciera que heredó procedimientos tajantes, considero que he aprendido mucho de maestros. Sobre todo de Mauricio Kartún, cuyo teatro me gusta mucho. También, y acá desde el lugar del espectador, pasé grandes momentos mirando trabajos tanto de Ricardo Bartís como de Rafael Spregelburd. Recuerdo especialmente su obra *La modestia*. Admiro mucho también a Veronese, pero no sé si cada uno de ellos se nota en mi dramaturgia. Y yendo al pasado, me encanta como escribían Florencio Sánchez, Discépolo, Chéjov, Shakespeare, Pinter y los griegos. Cada tanto me gusta volver a leerlos, y a ahí es donde me reconozco más que nada como un lector. Pasé grandes momentos de mi vida leyendo. En este sentido, tengo una relación más fuerte con la literatura que con el cine o las demás artes. Mi escritor preferido es Marcel Proust. Un escritor que no habla de mi tiempo ni de mi mundo, pero que me encandila como ninguno. Solo él me da la impresión de narrador presente, de narrador entregado totalmente a la narración. Y solo él puede arrancarme lágrimas en el colectivo a través de su universo de evocaciones. Es como un *cross* a la mandíbula. Me da una dimensión de criatura humana inasible. (Pausa...) Bueno, *Rodando* no es un trabajo sobre el cine en realidad, sino sobre el narrador en escena. Quizás ante todo sea un apasionado lector, antes incluso, que espectador teatral.

JAVIER MARGULIS

Y LA RESIGNIFICACION DE UN ESPACIO



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



• Javier Margulis y el trabajo de Oria Puppo.

LEONOR SORIA / desde CABA

Resignificar un espacio fuertemente ligado a una de las etapas más negras de la historia argentina, como lo fue el centro clandestino de detención de la ESMA, es la misión de Javier Margulis como director general del área de teatro del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

El proyecto de realizar la muestra de “Escenas Iluminadas de la Memoria” permitió dar cauce a uno de los objetivos de Margulis, más allá de definir una corriente estética determinada, como es dar pie a creaciones colectivas.

“Creo que lo más importante es que la gente atraviese la reja, cosa que no resulta fácil porque este lugar tiene una carga sumamente pesada –aseguró el director del Haroldo Conti–; uno puede estar sentado en el pasto y es imposible olvidar lo que pasó acá”.

Sin embargo, una vez pasada la reja y ya ubicado en el Centro Cultural se advierte que el lugar tiene un significado distinto, sin duda el arte propone una mirada diferente y crea un vínculo con el espectador incitándolo a proyectarse en la obra y cerrarla aportando su propia visión.

“Gracias a que mucha gente piensa de la misma manera pudimos contar con muchos artistas que, aún cuando no teníamos un peso porque carecemos de presupuesto, han venido a ofrecer su trabajo voluntariamente y de manera gratuita”, comentó.

“Desde luego –se apresuró a aclarar– como merecen una retribución estoy tratando de hacer convenios con distintas organizaciones para poder pagarles por su trabajo”.

En este sentido, si bien el Centro Cultural depende del Ministerio de Justicia, al no haberse aprobado el nuevo presupuesto, la institución funciona con el presupuesto anterior sumado a la colaboración del teatro Cervantes, el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro.

“Escenas iluminadas de la Memoria” surgió como proyecto impulsado por el interés de reunir varias personas en un mismo trabajo.

“Hicimos una convocatoria abierta –explicó Margulis– y tuvimos una respuesta de once personas que podían comprometerse en las fechas previstas y de acuerdo a lo proyectado se unirían en principio escenógrafos e iluminadores”.



• Trabajo de Alberto Negrín - Eli Sirlin.



• Trabajo de René Diviú - Leandra Rodríguez.

La excepción la constituyó el trabajo de Oria Puppo que se basó en una serie de lámparas con luz mortecina colgando a diferente altura, por lo tanto la iluminación estaba implícita en la escenografía.

En apariencia la imagen no sugería demasiado, sin embargo un ex-detenido que concurrió a ver la muestra comentó que esa era la luz que ellos divisaban a través de la capucha. Ante semejante declaración la instalación cobró una potencia indiscutible.

Los restantes equipos que completaron la muestra estuvieron integrados por María Julia Bertotto y Felix Monti, Héctor Calmet y Pablo Calmet, Carlos Di Pasquo y Fernando Díaz, René Diviú y Leandro Rodríguez, Norberto Laino y Marco Pastorino, Alejandro Mateo y Jorge Ferro, Alberto Negrín y Eli Sirlin, Alejandra Polito y Matías Sendón, Marcelo Salvioli y Alejandro Le Roux, Mariana Tirante y Nora Lezano.

Lo curioso es la inversión de los elementos que conforman el hecho teatral: comenzar por el espacio y, en una segunda instancia, sumar un autor, un director y un actor en cada una de las escenas.

“Cuando surgió el proyecto no teníamos nada, ni las butacas, y la sala no estaba equipada. Lo único disponible era el lugar, no podíamos otra cosa que mostrar algo e iluminarlo de alguna manera”, aseguró.

Por otra parte, la trayectoria de Margulis lo muestra alejado del formalismo clásico y proclive al placer de la experimentación.

El prestigio de los artistas que respondieron a la convocatoria produjo un hecho, que si bien era previsible sorprendió por la magnitud: más

de 50 personas se presentaron para colaborar en la realización de los proyectos. Alumnos del IUNA y de la carrera de escenografía de la Universidad de El Salvador trabajaron como voluntarios.

La actividad conjunta se convirtió en una excelente escuela junto a Sergio Muñoz que es uno de los mejores maquinistas teatrales de Buenos Aires, con Marco Pastorino en luminotecnia y con Marcelo Valiente como coordinador, además de establecer muy buenas relaciones con los escenógrafos y la posibilidad de incursionar en la realidad concreta de la profesión.

Pero lo realmente inesperado fue la dimensión que tuvo para las escuelas “Esto es diferente a las esculturas, a las pinturas o a las fotos; esto tiene una corporalidad y una especialidad que inmediatamente hace que los chicos imaginen las historias latentes en cada escena y de algún modo son los chicos mismos los que escriben esas historias”.

Margulis imagina la integración con actores, autores y directores en un espacio compartido por varias escenas en una secuencia.

“Pienso que pueden trabajar simultáneamente de a tres espacios bastante alejados uno de los otros –aclaró– para que el público pueda caminar y concentrarse en el trabajo de uno de los actores y después pasar a otras escenas”.

Son notables las diferentes miradas que pueden plantearse ante una misma realidad. A manera de ejemplo vale señalar lo que ocurre con la escena creada por Calmet.

Se trata de un habitación destruida en la que se destaca un teléfono que suena inesperadamente. A primera vista puede parecer demasia-

do realista el escuchar un llamado telefónico al que nadie puede responder porque solo queda la ausencia. Sin embargo, la reacción de la gente encuentra respuestas completamente distintas a las previstas que es lo que realmente importa ante un hecho teatral.

Si bien es fácil en este caso imaginar la escena anterior como de una redada que deja destruida la habitación y un teléfono que suena sin recibir respuesta, lo importante es que el actor tendrá que tomar la acción a partir del momento presente, señalando qué puede pasar a partir de esa destrucción.

“Actores y directores ya se han autoconvocado porque cuando vinieron a ver la muestra me pidieron trabajar en determinadas escenas –relató entusiasmado–, así que habrá más de un grupo trabajando en cada escenografía”.

De alguna manera la experiencia de “Escenas Iluminadas de la Memoria” se vincula con Teatro Abierto en cuanto al nivel de compromiso con la realidad del momento. Como en aquel entonces lo fantástico fue lo que ocurría con el público y eso pasó porque el armado de todo el equipo fue la lupa que se irradió hacia muchísima gente.

Dicen que el teatro es un lugar de resistencia y en algunos momentos adquiere especial vitalidad, como ocurrió con Teatro Abierto y hoy en el Centro Cultural Haroldo Conti.

“La experiencia con las escuelas es maravillosa porque están viendo un pedazo de la historia, participando de la historia de una manera muy directa, que nosotros no pudimos hacer porque yo tenía como materia ‘educación democrática’ que no tenía nada que ver lo que decía con lo



▪ Trabajo de Alberto Negrín - Eli Sirlin.

que estaba ocurriendo porque vivíamos en una dictadura”, recordó.

Hay que reconocer que si bien toda la ESMA está etiquetada de haber sido un centro clandestino de detención, son 17 hectáreas y solo el Casino de Oficiales fue lugar de tortura, aunque esto no quiere decir que no fueran cómplices los que paseaban por las 17 hectáreas porque todos sabían lo que allí ocurría.

Actualmente se puede participar de las visitas guiadas que son muy interesantes, nada morbosas, y permiten conocer cómo funcionó este ámbito. No se recicló nada en esos lugares clave, está todo igual. Además el Casino de Oficiales es el lugar más cercano al público porque está sobre Av. Del Libertador. “Ese lugar sigue siendo imposible de resignificar –aseguró Margulis–, yo creo que se tiene que mantener como está porque es un testimonio muy fuerte. Sigo pensando que el arte siempre, y más en este contexto, es sanador, es la única manera de suturar heridas muy profundas. Me parece que un espacio para la cultura es un espacio de conservación de la memoria activa”.

Otro de los proyectos ya en marcha es el Premio Haroldo Conti para teatro, organizado conjuntamente con el Fondo Nacional de las Artes. “Ya hicimos la preselección y ahora estamos en la última etapa que es la selección de 15 minutos de los preseleccionados; hay materiales de 13 ó 14 grupos”.

“Está claro que privilegiamos el uso del espacio además de temáticas pertinentes porque si bien no sería bueno conectarse exclusivamente con lo ocurrido jamás debe olvidarse, la gente tiene que saber que está entrando a la ESMA



▪ Trabajo de Carlos Di Pascuo - Fernando Díaz.

y lo que fue la ESMA pero también tiene que venir a disfrutar de otras propuestas”, comentó.

El primer premio, además de la producción, va a ser dos meses de funciones en el Centro Cultural, mientras que el segundo y el tercero no contarán con la producción pero se les ofrecerá el espacio con funciones organizadas con las escuelas.

El jurado estará integrado por Cristina Banegas, Susana Torres Molina y Rubens Correa. Los resultados del concurso estarán a fines de abril y los espectáculos se presentarán en septiembre.

Finalmente, Margulis comentó que “más adelante, cuando tengamos algo de presupuesto, me gustaría invitar una vez al año a algún director, para ver qué espectáculo se le ocurre hacer en este espacio y en ese caso haríamos una temporada porque entonces el espacio tendrá un valor especial para que esa propuesta pueda hacerse solo acá y no en otro lugar”.

UN CREADOR

Gonzalo Marull

UNA OBRA

King Kong Palace



FICHA TÉCNICA

King Kong Palace

AUTOR: MARCO ANTONIO DE LA PARRA

DIRECCIÓN: DIEGO ARAMBURU

ELENCO:

NATACHA CHAUERLOT: ANA

BELÉN CASTILLO GARNICA: EVA

LUCIANA SGRÓ-RUATA: ADA

MAXIMILIANO RABBIA: MANDRAKE

MARCOS POLZONI: ADMINISTRADOR

EUGENIA HADANDONIOU: JANE

PABLO MARTELLA: TARZÁN

CONCEPCIÓN ESCÉNICA: DIEGO ARAMBURU

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: MATÍAS ETCHEZAR - PABLO MARTELLA

ARREGLOS Y ASESORAMIENTO MUSICAL: MATÍAS ETCHEZAR

DISEÑO DE ILUMINACIÓN: CHARLY GARCÍA

IMÁGENES: LUCIANA SGRÓ-RUATA

ARTE: NATACHA CHAUERLOT

PRODUCCIÓN GENERAL: MARTÍN CABRERA

ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN: EUGENIA HADANDONIOU

Te invito a ver **King Kong Palace** en Córdoba.
(Y te doy diez razones para que no te la pierdas)

Uno- Vi **King Kong Palace** en Córdoba.

En una biblioteca popular.

La obra me devolvió como espectador la participación, la inteligencia, la creatividad y la inocencia.
Hay recuerdos que no voy a borrar.

Dos- **King Kong Palace** es un texto *brillante* de Marco Antonio de la Parra, que a su vez es un dramaturgo *brillante* y generoso.

Diego Aramburu es un director de teatro boliviano *brillante*, reflexivo y disciplinado.

Los actores cordobeses *brillan* con palabras que siembran imágenes en movimiento. Los actores son jóvenes, pero parece que cargan en sus espaldas años y años de *brillar* haciendo teatro.

Todo es *brillante*.

Yo vi tu corazón *brillante* sobre el mic en una mano.

Tres- El proceso teatral es como un mapa del tesoro en una película de piratas vieja. Para llegar al tesoro hay que encontrar y juntar todas las partes.

Luego con el mapa entero nos dispondremos a hallarlo.

Sería como un puzzle en donde cada parte tiene la misma importancia.

El texto es una parte, el director otra, los actores, los técnicos, las reflexiones, el espectador, cada uno posee una parte pequeña del mapa.

King Kong Palace es un tesoro encontrado por un equipo persistente o un gran puzzle de los que cuesta muchos meses armar.

El tiempo es un efecto fugaz.

Cuatro- Diego Aramburu y Marco Antonio De la Parra entienden que la mejor producción está en la cabeza del espectador.

Aromas que no voy a olvidar.

Cinco- Mi querido amigo Jorge Monteagudo me dijo cuando salimos de verla:

“No había escenografía. Los siete parados frente a nosotros. Bañados por una luz de vitrina de carnicería...”

En realidad, sí había escenografía.

Vi el hotel descascarado.

Escuché el crujir de los escalones de madera; sentí el aroma de la grasa del ascensor de puerta plegable.

El perfume rancio calaba los huesos.

Sí, la escenografía estaba en los cuerpos.

Solo para darme amor.

Seis- Asistimos a una especie de recital emotivo donde siete actores muy lúcidos entienden que la palabra no es autosuficiente, ni plena, ni portadora de un único sentido; sino que por su propia incapacidad, su naturaleza falaz, es una palabra que no dice sino que hace, no muestra, sino que oculta, no revela aquello que el personaje parece decir, sino aquello que no quisiera decir, y en esta condensación del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso.

Silencios que prefiero callar.

Siete- El argumento de la pieza es muy atractivo.

El personaje de los cómics, Tarzán, envejeció y perdió el poder.

Fue expulsado por los nativos en África a quienes terminó por tiranizar durante décadas. Su mujer,

Jane, consiguió que les den asilo en un lugar llamado King Kong Palace Hotel, donde se alberga el también héroe de historietas convertido en animador de cumpleaños para chicos, Mago Mandrake; este espera que el administrador del Hotel le otorgue un espacio de poder, pero a la llegada de Tarzán y Jane, parece que el favor será para ellos.

En la vida de Tarzán y Jane hay un hecho tan oscuro como su tiranía: la muerte de su hijo Boy. La lucha por el poder es llevada a cabo casi tan solo por Mandrake, ya que Tarzán no tiene más temple ni esperanza desde que perdiera a su hijo Boy.

Las camareras del hotel anuncian a Tarzán su futuro y prevén la llegada al poder para Mandrake, quien dará una mano a su destino uniéndose a Jane.

Dejar, amar, llorar.

Ocho- A través de esta puesta de **King Kong Palace**, en Córdoba, el teatro vuelve a explotar su capacidad de contar historias, creando, reciclando, *bisociando* elementos (Shakespeare/Los cómics/Massive Attack/Latinoamérica); y entendiendo, a través de la propuesta de Diego Aramburu, que la forma es el contenido que sube a la superficie.

Yo vi tu corazón.

Nueve- La simpleza en el teatro, es su mayor virtud.

Hay secretos en el fondo del mar.

Diez- Te volvé a tu casa con interrogantes. Es lo que ocurre con el mejor teatro político. **King Kong Palace** es una obra política porque te hace ver al mundo de una manera diferente de aquella que te piden que uses para ver al mundo.

Mientras vos jugás.

LA FAMILIA ARGENTINA

Dos miradas que recuperan el teatro de Alberto Ure

La familia argentina, dramaturgia de Alberto Ure, ha tenido en las últimas temporadas dos versiones en distintas ciudades. La primera se llevó a cabo el año pasado, en Rosario, con dirección de Rody Bertol. La segunda, dirigida por Cristina Banegas, está presentándose en Buenos Aires. Dos miradas sobre un material que el mismo Ure no alcanzó a concluir.

CARLOS PACHECO / desde CABA

“Me reprochan la violencia de mis puestas en escena, pero yo no las puedo imaginar de otro modo: me crié en una familia donde cada almuerzo, cada Navidad era peor que todo lo que pueda hacer hoy en un escenario. Y, sin embargo, nos queríamos mucho. Por lo demás, ¿de qué violencia me hablan?, ¿de jugar que una herida duele? Ahora, yo vivo en un país de una violencia desmesurada que se mantiene así desde que surgió como nación: no puedo hablar de otra cosa”.

La frase pertenece al autor y director Alberto Ure y está extraída de una entrevista publicada en el diario *Tiempo Argentino*, en 1985. Por esa misma época él esbozaba su primera obra teatral, **La familia argentina**. Un texto intenso que el mismo Ure se impuso completar en la escena, dirigiendo a los intérpretes por ese camino en el que las conductas de los personajes debían, inevitablemente, desbordar. Lo ensayó en algún momento con Cristina Banegas, Norman Briski y Belén Blanco, pero no llegó a estrenarlo.

En esta temporada, es Banegas quien toma la decisión de llevarlo a escena y lo hace con Luis Machín, Claudia Canteros y Carla Crespo, en el Centro Cultural de la Cooperación. En declaraciones al diario *Clarín*, explicó Cristina Banegas: “Es un texto de una dramaturgia violenta y muy descarnada. La Argentina de los años 90 es una nación arrasada, no solo económicamente sino en la configuración de la ética y el imaginario social. La obra fue escrita sobre fondo de una realidad política y social muy desoladora”.

Comenzó a trabajar con los intérpretes a partir de improvisaciones y, a la vez, “interviniendo” la

obra. “Creo que quedó una dramaturgia poderosa. Ure es un Strindberg criollo o un González Castillo del siglo XXI”.

“No es un texto convencional –agrega la directora y actriz– Trata de un triángulo incestuoso que está clavado en un momento de nuestra historia donde la impunidad atravesaba todos los niveles sociales. Por eso no quise trasladarla al presente, sino que fueran casetes y no DVDs, una Lettera y no un ordenador, un mundo anclado en ese momento”.

En el espectáculo asoman con claridad dos valores de Ure. El primero: escuchando los diálogos de *La familia argentina* uno tiene la sensación de que oye hablar al propio creador. Los discursos de cada uno de los personajes poseen la voluptuosidad del discurso de Ure, algo que es muy fácil de comprobar leyendo sus entrevistas periodísticas, por ejemplo. Esos parlamentos parecerían ser extractados de su cotidianidad. El segundo: Cristina Banegas dirige a sus intérpretes siguiendo la técnica de improvisación del maestro, su manera de relacionarse con los actores, codo a codo, impulsándolos a encontrar en la respiración de sus cuerpos ese germen que les posibilitará hacer estallar a sus personajes en el momento menos esperado.

Una fuerte tensión circula en ese juego de relaciones mientras el espectáculo se desarrolla. En esa disputa familiar en la que se descubre un mundo incestuoso, hay un orden que se desestabiliza pero, cuando parece ordenarse, vuelve a quebrarse. Y, seguramente, seguirá haciéndolo hasta el infinito. En cada proceso, esos cuerpos se



▪ Escena de “La familia argentina”.

resienten más aún. Y eso asoma con claridad en esta puesta en la que los tres intérpretes transitan por un borde muy extraño, en el que la realidad personal y la familiar se mezclan y se empastan hasta un lugar inesperado.

“La obra está colocada en un sitio que no tiene que ver con el cinismo de las dramaturgias que se desarrollaron desde los 90 hasta hoy –explica Cristina Banegas–. Hay una especie de naturalismo salvaje en la escritura de Ure que requiere de los actores un compromiso y una entrega fuerte”.

El mundo Ure, nuevamente, conmociona a una platea porteña. Su teatralidad asoma intacta. Es una buena manera de homenajearlo.

De pasiones recíprocas



MIGUEL PASSARINI / desde Rosario

Pareciera que con **La familia argentina**, el escritor, investigador y director teatral porteño Alberto Ure, hubiera querido plantear una tragedia que viró para otro lado. Su incuestionable mordacidad e ironía suponen haberlo llevado a escribir una tragedia que por disparatada se vuelve en escena irresistiblemente cómica, cáustica e inoxidable.

En abril de 2010, el creador del Centro Experimental Rosario Imagina, Rody Bertol, quien fuera en los 90 discípulo de Alberto Ure, estrenó **La familia argentina** luego de varios meses de ensayo y de reelaborar la dramaturgia de la puesta a partir de un trabajo de reconstrucción que realizó con la ayuda de la actriz y directora porteña Cristina Banegas.

El grupo de Bertol, siempre atravesado por la experimentación con textos de Strindberg, Joyce o Chéjov, en los últimos años, se avocó más a acercar sus propuestas al público, con los estrenos de **Los invertidos**, de José González Castillo, y una muy recomendable versión de **Los días de Julián Bisbal**, de Roberto Cossa. Ahora, la versión rosarina de **La familia argentina**, un texto inédito del maestro porteño Alberto Ure, uno de los grandes pensadores del teatro contemporáneo argentino (aunque lo que escribió está más allá de lo meramente teatral), cuyas reflexiones (enhorabuena) han sido compiladas en los imperdibles **Sacate la careta** (Norma) y **Ponete el antifaz** (INTeatro), fogonea sobre los entretelones de una pareja quebrada, poniendo énfasis en la actua-

ción como recurso expresivo, y delimitando el espacio escénico con el público (a dos frentes) que como un *voyeur* se deja seducir y a la vez sorprender con el disparate que resultan los vínculos de un triángulo que mucho recuerda a los urdidos por el mejor Woody Allen en los años 80.

“Fue un proceso largo y siempre fuimos conscientes de la responsabilidad que implicaba estrenar un texto inédito del maestro Ure, la única obra que escribió y que no terminó, porque en 1998 sufrió un accidente cerebro-vascular (ACV) que se lo impidió. Se trata de un texto maravilloso, sobre todo escrito por alguien que conoce mucho el teatro y sus lugares, y entonces hay una intención en la escritura que sirve para el lucimiento de los actores. Al mismo tiempo, es una comedia muy simple, que la gente disfruta mucho, porque tiene situaciones verdaderamente muy graciosas”, relató Bertol acerca de la puesta rosarina en la que actúan Cristian Marchesi, María del Carmen Sojo y Julia Tarditti.

La familia argentina, acaso uno de los primeros esbozos de lo que la dramaturgia nacional dio en llamar tras los 90 “la disfuncionalidad familiar en escena”, se revela como una comedia disparatada, mordaz y emotiva, pero también como un retrato ácido y sensible puertas adentro de una casa. “Con ironía y un diálogo exquisitamente construido –adelantó al momento del estreno el Centro Experimental Rosario Imagina–, esta obra reconstruye el final de una familia moderna.



▪ Escenas de “La familia argentina”.

Pero también es la historia de las pasiones recíprocas entre un hombre, su ex mujer y su hija, quienes convierten el living de una improvisada casa juvenil en un campo de batalla donde se ocupan de diseccionar los vínculos familiares como piezas que no encajan, para volver a armarlos con mucho humor y sarcasmo”.

“Se trata de un texto que pudimos rastrear entre sus papeles y cajones, gracias a la generosidad de Cristina Banegas (quien tuvo la responsabilidad de compilar el material que dio forma a **Sacate la careta**, unida a Ure por una singular relación maestro-alumna, y hoy al frente de la versión porteña de la obra) y de su esposa, Elisa Carnelli. Es un texto irónico, sarcástico, que genera un humor muy singular, y que en realidad debimos reconstruir; hasta nos encontramos frente a la rareza de que tenía escritos dos finales en diferentes momentos, así que una vez reconstruida la obra y comenzados los ensayos, definimos uno –relató el director, quien agregó: –hemos hecho una producción muy sencilla, apelando a escenografías en desuso y a vestuarios reciclados”, lo que también representa un homenaje a Rosario Imagina, grupo de trabajo que en 2011 cumple 20 años de trayectoria.

Bertol, quien contó a Ure entre sus más queridos maestros (la referida versión de 2007 de **Los invertidos**, la polémica obra de José González Castillo, puede entenderse también como un homenaje a Ure, quien había versionado la misma obra en 1990), habló del elenco y del recorrido

que pretendió con el estreno de este texto, que se presentó solo por tres meses en 2010 y con apenas cuatro funciones en 2011, en paralelo con su estreno porteño. “Quería compartir este momento con gente que, como yo, también lo ha querido y lo quiere mucho a Ure, o lo ha tenido como maestro. Por este motivo, la dirección de actores estuvo a cargo de (la actriz, directora y docente) Liliana Gioia, que fue su alumna. Del lado de los actores, con Cristian, ya habíamos trabajado juntos en la versión de **Edipo Rey** (obra que dio origen al grupo en 1991) y en la de **Mateo** (de Armando Discépolo, estrenada en 2001), y es un actor notable, que hacía tiempo que no trabajaba en este tipo de montajes, del mismo modo que María del Carmen Sojo, que es una gran comediente, una actriz que rápidamente puede conjugar diferentes estilos dentro de la comedia, a quienes se suma Julia Tarditti, que es una joven actriz que encarna a la hija, y es muy bueno lo que hace”.

En relación con las actuaciones, la versión de Bertol parece estar cimentada en la puesta a punto de un texto que habla, veladamente, del amor y la familia desde una óptica exasperadamente crítica, al tiempo que la problemática de la sexualidad acciona como el detonante frente a la posibilidad de una paternidad “forzada”. No conforme con esto, Ure hace foco en el principio del fin de la familia como tal, dimensionando la posibilidad de una familia que se arma a partir de la deconstrucción de otra integrada por los mismos protagonistas, poniendo en jaque también el real

sentido de los roles: padre-pareja, hija-mujer, un hecho que reviste, frente la mirada incómoda del espectador, la ruptura de cualquier tradición posible (sobre todo la llamada “cristiana”).

Es así que respecto de la percepción de la disfuncionalidad de la familia como un potente disparador a partir del cual el teatro argentino ha creado una especie de “subgénero” único en el mundo, el director expresó: “Alberto Ure se dio cuenta de esta problemática mucho antes que otros autores. Incluso, para la reconstrucción de este texto, estuve analizando otros escritos suyos anteriores, algunos de los años 80, donde ya hacía una incisiva crítica a las familias ficcionales de la televisión local. En el caso de esta obra, lo que plantea es una familia actual que se conforma a partir de los vestigios de otra familia anterior: son familias constituidas a partir de mujeres y maridos que vienen de integrar otras relaciones similares, y la vuelta de rosca particular que Ure le da a este conflicto es que a partir de esta familia ‘vigente’ se crea una nueva, teniendo en claro que hablar hoy de la familia, no es hablar de aquellas familias de la televisión como fueron los Falcón o los Campanelli. Sin embargo, esta familia ‘a lo Ure’, deja en claro que esos valores que, como suele decirse, son ‘el núcleo básico de la sociedad’, se transmiten de todos modos, aunque de una manera diferente”. Y remató: “Sucede que si el parámetro es la familia Falcón, todo el resto, todo lo que vino después, es irremediablemente disfuncional”.



CIUDADES PARALELAS

Los unos. Los otros. Yo.

• Estallido cuatro. "Prime time", de Dominic Huber.

ALEJANDRO CRUZ / desde CABA

Hubo una vez una tal Lola Arias, a partir de ahora: Lola, que, en sintonía con el Ciclo Biodrama creado por Vivi Tellas, comenzó a reparar casi de manera obsesiva en llevar historias de vida a escena contadas en primera persona. A partir de ese ciclo, mucho se comenzó a hablar de la supremacía del yo en el teatro en concordancia con otros fenómenos sociales, comunicacionales y artísticos que seguían esa línea.

Hubo una vez, un tal Stefan Kaegi, a partir de ahora: Stefan, que desde su Europa central natal venía batallando con esa tendencia todavía antes de que Vivi creara aquel ciclo destinado a llevar a escena historias de personas comunes. Paralelamente, a veces, de manera yuxtapuestas; algunos de esos trabajos tenían carácter de instalación en espacios urbanos.

Una vez, en algún lugar, se conocieron y fue amor (pero, claro, esa es otra historia). Lo cierto es que estos dos workaholic (en nuestra lengua madre –y padre, ¿por qué no?–: “adictos al trabajo”, como le dicen algunos amigos) decidieron potenciar sus adicciones. Los primeros trabajos que llevaron su firma fueron realizados fuera de nuestro país. En Buenos Aires, el primer trabajo que llevó sus firmas (en carácter de creadores, gestores y curadores) fue **Ciudades paralelas**, un festival que tuvo su versión porteña luego de ha-

berlo en hecho en Berlín. ¿De dónde viene **Ciudades paralelas**? Esperemos un poco.

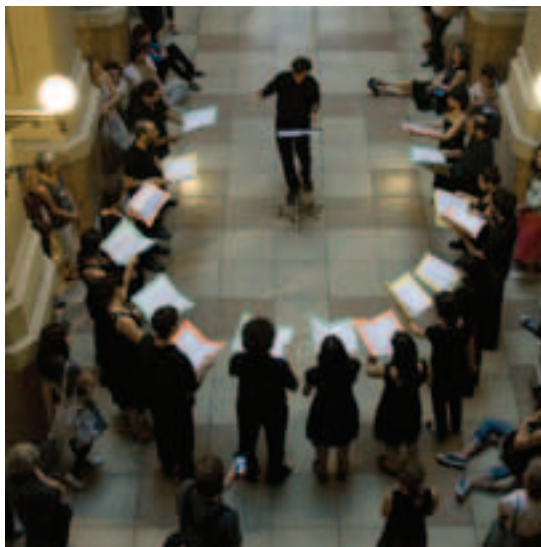
Volvamos a Lola. Ella venía de estrenar **Mi vida después**, aquel impecable trabajo en el cual ocho personas/actores nacidos durante la dictadura militar desnudaban sus vidas. Él, el último trabajo que ofreció en Buenos Aires, fue en 2003. Se llamó **¡Sentate!** En ese *ready made* teatral ponía en escena a dueños de mascotas. Así fue que, de miércoles a domingos, el teatro Sarmiento se poblaba de varios perros, una iguana, algunas tortugas y otros tantos conejos. Sí, un delirio; pero un delirio que tomaba vida, olor e imprevisibilidad de manera inquietante. Una rebelión en la granja llevada a los límites de la representación. Aquello fue durante el Ciclo Biodrama, el ciclo ideado por Tellas. Y **Mi vida después**, el trabajo antes mencionado, fue, casualidad o no, el que cerró el ciclo Biodrama (aunque no fue presentado bajo ese formato por cuestiones menores).

Como se verá, tanto Lola como Stefan son dos artistas que, descarada y radicalmente, hacen lo suyo por fuera de los patrones tradicionales de la narración escénica. Y son dos creadores que, a lo largo de sus trayectorias, decidieron trasladar los mecanismos teatrales al entretejido de la ciudad.

Se podría agregar que Lola también es cantante (cosa que en el tríptico **El amor es un francoti-**



▪ Estallido tres. "A veces creo que te veo", de Mariano Pensotti.



▪ Estallido uno. "Tribunales" de Christian García.

rador demostraba calzándose una guitarra para cantar bellas, irónicas y pegadizas canciones pop ideadas por Ulises Conti); pero esa es una historia paralela a **Ciudades paralelas**. Lo cierto es que una moderna por donde se la analice que vive un poco acá, en Buenos Aires, y un poco allá, en Berlín, terminó asociándose con un suizo que, ante el asombro de varios, circulaba en su nueva bicicleta por Buenos Aires mientras decía que andar en bici por la ciudad era muy relajado (un raro).

LA CIUDAD Y SUS PARALELOS

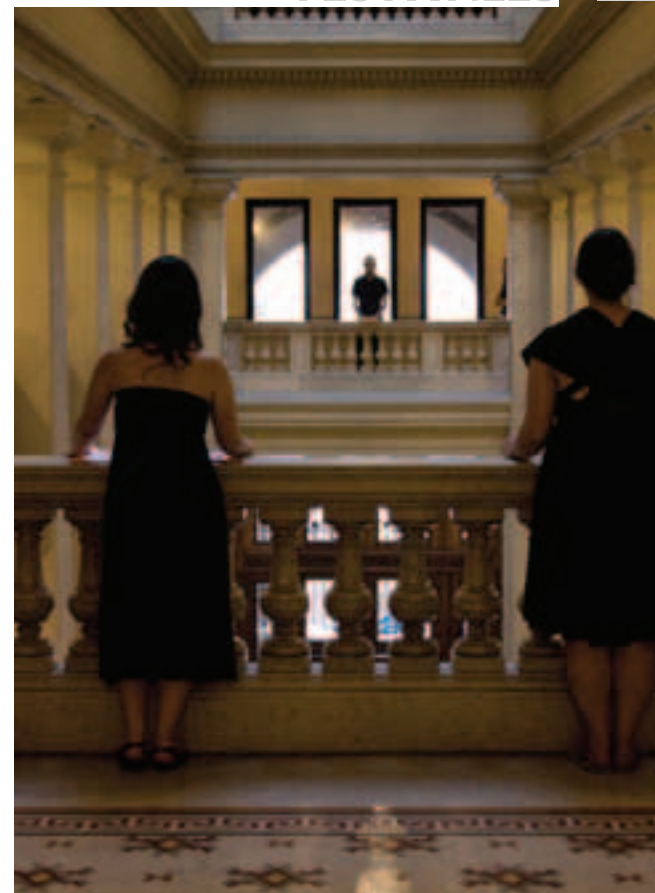
Ahora sí. Vamos del 26 de noviembre al 5 de diciembre del año pasado. Durante esos días tomó cuerpo el festival **Ciudades paralelas**. Una semana antes del inicio, Alan Pauls escribió en el suplemento **Radar** un artículo que daba algunas pistas sumamente interesantes para desentrañar aquel modelo de encuentro escénico que estaba muy lejos del diseño festivalero tradicional. Pauls, bajo el nombre "La ciudad y sus dobles", escribió: "Hay en el concepto del Festival **Ciudades paralelas** cierto aire a insurgencia setentista que ningún argentino contemporáneo puede darse el lujo de ignorar. La idea de convertir durante casi diez días a Buenos Aires en una ciudad-blanco y poner algunos de sus espacios públicos en la mira ya huele a pólvora estetizada. Cada obra del festival tiene su título propio; algunos son líricos (**El volumen silencioso**, **A veces creo que te veo**); otros son secos como partes sociológicas (**Mucamas**) o tautológicos como epígrafes conceptuales (**Fábrica**). Pero las obras de **Ciudades paralelas** se designan, se discuten y muy probablemente se recuerden por el nombre genérico del lugar que las inspiró (y que difícilmente vuelva a ser lo que era después de haber sido habitado por ellas): "hotel", "fábrica", "biblioteca", "shopping", "estación de tren", "casa", "corte", "terrazza". Esos lugares no son escenarios; son *targets* de una fuerza de ocupación que ha cambiado los AK47 por las armas de la instalación, el *détournement*, la *performance*".

Después de haber recorrido cada circuito que proponía **Ciudades paralelas**, no queda otra que confirmar que Pauls tenía razón. Es más, para un porteño, cada lugar visitado (desde el *shopping* Abasto hasta la Biblioteca Nacional) es imposible no registrar en el cuerpo alguna de esas experiencias vividas. Imposible, repito. Y esa primera marca instalada en la memoria del cuerpo ya da cuenta de la potencia de este andamiaje creador por una tal Lola y por un tal Stefan.

Ciudades paralelas usó como punto de base de operaciones, siguiendo con la línea de insurgencia setentista, una galería de arte y los museos Malba, en donde se presentó, y la Fundación Proa, en donde se realizaron varias actividades y el sitio elegido para el brindis final, cuando los creadores salieron a la terraza a brindar mientras miraban a la ciudad desde el corazón de La Boca. En cierto modo, todos estos desplazamientos, institucionales y geográficos, fueron también una forma de dejar en claro, quizás, cierto corrimiento de los ejes simbólicos y reales del poder teatral porteño. **Ciudades paralelas** iba por otro lado, tendía otras redes, desplegaba otra estrategia, tendía otros vínculos con el mundo del arte contemporáneo.

En la revista **Otra Parte**, publicación en la que trabajan tanto Alan Pauls como Vivi Tellas, Patrick Primavesi escribió: "Los diferentes recorridos [de **Ciudades paralelas**] enlazados a esos lugares en las escenificaciones, duran algunas horas. Es un lapso en el cual la percepción de la vida cotidiana cambia y la ciudad puede experimentar como una gran puesta en escena. Es así que cada producción, y el proyecto en su conjunto, formula interrogantes fundamentales, presenta lo cotidiano bajo una nueva luz o revela facetas desconocidas de la vida urbana".

Las facetas desconocidas tuvieron lugar en ocho espacios (público, privados y semi públicos). Cada una tiene una potencia en particular. En su conjunto, la cabeza estalla.



▪ Estallido uno. Palacio de Justicia de la Nación.

ESTALLIDO UNO. En el Palacio de Justicia de la Nación, conocido por todos como Tribunales, el europeo Christian García puso en escena en medio de un impactante pasillo del edificio a un coro que cantaba a *capella* obras litúrgicas renacentistas en los que se mezclaban relatos judiciales. El peso simbólico del lugar, la historia del país, el canto gregoriano, el silencio. Todo resonó.

ESTALLIDO DOS. En diversos *shoppings* el grupo Ligna, colectivo de técnicos de medios y artistas de Hamburgo, montó la **Primera Internacional de los Shopping Malls**. El *shopping* a "tomar" se lo conoce horas antes para preservar el carácter clandestino de la propuesta. Equipados con radios portátiles, los setenta "activistas" entramos al *shopping* a la hora señalada sintonizando una radio de corto alcance. Una voz grave nos daba las consignas a seguir. "Aunque todos saben que la dramaturgia del capitalismo ha creado su teatro en el *shopping*, nadie debe notar que ustedes son sujetos inmediatos de esta puesta en escena", nos decía. Nosotros, obedientes militantes, cumplimos. Así, cada uno nosotros, se transformó en bailarín de una coreografía que irrumpió la vida de un espacio liberado para el consumo y custodiado por expertos. Las consignas fueron variadas y nos hicieron pasar del temor al ridículo al vértigo de saber que en nuestras manos estaba la posibilidad de interrumpir el orden cotidiano. Fuimos del sigiloso reconocimiento del espacio hasta el reconocimiento de los otros cómplices



• Estallido tres. "Mirador", de Stefan Kaegi.

de esta movida a un estallido final a puro baile y aplauso en medio del desconcierto general y de la desesperación de los agentes de seguridad que debían controlar algo que no entendían. Si te quedan dudas, poné onda: entrá a YouTube y escribí *Ciudades paralelas Buenos Aires shopping*. Ahí tenés un interesante resumen de esta experiencia y de otras. No te lo pierdas. Haceme caso porque no tiene desperdicio.

ESTALLIDO TRES. En la estación de tren de Palermo, el argentino Mariano Pensotti convocó a cuatro dramaturgos. Ellos escribían en computadoras portátiles situaciones que involucraban a los pasajeros que esperaban al tren. Todo lo que tipeaban se proyectaba en pantallas gigantes desparpamadas por el lugar. Así es que, de buenas a primeras, se descubría a un señor que hablaba por su celular. Quien observaba podía imaginárselo discutiendo con su chica. "Es viernes, ¡no me podés dejar en banda!", le decía (o podía imaginarse eso). Los que estábamos a su alrededor, al leer en la pantalla la situación, nos reíamos. De buenas a primeras, el tipo percibió que algo raro pasaba a su alrededor. Cierto, algo raro, y maravilloso como imaginar la vida del que está al lado nuestro ahora mismo. El trabajo se llamó **A veces creo que te veo**.

ESTALLIDO CUATRO. A pocas cuadras, el suizo Dominic Huber, escenógrafo y realizador teatral, montó **Prime time**. Ahora estamos parados frente a un edificio de tres pisos. Todos, otra vez, con nuestros auriculares. La gente que pasa por la cuadra nos ve observar el edificio (¿pensarán que

somos actores?). No, somos público. Y estamos acá porque, a la hora señalada, las ventanas de los balcones comienzan a abrirse y, desde adentro, los dueños nos cuentan sus vidas, sus problemas de consorcio, sus profesiones, sus pasados. Hay un oriental, un psiquiatra católico militante, un tipo de seguridad con un chumbo en el placard, una mina que trabaja en un *call center*, una señora del interior que no ve la hora de volver a sus pagos. Los que pasan por ahí siguen mirándonos. Ellos no escuchan a la gente del edificio, solo nosotros, gracias a los benditos auriculares. La propuesta se llamó **Prime time**, la franja horaria que tiene mayor audiencia televisiva.

ESTALLIDO CINCO. En un típico edificio del microcentro espera a un grupo muy reducido un tal Cristian Alderete, músico no vidente. Luego de una charla alrededor de una mesa redonda enclavada en un minúsculo patio interno, nos propone ir hasta la terraza del edificio. Hay que subir de a tres porque el ascensor no banca más peso. Llegamos al sexto y, por las escaleras, vamos hasta la terraza; pero él quiere más altura. Terminamos arriba del tanque de agua conducidos por una persona ciega (dato no menor). Una vez arriba, observamos la ciudad, escuchamos sus relatos de lo que estamos viendo y nos dejamos perder en la mirada mientras él toca un tangazo. **Mirador** se denominó esta experiencia de Stefan Kaegi.

ESTALLIDO SEIS. El argentino Gerardo Nauman hizo **Fábrica**. El lugar elegido fue la fábrica de Ceras Suiza, la de la lata roja que desde hace años pelea el espacio de las góndolas con Cif y Mister



• Estallido uno. "Primera Internacional de los Shopping Malls", del grupo Ligna.

Músculo, ubicada en Munro. Hasta allí, un grupo de unas 15 personas fuimos en una camioneta. Pocas cuadras antes de llegar, hay que ponerse unos auriculares. Desde ese momento, durante casi una hora, escuchamos relatos de diversos trabajadores del lugar (algunos, en vivo; otros, grabados) mientras recorremos el establecimiento que parece de la pre-Revolución Industrial. ¿Será esto una visita guiada por una fábrica como cuando éramos chicos? Algo. Aunque, ante cada paso, la historia de la Argentina industrial, los conflictos de clase, la más cruel injusticia, la perversa división de trabajo y las tramas de vidas estallaban mientras el olfato se acostumbraba al olor a cera. Durante el largo camino hasta el centro, la cabeza no paraba.

ESTALLIDO SIETE. Ahora hasta la Plaza Congreso. Hotel Ibis, para ser más preciso. A la hora señalada, alguien nos da cinco llaves electrónicas de cinco habitaciones. Nos dicen que un único espectador debe ir haciendo el recorrido por cada una de las cinco habitaciones hasta que suena un timbre indicando que hay que pasar a la siguiente. Allá vamos. Adentro de los cuartos, mucamas nos cuentan sus vidas, nos muestran sus machucos en las piernas por la falta de espacio y nos narran historias de la gente que ni conocen, pero a quienes le limpian el inodoro. En un cuarto, el trabajo es sonoro. En otro, una instalación plástica. El siguiente, un museo de la vida de esa mucama. En el próximo, nos quedamos observando la plaza hasta que una mucama llama a la puerta y nos guía por el lado oscuro de todo hotel. Salimos a la calle por la puerta de servicio. **Mucamas** fue una experiencia instalativa basada en biogra-



• Estallido ocho. “El volumen silencioso” de Ant Hampton y Tim Etchells.

fias del personal de servicio del lugar. ¿Su autora? Lola Arias (o Lola, como más te guste).

ESTALLIDO OCHO. Biblioteca Nacional. Esta experiencia se hizo de a dos y, como es ya costumbre, con unos auriculares puestos. En medio de este palacio del silencio de arquitectura brutalista, nos ubican en el centro de la sala de lectura con algunos libros a mano y, como ya es costumbre, a dejarse llevar por las instrucciones del guía virtual. Durante 45 minutos, no queda otra que observar el lugar, a los otros, leer extractos de libros, imaginarnos la primera vez que estuvimos frente a un grafía que no sabíamos decodificar, fantasear con un grito que quiebre esa calma contenida, escuchar las toces, dejarse llevar. La experiencia se llamó **El volumen silencioso**. Estuvo a cargo de los ingleses de Ant Hampton y Tim Etchells. El primero, *performer* y escritor. El segundo, inventor del concepto *live art*.

Así, sobre cruces pintadas en un imaginario mapa porteño se circuló durante 10 días. No contentos con el hecho de haber tomado a Buenos Aires, la chica pop y el moderno suizo/alemán continúan su accionar en Varsovia (mayo) y Zurich (junio) como si se apropiaran de la aldea global para un experimento que, seguramente, podrá cruzar las experiencias llevadas a cabo en cada urbe. Lo que se dice, son dos buenos estrategas. “En los festivales, en general —explicó él— se destina mucho dinero para pagar los pasajes de los artistas y ellos llegan, hacen sus funciones, reciben el aplauso del público y se van. Aquí los proyectos se trasladan de ciudad en ciudad y en



• Estallido seis. “Fábrica” de Gerardo Nauman.

cada una adquieren otra dimensión. Los procesos de creación siguen creciendo, porque son receptados en nuevos y muy diferentes espacios y con otros espectadores”. “La ciudad es un teatro vivo”, acotó ella. Bajo estas consignas, armaron este andamiaje en el cual ocho experiencias tomaron cuerpo metiéndose en las entrañas de cuatro ciudades que, a priori, mucho no tendrían que ver entre sí. Pero, claro, estos “observatorios de situaciones urbanas” sirven como punta de análisis de conductas y reacciones de gente que cuenta sus propias vidas, de otras gentes que ponen en palabras posibles diálogos internos de otras gentes o nos hace aproximar a realidades ajenas.

Si hubiera que pensar en una propuesta que el año pasado rompió radicalmente con cierta monotonía imperante, esa experiencia fue **Ciudades paralelas**.



LA DANZA BROTA

DAVID JACOBS / desde CABA

Los días 10, 11, 12 y 13 de marzo se realizó en Buenos Aires una nueva edición del Festival Ciudadanza que, como viene sucediendo hace ya cuatro, convoca a diferentes bailarines y coreógrafos nacionales con el propósito de vincular a la danza con diferentes espacios públicos porteños. Plazas, parques y monumentos de la ciudad fueron testigos privilegiados, en esta edición, de una experiencia única y renovadora. Con la curaduría de Brenda Angiel y Silvia Giusto, dos bailarinas con una extensa trayectoria en el campo de la danza-teatro argentina, la propuesta se basó, especialmente, en el cruce entre el baile y la calle con la idea de generar un mayor contacto entre la danza y un público poco habituado a este tipo de experiencias artísticas. Según cifras de la organización, alrededor de 5.000 personas se dieron cita en los tres espacios previstos para esta ocasión: la plaza San Martín de Tours, ubicada en el bajo de la ciudad; la plaza Miserere, del barrio de Once, y el Parque de la Memoria, quizás el lugar más significativo para presenciar los trabajos de las 15 compañías convocadas para tal fin. En este sentido, se destacaron sobre todo las propuestas **Cariño**, de Mayra Bonard; **M o cualidades y variantes de la masa**, de Edgardo Mercado con la compañía de danza del IUNA; **Agua florida**, dirigido por Luciana Vainer y, **Madame**, un trabajo coordinado por Leticia Mazur. Como es habitual en proyectos de similares características, Ciudadanza argentina se suma al circuito Ciudades que danzan, que se organiza en otros continentes, y que abarca ciudades como Barcelona, Lisboa, Bologna y La Habana, entre muchas otras. En

esas latitudes, también la danza se sumó a la edición porteña, interviniendo espacios públicos no habituales para dejar impreso su arte. A propósito del festival, **Picadero** conversó con Brenda Angiel, una de las curadoras y directora responsable de la muestra, sobre la necesidad de continuar apoyando el festival, sobre su línea estética y temática y sobre su futuro más inmediato.

—¿Por qué la necesidad de un festival de estas características?

—Ciudadanza tiene como objetivo vincular a la danza con el espacio público, esto conlleva a acercar la danza a un público general y a descubrir los espacios públicos de Buenos Aires con otra mirada.

—¿Qué tipos de estética le interesan al festival?

—No tenemos una estética determinada pero intentamos que los coreógrafos y bailarines se involucren en el uso del espacio público como escenario, cada grupo tiene su propia estética e impronta y la variedad es importante en la programación. Entendemos Ciudadanza como una propuesta innovadora que potencia la creatividad de la danza y los espacios públicos intentando brindar a los vecinos de Buenos Aires la posibilidad de acercarse a esta expresión de una forma no convencional.

—¿Qué tipo de relación establece Ciudadanza con las propuestas artísticas de Barcelona, Lisboa, Londres, La Habana, entre otros?

—Por ahora y por cuestiones de distancia y eco-

nómicas no se ha podido establecer un intercambio entre las propuestas artísticas de otras ciudades, pero sí he participado de encuentros y congresos de la red de ciudades que danzan, en las cuales se tratan y discuten los lineamientos de cada festival; en definitiva estos encuentros sirvieron para reafirmar lo hecho aquí y nutrirse de las experiencias de otras ciudades. De todas formas ser parte de la red de ciudades que danzan es importante porque engloba a las ciudades en una idea común de festival.

—¿De qué factores depende la elección de los espacios públicos en cada una de las ediciones del festival?

—Cada año proponemos tres espacios públicos distintos entre sí, ya sea por su arquitectura, ubicación geográfica, tipología de uso de la plaza. Buenos Aires cuenta con una gran variedad de espacios públicos y más allá de elecciones que tengan que ver con las características de cada espacio hay varios factores a tomar en cuenta: por ejemplo, que en esa plaza se pueda armar un recorrido, que el público pueda tener una buena visión, que pueda albergar a una gran cantidad de público.

—¿Podes reconocer una línea estética y temática que atraviese las cuatro ediciones del festival?

—No existe una línea estética ni temática que delineamos con anterioridad pero sí en el énfasis del uso del espacio y que, al ser obras cortas con un máximo de duración de 15 minutos, se intenta que tengan una fácil lectura.

Programación completa



JUEVES 10 Y VIERNES 11

EN PLAZA SAN MARTÍN DE TOURS

Degas-móvil, de Alejandro Cervera

15, de Manuel Attwell

Tal vez a causa del vestido, de Valeria Martínez

Rota, de Emanuel Ludueña

Tierra y cemento (raíces), de Laura Zapata

Madame, de Leticia Mazur

SÁBADO 12 Y DOMINGO 13

EN EL PARQUE DE LA MEMORIA:

Escape al monumento, de Gerardo Hochman

Muestrario, de Cecilia Argüello Rena

Lo que brota, de Rhea Volij

M o cualidades y variantes de la masa, de Edgardo Mercado

La musa del capricho, de Fernando Ferrer

EN PLAZA MISERERE

Paradiso, de Joel Inzunza Leal (Chile)

Agua florida, de Luciana Vainer

Cariño, de Mayra Bonard

Les Miserere, de Agustina Menéndez

Taller a cargo de Luis Garay



• Escenas de "Madame".

—Esta fue la cuarta edición. ¿Cuáles son las expectativas para los próximos años?

—Seguir creciendo en cuanto a la calidad de trabajos y propuestas, y continuar consolidando el festival como un evento cultural de envergadura dentro de las actividades de la Secretaría de Cultura y la política cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

—¿Cuál es tu opinión con respecto al estado actual de la danza en la ciudad de Buenos Aires?

—Creo que si bien hay muchas propuestas, coreógrafos y bailarines que trabajan muy bien a pesar del poco apoyo que tiene la danza a nivel nacional, todavía estamos un poco lejos de profundizar en lenguajes originales y propios.

—¿Y esto a qué lo atribuí?

—Creo que tiene que ver con varios motivos. Por un lado, para poder profundizar en los diferentes lenguajes los bailarines deberían poder dedicarse de lleno al trabajo de investigación y de ensayo, y por cuestiones netamente económicas esto es casi imposible, ya que necesitan hacer otro tipo de actividades para poder subsistir. Esto impide, de algún modo, que puedan profundizar en sus conocimientos; por el otro, por mirar o "copiar" lo que se hace afuera del país se toman elementos prestados que a veces pueden funcionar pero la mayoría de las veces no se obtienen buenos resultados.

Leticia Mazur es una de las bailarinas y coreógrafas jóvenes más prolíficas e interesantes del teatro independiente. Su obra **Ilusión**, de 2008, la ubicó en un lugar destacado dentro del panorama de la danza-teatro de Buenos Aires. Su última propuesta, **Madame**, se vio recientemente en Ciudadaza, y fue muy bien recibida por el público y la crítica. Sobre la puesta de este particular montaje en la plaza San Martín de Tours, Mazur reflexiona: "En principio quise lograr un trabajo que se apropié del espacio realmente, que el hecho de que se realizara allí, en el monumento a Alvear, fuera condicionante, funcional y le otorgara identidad a la propuesta. Es decir, que no diera lo mismo que sucediera allí o en cualquier otro espacio. Así que fui pensando ideas más que nada visuales, entendiendo que iba a verse de lejos por mucha gente, y que lo íntimo perdería mucha fuerza en un espacio de estas características. Por este motivo me propuse trabajar, sobre todo, 'los unísonos', las figuras generadas entre todas las bailarinas. Un poco jugando con la idea visual del nado sincronizado, más desde lo plástico y con un fuerte interés en la música". Para esta propuesta, Mazur convocó a un grupo heterogéneo de bailarinas, todas ellas integrantes del taller de danza-teatro que coordina, quienes durante 10 días ensayaron este montaje que se presentó en dos únicas funciones. Junto al grupo, Mazur planteó un espectáculo basado, primordialmente, en el cruce entre la plástica del cuerpo, el movimiento, el ritmo y la estructura espacial. Respecto de este tema y a los posibles condicionamientos y variables que un espacio de estas características puede asumir sobre el armado definitivo de la obra, teniendo en cuenta que la propuesta estuvo pensada y diseñada para el espacio y no al revés, Mazur concluye diciendo: "En el caso particular de **Madame** no podría hablar de una dramaturgia previa a la puesta. Se trató, sobre todo, de una puesta visual y plástica, de rigurosa minuciosidad en relación con las posibilidades del espacio y la música. La poética se desprendió de allí. No dejé voluntariamente nada librado al azar, aunque por tratarse de un trabajo escénico en vivo siempre el azar está en juego, más aún en un espacio no convencional con tantas variables. Por ejemplo, sucedió en la segunda función que subió un perro al monumento, lo cual generó sorpresa y risas de parte del público".

Ciudad etérea

Raúl Sansica es el responsable de Pulso Urbano -Festival Internacional de Danza Contemporánea en Paisajes Urbanos- que desde 2008 se viene desarrollando ininterrumpidamente en Córdoba capital, con gran repercusión de público y el reconocimiento de sus pares locales y países extranjeros. Con el sugerente título de Ciudad etérea, Sansica reflexiona en esta nota sobre la experiencia del Festival, los motivos de su concreción y el valor del arte en el ámbito de la calle.



• Escenas de "MassageMains" (Francia).

¿Existe un ámbito para el arte y otro para la cotidianidad?, ¿no es la cultura una pertenencia a un todo?, ¿se puede escindir el universo de lo diario de la creación artística?, ¿puede la belleza de la danza convivir con la fealdad de los baches, de las baldosas sueltas y la incomodidad general de la urbe? Quizás no tengamos las respuestas para esas preguntas pero es probable que la mayoría coincidamos en la creencia de que la realidad de los ciudadanos y de los artistas no reviste diferencias y que el espacio de representación es solo una convención significativa.

En el proceso de exploración que implica la realización de un hecho escénico, el espacio se constituye como uno de los ejes transversales. Las formas de utilización de ese espacio escénico, acompaña la propuesta estética y la resignifica de alguna manera. Cuando el espacio es la ciudad en la que vivimos, es inevitable la identificación y los sentimientos de pertenencia que surgen de quien participa como espectador.

Este sentimiento de pertenencia con un escenario que convive con quien se expresa artísticamente, posibilita una relación diferente entre quienes miran y quienes se expresan en una comunión de intereses que es el espacio compartido. Lo público aparece así como una escenografía viviente, los detalles arquitectónicos se recuperan para la mirada, alguien percibe de otra manera la calle de su casa, de su trabajo, de su rutina. La danza se convierte en una etérea realidad que sobrevuela por la ciudad y se

acerca para devolverle la magia que el trajinar diario ha disimulado. Se produce una cercanía entre lo etéreo y lo cotidiano, una cercanía que hace accesible lo artístico a la comunidad en su conjunto.

Cuando surgen las preguntas, desde la organización de un festival de esta naturaleza, sobre su pertinencia y los motivos que lo originan, inmediatamente aparece la noción del espectador transitorio. Es el espectador espontáneo, el que quizás no sería capaz por sus prácticas habituales de asistir a un espectáculo de este tipo, pero que queda subyugado por el entrecruzamiento del entorno con lo artístico y detiene su paso para dar respuesta a una necesidad que quizás estaba adormecida pero latente. Junto al espectador, reaparece la ciudad como ese entorno silencioso que dice cómo somos y cómo pensamos pero al que pocas veces escuchamos y que vuelve a nosotros de otra manera.

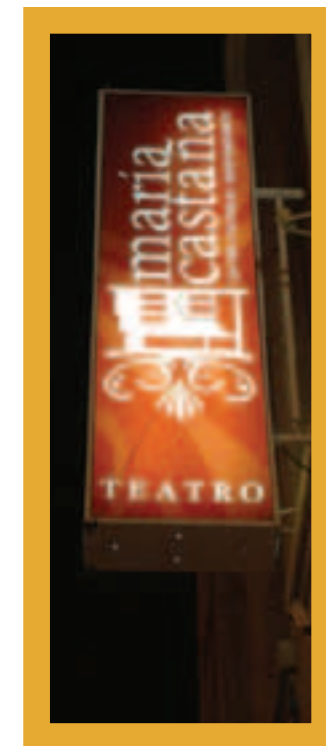
De este modo, el festival desacraliza estamentos que han permanecido durante años como diferenciados, para posibilitar la visibilidad de la danza y proponiendo un encuentro entre ambos.

La difusión de la actividad se acompaña de un servicio a la comunidad. Se da respuesta así, en un solo acto, a inquietudes de diferentes sectores llevando al mundo de lo cotidiano la belleza de la danza y sus movimientos.

Vale la pena el instante, el minuto del encuentro, la transformación de nuestro aturdimiento diario en pausa y disfrute.



• Afiche del Festival.



El sueño maduro de la sala propia

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

María Castaña, el centro cultural que sobrevive a fuerza de muchísimo trabajo y claridad de gestión, cumplió 15 años en 2010 y lo festejó en casa nueva, después de una ardua pulseada que puso en sintonía a los funcionarios, los artistas y la comunidad en general.

Sonia Daniel recuerda los comienzos del grupo que después fue sala. “Trabajábamos como independientes en los espacios oficiales que funcionaban entonces: Radio Nacional y los centros culturales. Ese era el circuito”. En 1990 el taller de teatro en Radio Nacional gozaba de buena salud y el grupo de Sonia Daniel y Leo Rey hacía un programa para chicos en Canal 10. “Pero tanto en la actividad docente como para las funciones en sala, estábamos a merced de las decisiones políticas. Dependíamos de la autorización para el uso del auditorio de Radio Nacional. Así maduró la idea de que el despegue implicaba un espacio propio”.

La oportunidad llegó cuando encontraron una casa que se alquilaba en la calle Lima, en el centro de Córdoba. “Ahí nomás, sin recursos, empezamos. En octubre trasladamos los alumnos y terminamos el año en la obra en construcción. Uno de los chicos, de 14 años, mientras nos ayudaba a limpiar, dijo: ‘Esto es del tiempo de María Castaña’. De a poco vimos que era un buen nombre. Lo era por varios motivos: es una expresión conocida pero nadie sabe quién es María Castaña; parece re conocida, como el teatro independiente, pero en realidad, los actores no son conocidos”.

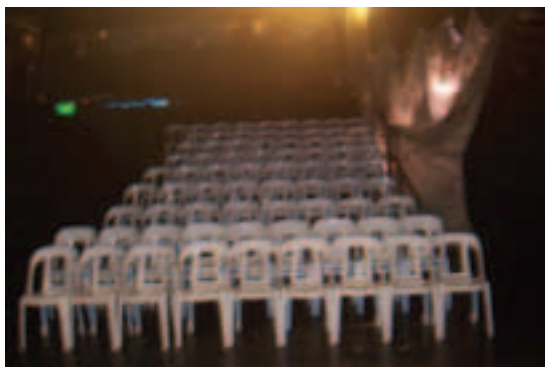
En el verano del '96 se dedicaron a pintar y arreglar la casa. Leo se convirtió en albañil amateur, siguiendo las instrucciones de unos fascículos de albañilería. Pasaron los primeros meses del año armando la sala. La dueña del lugar, con el tiempo, fue una de sus espectadoras. Hasta que falleció y cambió la historia. La primera obra que se presentó en Lima 373 fue **El maleficio de la mariposa**, con dirección de Ramón Córdoba. “Él apostó a la sala. Nuestra primera obra fue **El partener**, en 1998. Nos caracterizamos por tomarnos un tiempo hasta poner los pies en el lugar y recién después propusimos lo creativo. Lo mismo ocurrió en la nueva casa (Tucumán 260, Centro). Dos años después de entrar, estrenamos **El absoluto**, también con dirección de Leo”, explica Sonia.

En la calle Lima transcurrieron los años entre alumnos y funciones, hasta que los dueños de la casa les pidieron dejar el inmueble. En julio de 2007 recibieron la mala noticia y el grupo se movilizó, haciendo público el problema. Generaron una movida y el ambiente artístico se solidarizó, manifestando en la puerta de María Castaña, acción que, junto con la perseverancia de Sonia y Leo, sensibilizaron a los políticos que dieron respuesta. Encontraron aliados en el Concejo Deliberante de la ciudad y la Legislatura de la Provincia, hasta que la Secretaría de Cultura de la Provincia tomó cartas en el asunto y se produjo una gestión conjunta con el Instituto Nacional del Teatro para reubicar el centro cultural María Castaña.

El centro se reabrió para los cursos en el nuevo domicilio, Tucumán 260, en marzo de 2009, todavía en construcción.

Hay un paralelismo entre este comienzo y aquellos años inaugurales del grupo, con los chicos y sus padres acompañando la empresa de volver a tener un lugar. Esta vez, a nuevo, gracias a la restauración y remodelación de un inmueble de la provincia que había estado cerrado. Sonia y Leo aprendieron a buscar ayuda y la encontraron. Amigos, conocidos y empresarios comenzaron a colaborar y a acordar para que María Castaña volviera a abrir sus puertas. Para Sonia, la etapa actual es la de la madurez. “Podemos relajarnos y armar un proyecto; tenemos el espacio para dar clases y experimentar”.

Al calor de los acontecimientos, el aprendizaje en gestión fue arduo y constante. “Vamos pensando en la gestión mientras hacemos. Tuvimos que aprender a negociar con el estado y sus representantes. Nos sentábamos a la mesa de trabajo para pensar estrategias y todos los días sacábamos conclusiones, porque de diez intentos salía bien uno. Este es un bagaje de experiencias que puede servir a otros que están en nuestra situación. Transmitirlos nos hace crecer muchísimo. Una vez que conseguimos la sala, la puerta de la gestión no se cerró. Todo lo contrario. La gente tiene las herramientas pero las cosas se van haciendo sobre la marcha. Hay que darse cuenta de que tenemos las capacidades, porque los ‘no’ siempre están. Pensamos que nuestro aporte puede servir para que la actividad crezca en conjunto”.



Hacia dónde va María Castaña

Uno de los proyectos es instalar una sala de grabación con posibilidad de una señal de radio a futuro que difunda temas de la actividad cultural independiente. La casa tiene el lugar físico para montarlo y están gestionando los recursos.

También piensan en la capacitación más específica a través de cursos, talleres, seminarios, instancias de encuentro con hacedores del país y del exterior que enriquezcan las actividades, así como consolidar los espacios de formación e investigación que vienen sosteniendo. “Nuestro principal objetivo hoy es el sostenimiento en el tiempo. Para nosotros, María Castaña tiene que ser un proyecto que nos exceda. Es nuestro principal deseo y las personas que están hoy sumadas al equipo lo saben. María Castaña es una institución que tiene que ir más allá de nuestra presencia como fundadores. Lograrlo es solidificar la gestión, comprenderla”.



tivo muy intenso, donde la estrategia es fundamental y los pasos que se van dando llevan siempre hacia la conclusión de un objetivo. Los artistas tenemos muy desarrolladas estas capacidades ya que son parte de los procedimientos que usamos para pensar y poner en escena nuestros productos. Solo nos falta el *click* que nos permita ver y entender cómo desarrollarlas”.

“Socializar la experiencia en eventos como la Fiesta Regional del Nuevo Cuyo el año pasado y ahora en la Fiesta Nacional es poner en valor lo que somos capaces de realizar de manera particular para hacer crecer lo que nos apasiona. Es darle un empujoncito al compañero que aún no encuentra las herramientas”.

LA FIESTA DE 15

Un grupo de chicas en traje de fiesta recibió a los invitados en la puerta de María Castaña. Los dueños de la sala pensaron una velada de música y brindis para compartir con la comunidad que vivió el renacimiento de la empresa familiar. Sonia reconoce que lo sintieron como un momento de plenitud. “Tal vez porque los proyectos de los teatristas se parecen mucho a sus hijos, celebrar los 15 de María Castaña fue celebrar la vida. La posibilidad de organizar su cumpleaños nos permitió reflexionar sobre el recorrido realizado. El desafío era que el festejo tuviera todos los aditamentos que tienen este tipo de celebraciones. Una forma de traspasar simbólicamente la imagen de María Castaña viviendo su adolescencia, como la niña bonita, vital, rodeada de amigos, con sueños y proyectos por cumplir.

También para la fiesta sumaron voluntades. Formaron un equipo de co-gestión con un grupo de relacionistas públicos de la universidad privada IES Siglo XXI que colaboraron para que el evento tuviera su impronta festiva. Diseñadoras, peluqueras, maquilladoras, empresas de *catering*, músicos, artistas plásticos, locutores, y hasta un vivero que colaboró con los *souvenirs* dieron el marco adecuado. “De esta manera, María Castaña festejó junto a la comunidad el hecho de estar viva. También lo sentimos como la reafirmación de nuestra existencia a la sombra de los acontecimientos que habíamos vivido recientemente. Volviendo al paralelo con la paternidad, fue el momento de celebrar que La Niña había salido de la terapia intensiva, que estaba sana para seguir creciendo por muchos años más”.

En el camino de la gestión cultural, Sonia y Leo acuerdan con la idea de socializar la experiencia y se preparan para el taller en la Fiesta Nacional del Teatro en San Juan.

“El concepto de gestión cultural es algo que arranca por los años noventa coincidentemente con el inicio de nuestro proyecto. A nosotros particularmente al principio nos producía mucha curiosidad saber de qué se trataba. Participamos de muchas instancias de formación, la mayoría venían de países europeos y parecían tan lejanas de llevar a cabo... Lentamente te vas dando cuenta de que es una actividad que has desarrollado siempre de manera intuitiva, sumando conocimientos de otras instancias de formación y llevando adelante tus propios proyectos”.

El momento de pensarse como gestor cultural y analizar los pasos nació durante la gestión del nuevo espacio. “Ahí tomamos conciencia real de que necesitábamos documentar la experiencia y darle un formato. A medida que íbamos avanzando y conseguíamos resultados positivos nos entusiasma la idea de poder transmitirlo. La gestión cultural es un proceso crea-

25 AÑOS DE SALA 88

Un juego de sutiles coincidencias



MARTÍN ZURITA / desde Chaco

“La historia esta llena de felices coincidencias”, dice Hugo Blotta mientras rememora un cuarto de siglo de vida de la cooperativa. “El espacio se llama Sala 88 en homenaje al personaje de José Podestá, Pepino el 88. Cuando le pusimos el nombre solo tenía que ver con lo emblemático del personaje, la rebelión del payaso criollo por sobre el extranjero, y una cantidad de cuestiones que tenían que ver con el teatro bárbaro del interior y otras tantas cosas que, a los que comenzamos a hacer teatro en la década del 70 nos fascinaban, desde lo romántico y desde lo ideológico. Con el tiempo la historia del personaje comenzó a mezclarse con la nuestra. Podestá yiró con su carpa por muchos lugares, y siempre volvía a La Plata, siempre buscaba un lugar fijo donde quedarse. Nosotros tuvimos etapas, una nómade, anterior al Instituto Nacional del Teatro; esa etapa duró doce años, alquilamos cuatro locales distintos y en la actual etapa, la casa es propia, igual que Pepino”.

Un teatro y menos una cooperativa no nacen por generación espontánea por eso indagamos con Blotta acerca de cómo nació la idea de la sala y de la cooperativa “No fue idea mía –dice Hugo y ríe largamente–. Eso fue culpa de Coco Barreda. Nuestra primera sala estuvo en Sáenz Peña 163 (pleno centro de Resistencia, a dos cuadras de la plaza y a media de la arteria comercial más importante). Antes que nosotros allí funcionó un Instituto de Teatro local, y esa es otra coincidencia, por que doce años después sería otro Instituto, el Instituto Nacional del Teatro, quien nos daría los primeros subsidios para construir. Coco formaba parte del Teatro Universitario que fue disuelto durante la dictadura. Él, Carlos Canto y otros formaron el TUI. Con ellos debuté

en el 76 como invitado. En ese mismo año regresaron a Resistencia, Gladys Gómez y Carlos Swchaderer, ex integrantes del TUI, que venían de estudiar con Ariel Bufano y formaron el Grupo Uno. Al poco tiempo los dos colectivos culturales estaban prácticamente fusionados. El Grupo Uno es el que arranca con la idea de una sala, y le ponen por nombre Instituto de Teatro. Ese proyecto duró casi 10 años y ocuparon dos locales. Sobre finales del 84 la experiencia ya estaba agotada y la única opción era cerrar. Barreda entonces me convoca a mí y a Elsa Mechanik para armar un proyecto nuevo”.

–Veinticinco años de vida ininterrumpida es mucho tiempo para cualquier institución y mucho más para el teatro, por eso queremos saber cómo fue mutando el elenco, cuánta gente paso por él.

–Las mutaciones siempre tuvieron que ver con lo económico. De hecho, quien me convoca para formar la cooperativa se va de ella ni bien la fundamos porque le ofrecen un cargo en la Universidad; la tercera socia fundadora Elsa Mechanick parte a Buenos Aires ni bien concluye el primer contrato de alquiler. Allí aparecen los que yo llamo *los locos lindos de la segunda camionada*, algunos duraron poco, otros siguen hasta hoy como Chela Bogado y Paloma Razetto. Por lo general, la partida siempre tenía que ver con lo económico, entraban adolescentes y de golpe eran adultos, aparecían los hijos, y los requerimientos económicos. Siempre nos planteamos ser profesionales aunque no vivamos de la actividad. Nania Romero, actriz colega, dice siempre una frase que para mí es emblemática: “Soy una actriz que vive de la abogacía” y esa fue nuestra receta, el ser profesionales más allá de la guita nos implicaba un compromiso muy diferen-

La Sala 88 Cooperativa de Teatro Limitada de Resistencia, Chaco, festejó sus primeros 25 años de vida. Del grupo fundador solo queda Hugo Blotta, actual presidente del Consejo de Administración y director artístico del grupo, quien nos plantea una sucesión de felices coincidencias en el mundo del teatro para explicar el presente y pasado de la cooperativa.

te que al resto de la colectividad teatral. Nunca nos victimizamos, si los números no cerraban, embalábamos todo y a replantear la propuesta. Nunca nos endeudamos pensando que la sociedad nos necesitaba. Cuando el propietario del local ganaba más que nosotros, nos íbamos, eso nos dio continuidad y vigencia dentro de la comunidad. Sobre el número exacto de actores que pasaron por la sala no lo sé con exactitud pero, en 25 años, tengo contados hasta ahora 87. El próximo que se vaya nos dará una nueva coincidencia –Sala88– 88 actores (concluye Blotta autofestejando su ocurrencia).

–Doce años alquilando en una época en que el INT no existía habrá sido difícil, ¿cómo hacían para pagar el alquiler?

–Prepotencia de trabajo (es la respuesta rotunda de Hugo Blotta parafraseando a Roberto Arlt). Había que producir y mucho. Necesitábamos cinco estrenos anuales más las reposiciones del año anterior para llegar a fin de mes. Sentíamos que no éramos independientes, dependíamos de la gente, dependíamos de la inflación, de la hiperinflación, las pasamos todas. Cada vez que íbamos a pagar el alquiler, a la salida decíamos: “Ya vamos a tener nuestra sala y esa guita va a ser para hacer más teatro”. En doce años de inquilinos nunca nos atrasamos un mes: el teatro pagaba el teatro. Pagamos en 12 años, \$100.088 de alquiler, valor uno a uno. El 88 es otra coincidencia (risas).

–Última pregunta: ¿hay sala sin elenco estable?

–Siempre quisimos la sala para hacer teatro nosotros, no tenemos alma de productores, sala y elenco son una unidad indivisible, cumplimos 25 años de sala y de elenco.

Un repaso por la escena argentina en tiempos del Bicentenario

PABLO ZUNINO / desde CABA

Ya está en librerías “La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario”, un libro con fotografías y cuyo prólogo y cuidada edición estuvo a cargo de la periodista Olga Cosentino. Fue publicado por el Fondo Nacional de las Artes e incluye testimonios de Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlovsky, Tito Egurza, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Héctor Calmet, Javier Daulte, Adriana Scheinin, Rafael Spregelburd y Julia Elena Sagaseta.

Al respecto, **Picadero** mantuvo la siguiente conversación con Olga Cosentino.

—En 2005 te retiraste de Clarín y dejaste la fajina de hacer críticas todos los días. ¿Cómo te sentiste en ese momento y cuál es tu vínculo actual con el teatro?

—En ese momento me sentí liberada del cansancio de ver tantos espectáculos, de hacer tantas notas y de cubrir lo impuesto por la agenda de los medios hegemónicos (circuitos comercial, oficial y buena parte del alternativo). Muy agotador. A partir de 2005 empiezo a escribir más esporádicamente otro tipo de notas donde no necesariamente prescindo de la opinión crítica: en un reportaje o en un artículo de opinión también se puede opinar poniendo en “crisis” un criterio, un estilo o una línea estética. Pero debo admitir que en los últimos tiempos estoy empezando a sentir el síndrome de abstinencia (risas). A veces salgo de ver espectáculos con una movilización interior muy exuberante, la misma que en otras épocas me permitía ir al día siguiente a la redacción y escribir todo lo que necesitaba expresar. Ahora no tengo esa posibilidad catártica.



• Olga Cosentino.

—Para plantear este libro, ¿qué recursos te sirvieron de tus tiempos de crítica de fajina?

—Me convoca Francisco Javier, miembro del directorio, y con Jorge Landaburu, también integrante del Fondo, tuve un diálogo permanente al ir desarrollando la tarea. Rescato que una institución pública de la Nación (en un momento en que todos los aportes a la cultura, al menos en la ciudad de Buenos Aires, están tan en crisis) ponga interés, entusiasmo y dinero en un proyecto como este. Sin contrariar ninguna de mis valorizaciones dentro del campo teatral, fui aceptando y entendiendo que eran correctas las propuestas del Fondo en cuanto a los nombres a incluir. Este libro no es una antología ni tiene pretensión totalizadora alguna. Ahí me sirvió mi oficio en el sentido de que tengo hecho un recorrido que me permite reconocer y detectar opiniones, trabajos, ensayos y testimonios que sean legítimamente representativos. Representativos en algunos aspectos y no en otros, porque hay cosas en las que cada creador no se representa más que a sí mismo. En el estilo y en el perfil estético. Discrepo con el criterio de que hay tendencias, algo que se usa mucho en periodismo cultural. La idea de tendencia es muy arrogante. Cuando se valora a un creador justamente se lo hace por su personalidad, por su originalidad, porque no pertenece a cenáculo ni serie alguna. Nadie representa totalmente a los demás, es imposible. Lo que sí intenté, cuando aposté mis ideas en las charlas previas, es que hubiera personajes que, como Juan Carlos Gené y Tato Pavlosky, cabalaron en una



• Creadores incluidos en el libro, durante su presentación.

difícil y trágica transición histórica y cultural de la Argentina como es la etapa previa y la posterior de la reconquista de la democracia. Después, que estuvieran, como es el caso de Kartun y Bartís, generadores de hechos escénicos en ese difícil momento inicial de la democracia que fueron los años ochenta, donde el teatro tuvo que pelear contra una serie de factores sociales y culturales que generaron la crisis de las butacas vacías. Y además que estuvieran creadores como Daulte y Spregelburd que llegaron después de superada esa etapa de los años ochenta, que protagonizaron los años noventa y que siguen vigentes hoy aquí y en todo el mundo.

—¿Más que con esa idea de tendencia, tan propia del marketing, trabajaste entonces pensando en rasgos comunes entre estos creadores?

—No, diría más bien que sobre el marco o continente histórico cultural de la Argentina y sobre cómo fue procesado por cada uno de los convocados. Son más frecuentes las antologías de textos teatrales que, al nacer como letra escrita, son los que tienen más perspectivas de sobrevivir en contraposición a la fugacidad de lo que es la puesta en escena. Por supuesto que el teatro argentino tiene una riqueza autoral sustantiva, algo que se demuestra no solo en cantidad de ediciones nacionales sino también en la cantidad de traducciones y puestas en otros idiomas y países. Nuestro objetivo fue tratar de mostrar al teatro argentino desde lo que ocurre en el escenario. La fugacidad de cada representación hace que “deje de ser” en el mismo momento en que “acaba de ser”.

—Como dicen los actores: “Uno termina la función y ya no queda nada, salvo los aplausos del público”.

—Tal cual. Pero la transmisión histórica del teatro ocurre no solo a través de los textos. Por el solo hecho de que alguna vez haya existido un actor como Pepe Arias, algo se reproduce en la gestualidad, en los tonos, en las maneras, no solo de los actores que lo sucedieron generacionalmente sino en cualquier ser humano que haya tenido contacto con él. No es una transmisión por vía del texto teatral sino una transmisión casi generacional e inconsciente de la corporalidad y de la gestualidad de los ancestros. Y que involucre también a los espectadores: cada persona que está sentada en su butaca se va diferente después de presenciar la función. Y cuando digo diferente no estoy pensando en esos espectáculos trascendentes que a uno lo dejan conmovido y perturbado sino también en los malos espectáculos de los que uno sale enojado y también te producen un cambio. Cada función teatral encierra el nacimiento de la vida y de la muerte. Es fugacidad pura. Por eso está presente el testimonio de dos escenógrafos, que trabajan con una materialidad que también es tan fugaz como el trabajo del actor, porque esa misma mampara, puerta o tabique que ponen hoy, mañana se desarmarán en los talleres y se convierten en ceniza o rezago...

—El libro incluye textos de dos investigadoras, María Elena Sagaseta y Adriana Scheinin.

—También a través de la reflexión académica se pretende alcanzar o al menos cercar algo de lo

corpóreo y de lo fugaz del teatro. Por algo existen esos intentos, por algo se crean determinadas cátedras de teatro y de dramaturgia. Esos abordajes, como todos los demás, están condenados a morir en la fugaz vida escénica de toda puesta teatral y, si queremos seguir delirando (risas), de toda la vida humana en general, que siempre termina en la muerte. Si los humanos fuéramos absolutamente coherentes y racionales, no deberíamos hacer nada a lo largo de nuestras vidas. Y sin embargo nos pasamos hasta el último día de nuestra existencia haciendo cosas que sabemos que están condenadas de antemano a perecer. Y el hecho escénico es el ejemplo máximo de eso.

—¿Cómo se elaboraron los textos?

—Cuando me acerqué a cada uno de los autores, les propuse que o bien escribieran algo original para este libro o que si entre sus papeles tenían textos inéditos o que hubiesen tenido poca difusión los aportaran para este libro. Así, algunos escribieron textos nuevos y otros desempolvamos algunos papeles que, en algunos casos, diría que me siento orgullosa de haberlos rescatado y de que puedan tener más lectores, porque son muy interesantes. Hubo un caso singular, el de Bartís. Me dijo que no se iba a sentar a escribir. Según él, la falta de actividad física que supone sentarse frente a un papel o a una pantalla lo paraliza, no le permite ese flujo de ideas, de pasiones, de intensidades que puede hacer fluir en el escenario. Y que entonces prefería que yo hiciera cualquier clase de preguntas. Fue el único caso en el que trabajé con entrevistas.



• Tito Egurza, Héctor Calmet, Eduardo Pavlovsky, Olga Cosentino.

–Puestista hasta las últimas consecuencias, Bartís: sin el cuerpo, nada. Que no es un dato menor: en una cultura cada vez más dominada por lo virtual y por las imágenes, el tema de la puesta en escena pone al cuerpo de nuevo en el centro del asunto.

–Exactamente. En el prólogo, de un modo somero, por razones de extensión, me pareció importante recordar algunos hitos del teatro argentino de los últimos 200 años. Rescato una anécdota, indemostrable desde el punto de vista histórico, pero que en su carácter de leyenda es elocuente. Ocurrió en los días previos a la Revolución de Mayo durante una función en el Teatro Argentino, donde se representaba una obra de Voltaire, **Roma liberada**. Al finalizar un monólogo del actor protagonista, Luis Antonio Morante (a quien fantaseo como una especie de Alfredo Alcón), de reclamo muy encendido por la libertad, en la oscuridad de la sala, un espectador se levanta y grita: “Viva Buenos Aires libre”. Aunque el texto se refería a Roma. Y parece que, cuando se encendieron las luminarias, ese “gritón” era Juan José Paso. Esa anécdota me pareció muy gráfica de ese vínculo corpóreo entre la escena y el público. El teatro puede prescindir del autor, del escenógrafo, del texto, pero no puede prescindir del actor ni del público. Con que haya al menos un actor y un espectador ya hay teatro. Es cuerpo a cuerpo.

–Al procesar el material sobre la puesta en escena, te habrás encontrado posiciones distintas y hasta antagónicas. ¿Podrías mencionar algún ejemplo de una coincidencia que te haya resulta-

do sorprendente y de una discrepancia con la que te haya ocurrido otro tanto?

–El trabajo de Gené está dirigido a poner en valor lo que el teatro tiene de ritualidad misteriosa, aquello que hace del cuerpo del actor el cordero sacrificial. Su texto tiene una proyección casi filosófica. Habla del acto dramático del actor y de su cuerpo, pero ahí encuentra un sentido trascendente. Daulte, en cambio, reivindica al teatro como juego, independizado del deber de proveer trascendencia, se basa más en el procedimiento que en la búsqueda de sentido. De lo cual inevitablemente surge después algún sentido, pero ese no es su objetivo primero. No es una antinomia pero hay distancia entre ambas posiciones acerca de la puesta en escena, quizá por la diferencia generacional. Y yendo a una cierta coincidencia, aunque con discrepancias: Pavlovsky me entregó su bitácora de distintas puestas. En el momento de poner en escena, él no escribe pensando en la publicación, con sintaxis y gramática, sino de un modo fragmentario: hay oraciones unimembres, pensamientos sobre esa puesta vinculados con sucesos de la realidad, cosas personales, alguna pasión íntima. Por la temática de sus obras, suele ser algo salvaje para internarse en lo real, ya sea cuando se pone en el cuerpo de un apropiador o cuando habla desde el lugar de un burócrata menor de una institución que como rutina naturaliza la incineración de niños nacidos vivos pero con menor peso que el establecido médicamente. Es un abordaje muy diferente pero a la vez muy cercano al de Kartun, cuyo estilo se encabalga con los modos de gozar como vía de acceso a la ideo-

logía. Lo de Pavlovsky también esta cargado de ironía, pero lo hace un de modo tan salvaje, tan sin atenuantes, que cuesta reírse. Kartun arranca carcajadas aunque esté mostrando una tragedia, mientras que si alguien de la platea se ríe en un espectáculo de Pavlovsky puede provocar mucha incomodidad en quienes no lo hacen. Fue una coincidencia inesperada que encontré entre los dos y que marca de un modo muy fuerte sus respectivos modos de entender la puesta en escena.

–¿Qué aprendiste sobre la puesta en escena que no supieras antes de hacer este libro?

–Yo llegué a ver el teatro de la efervescencia loca y libertaria de los sesenta, el del horror de la dictadura genocida (lleno de metáforas e imágenes para decir lo que no se podía decir directamente), el de los ochenta y la recuperación de la democracia, el de los noventa (donde hubo mucho, no todo, de desideologización, de imágenes huecas). Y haciendo este libro creo que me di cuenta de que el teatro argentino de la primera década del siglo XXI, para usar como metáfora de la idea la puesta en escena, está volviendo a ponerse de pie para recuperar una palabra no exenta de ideología sin por eso desechar el uso de la imagen, está volviendo a juntar en sus puestas en escena todos esos pedazos que antes quedaban reducidos a la idea tan pobre de las tendencias (teatro de la imagen, teatro de texto, etcétera). Y creo que ese bienvenido retorno, aunque de modos muy distintos, está presente en el discurso aportado tan generosamente para este libro por estos diez creadores e investigadores.

LA GORDA AZUL

Más que con respuestas se crece con preguntas



ROBERTO SCHNEIDER / desde Santa Fe

• Escena de "Odisea de tres en triciclo".

La Gorda Azul se ha transformado con el paso del tiempo en el grupo de teatro infantil más emblemático de la escena santafesina. En el recuerdo de varias generaciones permanece con notas de fuerte emotividad la trayectoria de Los Mamelli y después de Los Tuttisonante, cuando se recuerda la calidad y la empatía con los espectadores. Los integrantes de La Gorda Azul han trabajado siempre con un claro objetivo: educar y transmitir a través del humor, con una estética cuya infraestructura descansa esencialmente en la imagen y los trucos visuales y también en la labor actoral. Comenzaron a trabajar hace ya veinte años en Santo Tomé, vecina ciudad de Santa Fe, con la experiencia de profesores de talleres de teatro y plástica. A partir del primer montaje teatral, **Borrón y cuento nuevo**, se fijó como uno de sus objetivos difundir su actividad en la zona. Actividad que con el tiempo se fue propagando a la provincia, al país y al extranjero. En tal sentido, recorrieron Chile, Brasil y tres giras europeas, donde actuaron en Holanda, Alemania, Hungría y después en Japón, cuando se presentaron en el International Toyama Festival. Sus montajes pueden ser disfrutados por los chicos de cualquier estrato social y de diferentes culturas.

JUEGO Y CREATIVIDAD

Sus primeros espectáculos destacaron el juego y la creatividad con la intención de despertar en los chicos los mismos valores. Después de veinte años de labor ininterrumpida surgió la necesidad de variar la propuesta y así nacieron otros exitosos espectáculos con los que buscaron contar una historia desde un rubro que hasta ahora no habían explorado: la ciencia ficción.

Siempre les ha preocupado aquello que apasiona a los chicos y así han creado obras para deleitarlos con la belleza visual y el clima propios del género y en las que, la identificación con los personajes, los llevará a cuestiones como saber si somos seres que estamos solos o somos soledades que nos relacionamos con otros y como tales necesitamos comunicación, respeto, tolerancia.

Las diferentes formas de presentar, comprender o percibir la realidad ha conducido a lo largo de estas dos décadas de vida a La gorda azul, para construir siempre un mensaje claro, dado a través de metáforas y juegos de fuerte impronta. Porque nunca han subestimado la inteligencia y la exigencia de su público y porque a lo largo del

tiempo han comprobado la velocidad con la que sus espectadores evolucionan en el aprendizaje. Nunca han dejado de tener en cuenta que más que con las respuestas, se crece con las preguntas.

EL PREMIO IBERESCENA

El Fondo de Ayuda para las Artes Escénicas Iberoamericanas premió un proyecto de La Gorda Azul, titulado **El diablo y la heladera**. Los integrantes del grupo recuerdan que en el año 2003 la ciudad de Santa Fe vivió una de sus peores catástrofes. El río Salado, que la rodea por el oeste, se desbordó y en menos de 24 horas la cuarta parte de la ciudad quedó bajo el agua. "Ese día, 29 de abril, los integrantes de La Gorda Azul, nos encontrábamos reunidos preparando un nuevo espectáculo, cuando la radio empezó a anunciar lo que estaba sucediendo. A partir de ese momento, el único lugar seguro de cada casa, era el techo. Las calles céntricas se convirtieron en ríos. Para algunos la pesadilla real duró dos días, para otros más de un mes; después, el agua bajó, pero la marca quedó en todos los corazones. Ahora, pasado ya un tiempo, nos disponemos a contar, desde la mirada de un niño; nuestra propia mirada; compartiendo con la compañía española

Delírica, la experiencia para algunos vivenciada, para otros oída; pero sin dudas para todos sentida”, cuentan los responsables de La Gorda Azul.

La historia del espectáculo intenta reflejar las vivencias de niños dentro de un estado de catástrofe. En este caso una inundación. El personaje principal es un niño indigente, que es engañado por un diablo representante del poder, que le ofrece regalos gigantes pero inútiles y, sin escrúpulos, intenta aprovecharse de todas las situaciones abusando de la pobreza y de los recursos naturales.

“Dentro de lo que es sin duda un panorama desolador, como un bosque o un barrio cubierto por el agua –explica el grupo–, intentaremos desestructurar la gravedad del tema, del mismo modo que lo hacen los niños: jugando. Así, trabajaremos con técnicas de circo; los árboles serán palos chinos por donde los actores treparán, la escenografía será móvil e irá cambiando con las escenas. Utilizaremos títeres y muñecos de gran tamaño (títeres jinetes) y elementos de utilería que se irán modificando en escena. Los actores titiriteros, prescindirán de la palabra, comunicándose entre ellos y con el público a través de juegos, gestos y música,

como vienen haciendo las dos compañías en casi todos sus espectáculos de estos últimos años. Elegiremos colores y texturas vivos, alegres, así como serán los diseños de los muñecos y objetos para contar una historia difícil con la naturalidad y la frescura con la que pueden verla los niños, pero tratando de transmitir también nuestra propia visión del tema e intentando crear una conciencia sobre valores como la solidaridad; así como una mirada sobre la ecología”.

La presente coproducción está integrada por la compañía española Delírica y el grupo de teatro y títeres La Gorda Azul; más un actor invitado; el espectáculo se estrenará en Santa Fe en la sala mayor del Teatro Municipal 1º de Mayo durante las vacaciones de julio del presente año. Este proyecto será desarrollado por dos compañías: por el grupo de teatro y títeres La Gorda Azul (Argentina) con Ulises Bechis como director de la puesta en escena, Victoria Menéndez como actriz titiritera, y Joaquín Lavini como actor titiritero y técnico. Por la compañía teatral Delírica (España): Malena Bravo como actriz titiritera, Diego Luis Barranca como productor y técnico y, como invitado, Fernando González como actor titiritero



▪ Escena de “Odisea de tres en triciclo”.

UN RICO ITINERARIO



El grupo La Gorda Azul surge de la iniciativa de cuatro profesores de las áreas artísticas de los talleres del Banco Bica; en 1991. En 1992 presenta su primer espectáculo **Borrón y cuento nuevo** con el que realiza gran cantidad de funciones, participa en festivales y encuentros regionales y nacionales. En 1994 su director, Ulises Bechis, resulta becado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y viaja a México. En 1995 es seleccionada para participar de la 34 Fiesta Nacional del Niño en la ciudad de Necochea, y en el transcurso del año, festeja haber pasado las 100 funciones de su espectáculo con más de 30.000 espectadores. En enero de 1996, participa del V Encuentro Internacional de Teatro de Osorno, sur de Chile.

El mismo año presenta su espectáculo **Popurrí**. En julio es seleccionada para representar a Santa Fe en el 11º Festival Universitario de Blumenau, Brasil.

En 1998 participa de la 38 Fiesta Nacional del Niño en Necochea, donde estrena su espectáculo **Gorda a la vista**. En gira por Brasil, realiza funciones en la ciudad de Joinville.

En 1999 con **Gorda a la vista** es seleccionada para participar del International Micro Festival en Holanda, como único elenco argentino. Y en junio realiza su primera gira por Europa; cumplimentando 20 funciones.

En 2000, su nuevo espectáculo es **Soldadito de plomo a la Gorda azul**, una “obra de Teatro como para aplaudir de pie” con apoyo del Instituto Nacional del Teatro y con notable repercusión local. Concreta su tercera gira por Europa con esta pieza y con **Gorda a la vista** presentándose en Holanda, Alemania y Hungría.

En diciembre de 2001 estrena **Planeta menguante** y resulta seleccionado y participa como único elenco extranjero del Festival Internacional de Toyama, Japón, organizado por Toyama Prefectural Artistic and Cultural Association. En 2002, realiza su cuarta gira por Europa, realizando funciones de su espectáculo **Soldadito de plomo a la Gorda azul**.

Durante 2003 concreta varias giras y en 2004 prepara su nuevo espectáculo, poniendo énfasis en la investigación. Así surge **Odisea de tres en triciclo** en la Fundación Birri de la ciudad de Santa Fe. En 2005 realiza su quinta gira por el sur del país con su último estreno. En 2006, participa con su obra **Odisea de tres en triciclo** de la XX Fiesta Nacional del Teatro en Buenos Aires, como representante de la provincia de Santa Fe. Durante este año participa también del circuito de festivales internacionales organizados por el Instituto Nacional del Teatro. En 2007 estrena **Tres tristes trigos** que resulta seleccionada por AFIP para ser presentada en las provincias de Santa Fe, Córdoba y Entre Ríos, integrando el programa de educación tributaria; y durante el año 2008 realiza 250 funciones de este espectáculo en ese marco. También en 2007 estrena su nuevo espectáculo **El ventiladorcero** con el cual participa de la Fiesta Nacional del Niño en Necochea, donde obtiene una mención por el dispositivo escénico.

En julio de 2008 participa con **Odisea de tres en triciclo** en el The World Festival of Children's Performing Arts in Toyama, en Japón.

En 2009 estrena su nuevo espectáculo **Máquina empachada**. En diciembre de 2010 recibe la notificación de Iberescena, de que ha resultado premiado por este organismo Internacional, para realizar la coproducción argentino-española **El diablo y la heladera** de autoría de su director, Ulises Bechis; que se estrenará en 2011 como parte de sus festejos por los 20 años del grupo.

KRYSTIAN LUPA

"El personaje es una figura que me tiene atrapado".



Se lo considera "un maestro a la hora de crear realidades internamente coherentes", junto a sus actores. El polaco Krystian Lupa es uno de los referentes más importantes del teatro europeo contemporáneo y llegará en septiembre a Buenos Aires para presentar su espectáculo **Factory 2**.

CARLOS PACHECO / desde CABA

Es uno de los directores más destacados del mundo contemporáneo europeo. El polaco Krystian Lupa nació profesionalmente en 1976, cuando estrenó **Matadero**, la pieza de Slawomir Mrozek. Con anterioridad, sus estudios estuvieron ligados con la Física y, finalmente las Bellas Artes. En esta universidad se graduó de diseñador gráfico. También estudió cine en la Universidad de Lodz. Recién en 1973 fue aceptado en el Instituto Público de Teatro de Cracovia.

Uno de sus referentes fue Konrad Swinarski. Lupa reconoce que fue él quien le enseñó "a explorar el significado de las escenas individuales y a trabajar con los actores".

En el último febrero, Lupa estuvo en Chile presentando en el Festival Santiago a Mil, **Persona. Marilyn**, una de sus últimas experiencias escénicas, y luego pasó por Buenos Aires para comenzar a definir las presentaciones que hará durante el próximo Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), a fines de septiembre. Entre nosotros ofrecerá **Factory 2**, una experiencia que busca rescatar aspectos de la creatividad de Andy Warhold.

En este último período, en su trabajo creativo se destacan dos proyectos concebidos a partir de personalidades muy emblemáticas del siglo xx:

Andy Warhold (a partir de él nace **Factory 2**) y Marilyn Monroe (**Persona. Marilyn**, trabajo que acaba de ofrecer en Chile). Lo que busca en estos procesos es "presentar la personalidad humana y su contacto dramático con el mundo, con lo que está afuera". Indudablemente se apoya en procesos de investigación con sus actores en los que la improvisación es una figura fundamental. El creador considera que **Factory 2** es uno de los procesos más importantes que concretó en su carrera y, lo que buscó allí, fue reconocer a personajes y acontecimientos que se desarrollaron en The Factory, el espacio de creación de Andy Warhol. No se trata de un espectáculo donde asoma la biografía del artista, aunque se ha trabajado con mucha documentación histórica.

Visitar el sur del continente americano ha sido muy provocador para este director. "Esta parte del mundo me remite mucho a mis lecturas —explica—. Sobre todo cuando de joven leía a Gombrowicz e imaginaba cómo era Buenos Aires. Ahora descubro que es muy diferente. Me parece que la ciudad que vio Gombrowicz era muy decimonónica, completamente diferente a como es ahora. La imaginación de Gombrowicz era muy del siglo XIX, él miraba la ciudad con



▪ Escena de "Factory 2".



▪ Krystian Lupa dirigiendo el ensayo de la obra en Polonia.



▪ Escena de "Factory 2".

ojos muy distintos a como yo la veo ahora. Pero debo confesar que estoy buscando sus huellas e intentando encontrar lo que pudo ser gombrowicziano, aunque sea en el café Tortoni.

—¿Siente que ahora, a partir de este viaje, comprende mejor a Gombrowicz?

—Sin dudas lo entendí aquí más que en otro momento. Gombrowicz fue de naturaleza muy diferente a lo que era la sociedad literaria argentina o latinoamericana. Lo que encontró aquí fue una irritación o una incomprensión. Si irritaba a la sociedad polaca de su tiempo, seguramente su pensamiento, su forma de ser, de actuar, resultaría más irritante en la Argentina. Si no hubiera vivido en Buenos Aires no hubiera podido escribir *Transatlántico*, por ejemplo.

—Marcas como las de Swinarski y hasta Tadeusz Kantor parecen muy fuertes en su creación. ¿Cómo definiría su trabajo?

—No es fácil porque siempre digo que yo no sé mucho o no debería saber acerca de mi creación. Sobre todo porque no quiero tener premisas, para no interpretarme a mí mismo. Tengo cada vez más confianza en lo que se está creando, en lo que viene. Tengo un precepto "haz que las cosas se hagan", porque en la mayoría de los casos el hombre se interpone para que las cosas no se hagan. Estorba, para que no se realicen. Por ejemplo, cuando quiere forzar ciertas cosas que no son reales, que no son verdaderas, que están fuera de la verdad. El teatro que hago es un teatro que cambia, es un teatro en evolución y pasa por varias etapas.

Hay algo muy interesante en la carrera de Krystian Lupa. Creció en una sociedad dominada por el comunismo, al que él no adhirió. "Lo que yo necesitaba entonces era libertad —explica—. Estaba creando mi mundo y este se apartaba de

la realidad, era un mundo cada vez más hermético, cerrado, con una costra que me separaba de lo otro. En ese duro período yo entendía que había dos caminos: hacer un teatro revolucionario, luchador o un teatro como el que hizo gente como Grotowski y Kantor, a quienes yo seguí. Un teatro que podía verse como un asilo, un refugio. No está en mi naturaleza hacer teatro político, con eso no quiero decir que vivo fuera de la realidad. Suelo decir que el teatro político es un gran error, es como tomar una pomada que sirve para curar unos granitos, pero no la sífilis. No es lo adecuado para combatir porque no entra al fondo del problema, del mecanismo político; solo se queda a nivel de las posturas. El arte es inteligente si llega a lo hondo, de lo contrario aplica los mismos métodos que la política".

—¿Podría señalar algunas líneas de esa creación?

—Al principio me fascinaba el teatro metafísico, muy metafísico. Después empecé a recrear a los grandes escritores austríacos (como Thomas Bernhard). Esos que rompen con la médula psíquica de un ser humano. Podemos afirmar que seguí cierta línea de pensamiento de Robert Musil cuando dice que "el ser humano no existe, es un acontecer continuo". Y desde hace un cierto tiempo estoy experimentando con cuestiones que están por fuera de la literatura. Estamos haciendo cosas que tienden a presentar la personalidad humana y su costado dramático en relación con el mundo, con el afuera. Esta fase la empezamos con una especie de taller experimental que desarrollamos a lo largo de un año con varios actores. En el caso concreto de **Factory 2** buscamos recrear el mundo, el grupo, el ambiente de la gente que rodeaba a Andy Warhol dentro de su taller. Partimos de la premisa de que el actor, a partir de su actuación, puede ser un instrumento de conocimiento mucho más preciso y exacto acerca del mundo de Warhol. Podría decir que a



• Escena de "Factory 2".

mí me interesa el actor en su proceso de autorreflexión y autoconocimiento.

–**Le interesan mucho los personajes...**

–El personaje es esencial y me fascina. Es una figura que me tiene atrapado. El personaje no es lo que hasta ahora se conocía como personaje. El teatro en Polonia, de manera muy intensiva, está buscando unos nuevos caminos a la hora de interpretar. Tanto los directores como los dramaturgos han vuelto hacia atrás, han vuelto a contar historias. Pero no como se lo hacía en el siglo XIX, cuando el drama y su intriga nos iba contando una historia y en ello eran fundamentales los diálogos. Eso ya no expresa verdad. Hoy los diálogos humanos no cuentan historias; a la inversa, la gente dialoga rompiendo las historias que la rodean. Entonces, lo que les fascina a los dramaturgos contemporáneos y, a mí esa vertiente me gusta mucho, es que no es el diálogo lo único que crea una personalidad. Y el diálogo no es la forma que tiene el teatro para existir. Hay una cantidad de contenidos que se convierten en personajes y que traspasan las fronteras del diálogo. Observando este presente veremos que hay un teatro de confesión, donde los autores incluyen hasta sus pensamientos más íntimos. Y todo eso crea un personaje.

–**Bajo estas cualidades, ¿cómo ha sido el proceso de creación de *Factory 2*?**

–Es un trabajo que creamos hace tres años y es una de las experiencias más importantes en mi carrera. Seguimos lo que dijo Andy Warhol cuando empezó a hacer cine. Él no quería hacer un guión, no quería hacer una película a partir de pautas establecidas. Él necesitaba mostrar las verdaderas individualidades de las personas que participaban en ella. Entonces provocaba a los actores para que improvisaran o aún para que vivieran intensamente delante de la cámara.

Ellos mismos intentaban que se produjeran ciertos acontecimientos muy naturales, siempre muy provocados por la imaginación de Warhol. Creaban nuevas realidades que debían ser más intensas que la vida normal, más auténticas, más coloridas, más suyas. En general, el ser humano en su vida normal, no tiene la osadía de ser verdaderamente quien es.

–**¿Siente que en el artista eso es un compromiso?**

–Considero que ser artista es un paso muy importante que posibilita ser más uno mismo. En la vida hay varios tipos de compromisos que nos obligan a dejar de ser nosotros mismos. El artista debe ser más osado, debe presentar una versión de sí mismo bien radical. Allí es cuando se ve su verdadera relación con el mundo, allí asoma un conflicto y el momento en el que se produce ese estallido es revelador. El personaje que está creando su personalidad de esa manera me fascina. Porque ese momento es misterioso. El personaje es como un doble. Si yo fuera actor, si fuera un personaje, tendría un pie en mí y otro en el personaje que estoy representando. Es imposible hacer un personaje si el actor no entra a él con su personalidad. Porque ella, más sus capacidades, más su intimidad, dan vida al personaje. Pero, el personaje, a la vez, lo ataca, lo provoca al actor, impacta en su mundo. Ese momento es el que más me interesa. Y busco encender ese momento. Es como dar un empuje para que aparezca una chispa provocadora. El personaje tiene que seducir al actor, incluso lo tiene que raptar y llevarlo al lugar en el que se realiza la locura del actor. Estoy convencido que cada uno tiene su

loco interno, su idiota interno; esto es, un personaje interno prohibido, que no se muestra, que se oculta. Pero ese personaje interno participa del proceso de creación, existe. Y en muchos casos el acto creativo es la liberación de ese idiota. Yo siempre digo a mis actores que deben ser muy amigos de su idiota interno, de su loco interno. Ese territorio existe en cada ser humano. Y hay algo más: el actor debe saber esconder el máximo de las cosas. En general, los intérpretes muestran demasiado y esto es algo contrario a lo que sucede en la vida, porque la gente no muestra, oculta sus sentimientos. El actor tiene que tener la conciencia de crear un mundo que, a la vez, sepa tapar. Allí es donde el personaje encuentra su energía. Allí es donde se puede trabajar la energía de los anhelos, de las aspiraciones del personaje.

–***Factory 2* no muestra la biografía de Warhol, no cuenta su historia. ¿Qué cuenta entonces?**

–No se trata de una investigación autobiográfica, no queremos repasar su vida, no pretendemos hacer un cuento sobre Warhol, basado en determinados hechos. Sí nos documentamos, analizamos muchas cosas y, en algún momento, nos saturamos de información. Entonces, les propuse a los actores que observaran ciertos hechos, que miraran sus películas y que intentarían enamorarse de un personaje de ese entorno. Así comprenderían a Warhol, hasta lograr una intimidad tal que les posibilitaría soñar como esos personajes. Dicho de otra manera, experimentamos acercándonos a esos seres de tal forma, que pudimos hacer la película que Warhol nunca hizo.

ROBERTO AGUIRRE



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



“Me fascina quebrar convenciones”.

RUBÉN TESARE / desde Buenos Aires

Siente un gusto particular por el teatro de Centro Europa, tanto que en su producción como director se destacan autores como George Büchner, Bertolt Brecht, Peter Handke, Heiner Müller o Tankred Dorst. Roberto Aguirre es director, docente, investigador, conduce el Teatro de Repertorio, cuya sede funciona en Vicente López y dice que desde allí se proyecta al mundo.

Comenzó a trabajar en teatro en tiempos de la última dictadura militar, casi por casualidad. En su carrera se destacan pocos autores argentinos. Solo Enrique Morales, Eduardo Rovner, Jorge Huertas. Él considera que en verdad el teatro europeo y, sobre todo ciertos clásicos, lo hicieron crecer y le permitieron conocer en profundidad la actividad teatral.

En los últimos años ha trabajado también en Mendoza con intérpretes egresados de la Universidad de Cuyo. Uno de esos proyectos, **Querer a las hermanas**, alcanzó notable repercusión a nivel nacional. En 2010, la obra participó en la Fiesta Nacional del Teatro de La Plata, que organizó el INT.

Profundo conocedor de los procesos escénicos, en el trabajo con el actor y el vínculo con el espectador, podríamos decir que apoya su atención a la hora de concebir un hecho escénico.

—¿Cómo se produce tu acercamiento al teatro?

—En realidad nunca quise estudiar teatro. A mí

no me gustaba el teatro. Me acerqué al arte para hacer cine porque, cierta vez, cerca de mi casa, vi a Leopoldo Torre Nilson que hacía un *casting* y me llevaron porque necesitaban un chico de mi edad. Fue muy impresionante verlo porque era muy alto, muy particular, y quedé impactado por esa presencia. Después terminé la secundaria, hice la colimba y me anoté para estudiar ingeniería agrónoma. Un absurdo de mi vida. Un día fui a la quinta de unos amigos músicos y me llevé unos libros para estudiar. Cuando volví de la quinta me anoté en el Conservatorio de Teatro. Tiré la carrera universitaria antes de empezar. En realidad quería estudiar cine pero como no tenía plata y no había escuelas de cine me anoté en el Conservatorio. Y vino el golpe de estado del 76 y entonces la Asociación Argentina de Actores armó lo que se llamó Escuela de Formación Integral, para poder cubrir ciertas necesidades porque en el Conservatorio habían echado a todos los grandes maestros. Y empecé a estudiar teatro ahí y terminé los cuatro años en esa escuela. Comencé a dirigir en el segundo año, directamente. Nunca actué en mi vida, siempre tuve claro que lo mío era la dirección. Hice algunas interpretaciones en roles muy pequeños pero, más que nada para divertirme. Y, desde ese momento hasta ahora, no he parado de dirigir. Me alejé del teatro dos veces porque tuve algunas dificultades con el país. Trabajo en esto hace más de 35 años.



• Escena de "Querer a las hermanas".

O sea que tengo como 70 obras dirigidas. En esos años armé unos diez grupos de teatro, dos salas o tres. Y en el año 90 decidí no trabajar más en Capital Federal. Yo soy nacido y viví toda mi vida en Vicente López. Entonces armé mi sala allí y desde ahí viajo al mundo, mucho más tranquilo, relajado.

–Analizando tu carrera queda claro que sentís un especial interés por la palabra, por los autores. ¿Alguna vez te acercaste a la dramaturgia?

–Una vez lo llamé a Kartun para pedirle algo. No me acuerdo qué era. Y terminamos conversando sobre dramaturgia y me insistió que fuera a tomar un curso. En cierta medida me obligó a pensar por qué no lo hacía. Creo que me interesaba escribir pero, en realidad, me di cuenta que no es mi tarea, que respeto a los grandes autores. Lo que me ocurrió también es que cuando terminé mi carrera era muy soberbio, como todo chico joven. Por entonces estudiaba dirección con Raúl Serrano, había hecho una asistencia importante con Villanueva Cosse. Cuando quise dirigir mi primer espectáculo fui a verlo a Ricardo Monti, admiraba mucho su trabajo y le pedí un texto y me dio obras viejas. Le dije que en realidad me gustaría dirigir un estreno y me miró, se sentó y me dijo: "Vos deberías buscar autores de tu generación". A mí eso me dolió mucho y no quise hacer más teatro argentino. Hice solo teatro europeo. Después fui amigo de Oscar Viale y trabajé unos textos suyos. Pero me costó mucho aceptar que yo no podía tener un estreno de un autor al que reconocía. Con el tiempo lo entendí y hasta le agradecí esa actitud a Monti porque, al traba-

jar con textos europeos, aprendí de Strindberg, de Brecht, de Shakespeare. Aprendí muchísimo, se me abrió el mundo y eso me ayudó en mi formación. Nunca quise escribir. Después que hablé con Kartun tomé la decisión de que yo soy un director que conoce el oficio, la actividad, que conoce cada uno de los procesos, que no sé de muchas otras cosas pero de eso sí sé. Entonces prefiero tomar textos de autores que respeto y defender sus propuestas y poder expresarlos o construir espectáculos a partir de ellos.

–Querer a las hermanas, la experiencia que realizaste durante el último tiempo con actrices mendocinas se aparta, un poco, de la línea que trabajás. ¿Cómo surgió ese proyecto?

–Me convocaron en 2006 para dirigir el trabajo final de un grupo de estudiantes de la carrera de Teatro de la Universidad de Cuyo e hicimos una obra de Bertolt Brecht, **El proceso de Juana de Arco**. Y fue muy exitoso. Esos montajes suelen hacer cuatro o cinco funciones. El nuestro estuvo dos años en cartel y giró por muchos lugares. El grupo se terminó y ocho de esos actores se vinieron a vivir a Buenos Aires y los tengo trabajando conmigo en el teatro, me siguieron. Los que se quedaron en Mendoza me convocaron para una nueva propuesta, ya más profesional. Era su primer trabajo después de la Universidad, pero eran siete mujeres. Entonces no había textos y, en algún momento, surgió la posibilidad de hacer una dramaturgia con obras donde se tratara el tema de las hermanas, del vínculo familiar. Y decidimos buscar por ahí y encontramos siete u ocho obras que hablan de hermanas. Reunimos

el material e hice una especie de dramaturgia previa para que ellas la discutieran y hubo consenso y comenzamos a trabajar. Se hizo una primera selección. Todo esto por Internet porque ellas estaban lejos, en Mendoza, y yo en Vicente López. Cuando se aceptó el material y se decidió la composición de las escenas les di una tarea, y cuando cumplieron esas tareas viajé una semana a trabajar con ellas. Para mí la dirección tiene una cantidad de tareas para realizar muy precisas y, si se cumplen algunos pasos, todo se soluciona. En una semana hicimos el montaje grueso y les di mucha más tarea que ellas cumplieron de forma muy efectiva. Un entrenamiento vocal, corporal, crearon una coreografía, el ajuste de lo estético porque teníamos una idea también de lo visual. Y cuando cumplieron con eso volví a viajar otra semana. Hicimos el trabajo final y después quedaba un mes para el estreno. Volví y estrenamos **Querer a las hermanas**. Y hasta ahora llevan casi dos años de trabajo.

–Te entregás a experimentar ya sea con un texto de autor o con una dramaturgia que construís junto a un grupo de intérpretes. ¿Siempre fue así?

–Mi preocupación por la actividad teatral ha ido cambiando. En los 70 quería hacer la revolución y hacía obras con mucha violencia en defensa de "paz, pan y trabajo" o "abajo la dictadura" porque me tocó trabajar en la época del Proceso, pero después me puse a bucear en los autores internacionales, a partir de conflictos que iban más allá de lo cotidiano, por eso hice **Kaspar**, de Peter Handke o algún Brecht. Esas obras me posicionaban de otra manera respecto del



• Escena de “Querer a las hermanas”.

vínculo con el público. Después hubo una etapa de mucho teatro pánico, de mucha agresión en escena. Y, ahora que estoy viejo, no me importa nada. Me parece que lo más interesante es que la gente la pase bien, que pueda entretenerse y emocionarse. Me parece que me llegó la hora de entender que el teatro es un entretenimiento y no uso esta expresión como una palabra malgastada, hablo de un sano entretenimiento. Y, en ese plano, me parece que es muy bonito ver a siete mujeres hablando de cosas que las movilizan y, al mismo tiempo, siento que eso es un entretenimiento delicado. Por otra parte, puedo volver al teatro violento o al teatro naturalista, puedo hacer un grotesco, que me encanta. Pero me suceden cosas que creo que tienen que ver con la edad. Ahora me gusta que la gente no sufra. Quiero apelar al buen gusto, me gusta mucho el teatro de la palabra, además, el teatro inteligente.

–Te entregás al juego que propone el teatro...

–A mí me gustan las obras de aventura. Me gusta Shakespeare aventurero. Por ejemplo, hay una obra como **Pericles** que es una tontería. Un tipo se pierde y busca a la familia y todo pasa en dos horas. Es como un naufragio: llegan, se caen, se pierden y al final terminan todos juntos. Eso me parece divino. Si un espectador organiza su salida al teatro: se prepara, sale de su casa, viene a la sala, paga la entrada, se sienta, te entrega su corporalidad por dos horas, este tipo está entregado. Viene a que le mientas, se entrega dos horas a vos y en ese plano me parece que hay que cuidarlo. Entonces, prefiero que ese entretenimiento le permita a él, en ese instante, poder encontrarse con una ficción ilimitada. El teatro tiene eso, es ilimitado. Yo te digo: “Acá

hay un mar gigante”, y el público acepta esa convención en la sala. A mí eso me parece divino. Y trabajar en ese marco de quebrar convenciones todo el tiempo me resulta fascinante. El tipo se va a dar cuenta de que vivió una ficción, aun sabiendo que está en el teatro. La pasó bien. Me parece que ese es el fin, no otro. Lo demás son palabras. Lo puntual es que cuando finaliza la función el tipo se va con esa sensación de que vio algo que le agradó.

–¿Sos de analizar en profundidad ciertas cualidades de los personajes a la hora de llevarlos a escena?

–No. Eso no tiene importancia. Podemos hablar de **Woyzec**, es un texto precioso, es una de las mejores obras del teatro universal. Woyzec solamente está obligado a comer garbanzos y lo maltratan, su mujer lo abandona; le pasa de todo, pobrecito. En realidad lo que necesitás es un actor que corra cuatro horas en escena, que sufra, que se cuelgue, que esté enamorado y que mate por amor. Todo lo demás no tiene ninguna importancia y hay millones de trabajos escritos sobre **Woyzec**. Nosotros hicimos **Kaspar**, de Peter Handke y hay más de cien ensayos dedicados a esa historia. Y en realidad Kaspar era un pibe que, a los 16 años, nunca había hablado, nunca había caminado porque estuvo atado con una cadena durante toda su vida en un altílo. Entonces vos decís: “Cómo uno aprende a pensar y a hablar en esas condiciones”, no tiene ninguna importancia perderse en los análisis, hay que hacerlo. Hay que comprender los procesos para llegar a eso. El fenómeno teatral no tiene límites, las convenciones se pueden correr o ampliar. En definitiva, hay que desarrollar un buen

proceso y conocer el vínculo con el público, no más que eso. El análisis psicológico de los roles o la evolución de una conducta me parece que no tienen mucho que ver. O sí tienen que ver pero, en el hecho teatral, lo que tiene que estar presente es el teatro, lo demás es ficción. Por más que hables del caos en una obra tradicional, la estructura no cambia. La realidad es que hay un aquí y ahora y hay condiciones que lo modifican y no más que eso.



ANA LONGONI



El arte como territorio de disputa

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Ana Longoni conjuga un pensamiento finamente teórico con una cercanía rotunda a la práctica artística en sí. Su obra y su pensamiento realizan un recorrido homogéneo y coherente del que podríamos destacar la creación de la revista **Ramona**, un espacio de pensamiento crítico que en muy poco tiempo supo legitimarse y volverse indispensable para todo aquel con inquietudes sobre la relación del arte con la cultura y de esta con la política. En esta conversación con **Picadero**, realizada en la casa para huéspedes de CIA (Centro de Investigaciones Artísticas) y a poco tiempo de la salida de una nueva revista llamada **KGB**, Longoni realiza un recorrido histórico sobre las artes visuales argentinas en relación con su contexto y desprende a su vez nociones complejas del rol del intelectual en el mundo contemporáneo.

FEDERICO IRAZÁBAL / desde CABA

—¿Cuál creés que puede ser el rol que el arte asume, en el presente, para la constitución de un determinado mundo y cómo se puede pensar, comparativamente, al arte del presente con sus antecedentes inmediatos?

—En principio dejame decirte que como pregunta asusta por todas las implicancias que tiene. Pero para desmadejar ese ovillo tan denso tendría que plantear que la pregunta nos introduce en un territorio de permanente confrontación, en donde lo que está en disputa consiste en determinar qué es el arte. Y para comenzar a esbozar una potencial respuesta me voy a servir de Suely Rolnik, una intelectual brasilera que sostiene que a partir de los años 60 emerge una nueva fuerza en este gran litigio que es lo que ella llama “capitalismo cognitivo”, en donde la producción y el consumo cultural empiezan a ser motores muy evidentes y centrales de la acumulación de capital. Ella dice que en este período aparece la necesidad de absorber energías críticas y disruptivas, como fueron las de los 60, y que al tomarlas el mercado las vuelve funcionales. Visto desde allí, es muy claro cómo desde los años 80 hasta hoy, se fue desarrollando una muy fuerte sociedad entre el arte y una serie de industrias, algunas clásicas y otras más o menos nuevas: el turismo, el espectáculo y, sobre todo en algunos países europeos, a cierto rol por parte del estado que ocupa cada vez más espacios como forma de instalar instituciones de arte contemporáneo. Claro que esto todavía no está en América Latina pero sí es algo que uno puede ver en tanto dinámica. Otro aporte de Suely Rolnik en ese texto, cuando habla sobre



• Intervenciones del GAC (Grupo de Arte Callejero).



estos artistas o intelectuales que fueron fagocitados, es que los nombra “zombis antropofágicos”, jugando con la idea de la antropofagia brasileña. Y lo que dice es que pese a todo aparecen atisbos, fisuras o interpelaciones, que son las que me interesa ayudar a difundir para que confronten con ese modelo del artista cooptado. Pero, para ser justos con la historia del arte, también hay que decir que estos artistas al tiempo que plantean un modo diferente de hacer las cosas, también trabajan con la apropiación crítica de un legado muy antiguo que podemos remontar a las vanguardias históricas europeas o incluso al siglo XIX, donde aparece esta figura del artista que pretende que su condición de artista, su modo de entender el mundo y de inventar nuevas formas de vivirlo y de idear artefactos incidan en estos esfuerzos de transformación. Esto es muy claro en las vanguardias y en las neovanguardias. Pero también podríamos poner un tercer momento de esa apropiación crítica del legado que es lo que se ha denominado “activismo artístico”, que sería como otra forma de concebir la política a partir de las herramientas críticas y creativas que provienen del territorio del arte pero que a su vez lo desbordan.

—¿En qué momento se sitúa el activismo artístico al que hacés referencia?

—Algunas personas ubican su origen con la emergencia del zapatismo, que sería otra forma de concebir la práctica política y que sin duda toma recursos de la literatura, de la poesía, de ese modo de concebir lo creativo, pero no para introducir un nuevo modo de hacer arte dentro del circuito del arte, sino más bien todo lo contrario. La idea es reformular lo que se entiende por práctica política. El principal objetivo es redefinir la política y de ese modo, indefectiblemente, modifica también el modo de pensar el arte. A veces el sistema del arte actúa ampliando sus

fronteras incluyéndolo como un nuevo modo de hacer arte, y en otros casos lo que ocurre es que se cierra. Hoy el activismo artístico es parte de exposiciones inmensas e importantísimas del arte contemporáneo internacional, como por ejemplo la última bienal de Kassel, la Documenta. Pero a la vez es un territorio de pujas, de disputas y de confrontaciones. Y creo que no es una batalla perdida. Lo que hay son tensiones para definir qué es el arte hoy. Y es claro, no hay una sola manera de entenderlo. Hay sí, esto es cierto, una forma hegemónica de entenderlo, pero también hay emergencias críticas, disruptivas, que intentan reactivar un legado muy potente y muy dormido que plantea otra forma de pensar la práctica artística y su relación con lo social, con lo político, etcétera.

—¿Esos artistas están preocupados por definir el objeto artístico o no les importa?

—Muchos de esos artistas ni siquiera se definen como tales. Algunos definen lo que hacen como una forma específica de militancia. Este es el caso por ejemplo del GAC (Grupo de Arte Callejero) que es un grupo que emerge en 1996, en fuerte articulación con el grupo H.I.J.O.S., y que tuvo mucho que ver con la emergencia de los escraches de aquel entonces, porque fueron quienes buscaron las formas de visibilización del escrache. Hoy la situación cambió radicalmente ya que el escrache puede ingresar —y lo ha hecho infinidad de veces— al museo, con todo lo conflictivo que ese ingreso sea porque al ser una forma específica de señalización y de protesta, que irrumpe en el medio de la década de mayor impunidad en la Argentina, es extraño su ingreso en un terreno institucional. Pero para hacer ese ingreso hay que hacer una serie de operaciones complejas en donde algunas veces lo que hay es una pérdida enorme de esa energía que supo tener en la calle y que luego no puede reproducir en el salón.



• Intervenciones del GAC (Grupo de Arte Callejero).



• "Nuestra Señora de la Rebeldía", de los Iconoclastas.

—¿Y los artistas aceptan hacer esa traducción aunque el costo sea la pérdida de esa potencia que le da el contexto?

—A veces sí y a veces no. Hay un repertorio de respuestas que los interpela a ellos y es por eso que no se puede dar una única respuesta a tu pregunta inicial. Porque cada uno aborda el tema desde múltiples lugares y las respuestas que se vienen dando en el arte contemporáneo han sido de lo más diversas, porque algunos incluso juegan mucho con el afuera del arte pero usando el arte. Se dejan introducir a una galería o a un museo para luego desviar recursos a la calle. Recursos que no necesariamente son dinero, sino por ejemplo legitimidad. Formar parte de una determinada institución los vuelve visibles y les otorga la legitimidad que esa institución posee dentro del mercado, y entonces luego con esa ganancia a cuestas salen a la calle a realizar su acto de militancia. Ejemplos de este tipo de práctica hay muchísimas, pero podríamos comentar una como para que sea más clara la comprensión. Hay un artista holandés llamado Matthijs de Bruijne, que se instaló en la Argentina en plena hecatombe del 2001 y que trabajaba con un grupo de cartoneros de zona norte, en donde lo que les propuso es que ellos a medida que van revisando la basura y buscando las cosas que luego pueden introducir en el mercado, busquen objetos inservibles, objetos que les llamaran particularmente la atención, por raros, por inútiles, por bellos, por feos, por el motivo que sea. La propuesta era que encontraran objetos que ellos consideraran por algún motivo singular. Luego el artista los tomaba y los presentaba en el mercado

europeo como objetos artísticos de su autoría y les daba el dinero a los cartoneros, a precio de euros. Esa es una de las múltiples opciones ante el dilema. En este caso la opción fue tomar la riqueza que circula en torno al arte contemporáneo y derivarla a la pobreza social con este mecanismo donde reformula el *ready made*. Otra opción muy distinta podría ser disolver la especificidad de la figura del artista y entrar así en la categoría de movimientos sociales que permiten articularse con otras disciplinas, otros saberes, otras formas de hacer y de pensar, y generar producciones o dispositivos de acción colectivos.

—¿Un ejemplo?

—Los Iconoclastas. Ellos son un grupo que viene trabajando hace unos cuatro o cinco años en Buenos Aires y que tienen como características que cada cosa que hacen lo disponen para que cualquier persona lo pueda usar. En este sentido es una gran apuesta al *copyleft* —en oposición al *copyright*— en donde todo puede ser reapropiable, rehecho, desviado incluso, porque todo lo que hacen, que puede ser material gráfico o procedimientos y modos de hacer, se socializa.

—¿Podrías detallar un poco el concepto del *copyleft*?

—Es algo que se usa mucho dentro del mundo activista más que en la academia o en la propia institución artística y que tiene por función poner en jaque la idea de propiedad privada o intelectual en el terreno cultural.

—¿Internet y el P2P formarían parte de esto en tanto sistema de circulación y consumo de bienes artísticos y culturales?

—Sí. Hay muchas discusiones sobre eso. Se ha

discutido por ejemplo si es un acto político descargar una película por internet o un disco de manera ilegal. Y las respuestas pueden ser varias. Es un acto político en la medida en que sabotea ciertas lógicas de acumulación de la industria cultural planteando otras alternativas, constituyendo un derecho de hecho. Pero hay gente que dice que no, que en la medida en que no haya una conciencia previa que haga que ese acto sea por un fin político considera que no opera como resistencia al capitalismo sino como decisión individual. Yo en lo personal coincidí más en la primera posición, sobre todo en el momento en el que se empieza a hacer tan masivo, ya que se origina una conciencia colectiva sobre esa forma de circulación.

—No sentís que allí surge una diferencia muy grande entre el arte de los países más fuertes comparado con los otros, ya que vos podés reformular el sistema de circulación y de consumo de ciertos bienes culturales, desviando de ese modo el mercado. Pero el artista se puede desprender de esta lógica de mercado en tanto tenga un Estado fuerte, que por vías de subsidio le financie la producción de modo tal que la circulación y el consumo no forman parte de su propia economía.

—Creo que esa pregunta tiene un presupuesto que es necesario sacar a la luz para poder pensar sobre el tema. Porque en realidad lo que yo me preguntaría es hasta qué punto los artistas visuales, del teatro, de la música, etcétera viven efectivamente de la circulación y el consumo, o si en realidad esa parte de la economía del arte no financia exclusivamente a las empresas discográficas, productoras y distribuidoras. En el territo-



• "Mierdazo", acción del TPS (Taller Popular de Serigrafía).

rio del libro el autor cobra alrededor del siete por ciento sobre el precio de tapa en un mundo en el que cada vez se vende menos. Por tal motivo podríamos decir que al autor no lo perjudica el hecho de que su obra circule de manera ilegal, quienes sí se perjudican son los que más lucran con esa venta que es la editorial y la librería. Entonces si la pregunta fuese si ese acto es un delito la respuesta dependerá de las leyes locales, pero si la pregunta es estrictamente sobre el arte, sobre el perjuicio que le genera al arte eso que se denomina piratería tengo serias dudas de responder afirmativamente, porque no creo que la circulación legal de su producción lo beneficie económicamente de un modo fuerte. Todo esto, claro está, se aplica a los artistas que no producen *best seller* o que no mueven una masa de venta de millones de copias. Desde acá es totalmente falaz la afirmación de que una política de *copyleft* pueda llegar a perjudicar al arte y al artista porque si un promedio de venta de un libro es de 400 ó 500 ejemplares, y el dinero para el artista es alrededor del 7 por ciento lo que tenés es que un escritor cobra un par de miles de pesos por un trabajo que le pudo haber llevado un año o dos. Esto claramente nos indica que su sustento económico debe pasar por otro lado. En tal sentido el *copyleft* también puede ser pensado como una instancia de libertad, en la medida en que el artista puede inventar nuevos modos de circulación y de creación de público, con otras condiciones y con un contacto más fluido al prescindir de la intermediación de una empresa.

ROLES

—¿Cuál es el rol del intelectual en todo este nuevo mapa de situación?

—Hay una definición del intelectual de Pierre Bourdieu que podría ser interesante traer a la conversación para circunscribir un poco qué decimos cuando decimos la palabra intelectual. Él sostiene que cuando emerge la figura del intelectual

es cuando se la aplica a Emile Zola y muy puntualmente por su participación en el caso Dreyfus. Bourdieu dice que fue ahí la primera vez en que alguien que tenía una gran legitimidad dentro del campo literario por lo que escribía, emplea esa legitimidad para incidir en el debate político de su tiempo. Es decir, el intelectual es alguien que emplea su legitimidad como artista para intervenir en otro territorio. Es la idea del artista desbordando su propia escena. Esa creo que es una muy buena definición de intelectual pero no la única. Están también aquellos que provienen del campo de la teoría, que tienen un discurso sofisticado y académico sobre la práctica. Pero en líneas generales diría que desde hace más de una década, desde los noventa más específicamente, el territorio estaba total y absolutamente escindido entre zonas que no se interrelacionaban entre sí. Estaba el mundo de la crítica periodística, que estaba totalmente acotada y aparentemente ensimismada por el hecho de que no hablaba de lo que se estaba produciendo. Estaba el mundo de la academia, cuyas investigaciones nunca incidían en nada en la práctica y estaba el mundo de los artistas, que parecía que no tenían capacidad de habla. Este mapa desde los noventa a hoy cambió radicalmente.

—¿Qué fue lo que cambió? Porque imagino que para que eso ocurra tienen que cambiar las instituciones

—Yo creo que no, que el cambio empezó desde abajo. Hubo varias iniciativas importantes como el Proyecto Trama, o la revista **Ramona**, que le dieron voz a los artistas. Si vos te ponés a revisar los primeros años de **Ramona** los que escribían eran los artistas, y esto generó un interés por los debates en todas las generaciones e hizo que hoy sea difícil encontrar un espécimen puro de uno de esos territorios, porque en realidad están terriblemente cruzados. Antes existía un prejuicio que sostenía que los artistas no tenían que hablar puesto que se creía que las obras debían hablar

por sí mismas y que el artista no podía producir opinión sobre ellas. Esto ocurría tanto en la Pueyrredón como luego en el IUNA. Ese prejuicio se derrumbó. Y además ocurrió que empezaron a cruzarse territorios: escritores que hablan sobre arte por ejemplo.

—¿Sentís que en la actualidad el kirchnerismo está planteando algo distinto en el arte?

—Me parece muy pronto aún para decirlo. Evidentemente hay una política cultural, que uno la puede ver en diferentes convocatorias como es por ejemplo la de pensamiento nacional. Pero tal vez la única respuesta que podríamos elaborar ahora sería la siguiente: cuando pensamos esto que denominamos activismo artístico hay que pensarlo en cuatro etapas o períodos. El primero es claramente a mitad de los 90 con los escraches, en donde emerge este tipo de práctica muy solitaria al principio y que venía a enfrentarse a la política de la impunidad, en donde participa tanto el GAC como Etcétera, dándole una forma de visibilidad y performatividad muy específica. La siguiente coyuntura es el 2001, en donde emergen innumerables grupos.

—¿Vinculados al movimiento asambleario?

—En algunos casos sí, en otros no. El TPS por ejemplo, el Taller de Serigrafía Porteña, surgió de la Asamblea de San Telmo. Este segundo momento tiene que ver con el nuevo tipo de participación social y de militancia. Aquí por ejemplo aparecen asambleas constituidas por más de cien artistas. Esta unión era impensable antes. Uno de ellos por ejemplo organiza la acción que se llamó **Mierdazo**, que consistió en llevar excrementos a la puerta del Congreso Nacional. Esto fue en febrero del 2002, y se hizo bajo la lógica de la asamblea. Votaron y ganó el sí a la acción y los artistas que habían votado por el no participaron igual porque esa era la lógica de la asamblea: decide la mayoría. Pero como ocurrió con casi todas las asambleas, se disolvieron. En este momento aparece la mirada europea que venía a buscar acá el turismo piquetero: arrancando en la ronda de las Madres, siguiendo por el piquete de Avellaneda, la fábrica tomada IMPA y otros lugares más que les resultaban atractivos para conocer y llevar. Eso produjo una fuerte sobreexposición internacional que cargó al movimiento de contradicciones que terminaron por acabar con el movimiento. La tercera coyuntura es el 2004, y muy puntualmente el momento de la entrega de la ex

• Infografía de Los iconoclastas.



• Propuesta de señalética del TPS para el Parque de la Memoria (Buenos Aires).

ESMA a los organismos de Derechos Humanos. Ahí lo que aparece es no solamente con los grupos de arte activista sino también con los grupos de Derechos Humanos una división radical entre los que siempre habían sido opositores a la dictadura, al alfonsinismo con las leyes del perdón y al menemismo con los indultos y que de golpe ven que la política de Derechos Humanos se vuelve política de estado y no saben qué hacer. Muchos aceptan entonces entrar y otros no, se vuelcan a la oposición. Hay dos episodios de ese 24 de marzo que fueron muy sintomáticos. El TPS tiene como acción el ir a las marchas con su taller de serigrafía y estamparles las remeras a la gente que participa, con alguna consigna que tenga que ver con esa fecha. Para ese día estamparon una imagen que no era propositiva sino más bien irónica: ESMA museo de la memoria, Ministerio de Economía museo del hambre, Casa Rosada museo de la impunidad, entre otros edificios de organismos públicos, en donde en definitiva lo que se cuestionaba era la musealización de todo. Esta serigrafía terminaba con una frase extraída de un discurso del entonces presidente Néstor Kirchner que decía: “Argentina 2004, capitalismo en serio”. Esta estampa generó una pelea muy violenta entre los dos grupos. Fue la primera vez que una imagen del TPS no caía bien en una marcha. Por otro lado está el grupo Etcétera –hoy llamado Internacional Errorista–, que siempre trabajó disfrazándose del oponente para ridiculizarlo. Encarnándolos pero para paro-

diarlos de una manera extrema. Ese mismo día ellos fueron a la ESMA vestidos de militares y repartían un jaboncito bajo el lema de “no te laves las manos, la entrega de la ESMA es solamente una lavada de cara”, cuestionando lo que significaba ese acto. Y esto generó una pelea con las Madres de Plaza de Mayo y un problema interno entre ellos que marcó un claro punto de ruptura en tanto colectivo. Y la cuarta etapa se inicia con el gobierno de Cristina, pero probablemente sea la muerte de Kirchner lo que lleva a los artistas a tener que definirse de manera más fuerte y rotunda, pero de lo que todavía no se puede decir demasiado.

–¿Y en qué terminaron esas escisiones?

–Los que se integraron al discurso oficial hoy son, en su gran mayoría, funcionarios del estado nacional en diferentes dependencias. Los que se enfrentaron al kirchnerismo siguen militando pero desde la oposición. Un ejemplo claro de esto es H.I.I.J.O.S. de La Plata, que es totalmente anti-kirchnerista y están parados en la vereda opuesta a los de Buenos Aires y a los de Córdoba. Una de las cuestiones que nuclea a los de La Plata y a otros organismos de Derechos Humanos de esa ciudad es la continua pelea por la verdad sobre lo ocurrido a Julio López. Hay mucho arte militante que hoy trabaja insistentemente para mantener la memoria del caso López, que otros claramente prefieren silenciar.

–Estamos ahora hablando de la relación de los grupos con los distintos grupos de políticos na-

cionales. ¿Creés que el Estado debe intervenir en la cultura?

–Es difícil responder esa pregunta pero me animaría sí a arriesgar una hipótesis. Creo que en los países en donde el Estado interviene fuertemente sobre la cultura los artistas pierden autonomía creativa, puesto que no se ponen en marcha hasta que no reciben el subsidio o el financiamiento, y acaban por dejar de buscar fuentes alternativas de financiamiento y adaptan sus proyectos creativos a lo que la convocatoria habilita. No quiero que esto sea leído como alguien que hace de la carencia una virtud, pero creo que por lo menos amerita ser visto con un pensamiento crítico, tanto para remarcar las ventajas y desventajas de su presencia, como las de su ausencia. Un escritor español cuenta una anécdota que en algún punto ilustra este tema. Dice que cuando los nazis escuchaban hablar de cultura sacaban el revólver, y que cuando el Estado español oye hablar de cultura saca la chequera en blanco. Yo en ese sentido brego por un deseo libre y autónomo.

–¿No creés que la emergencia de las carreras de gestión están evidenciando que hay un arte un tanto rengo, que necesita de un agente externo para organizarse y ser?

–Totalmente. Creo que la emergencia y proliferación de esas carreras son la clara muestra de lo primero que conversábamos: hoy la cuestión cultural es un gran negocio y entonces necesita profesionales del marketing cultural que optimicen su inserción su circulación y su consumo.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL