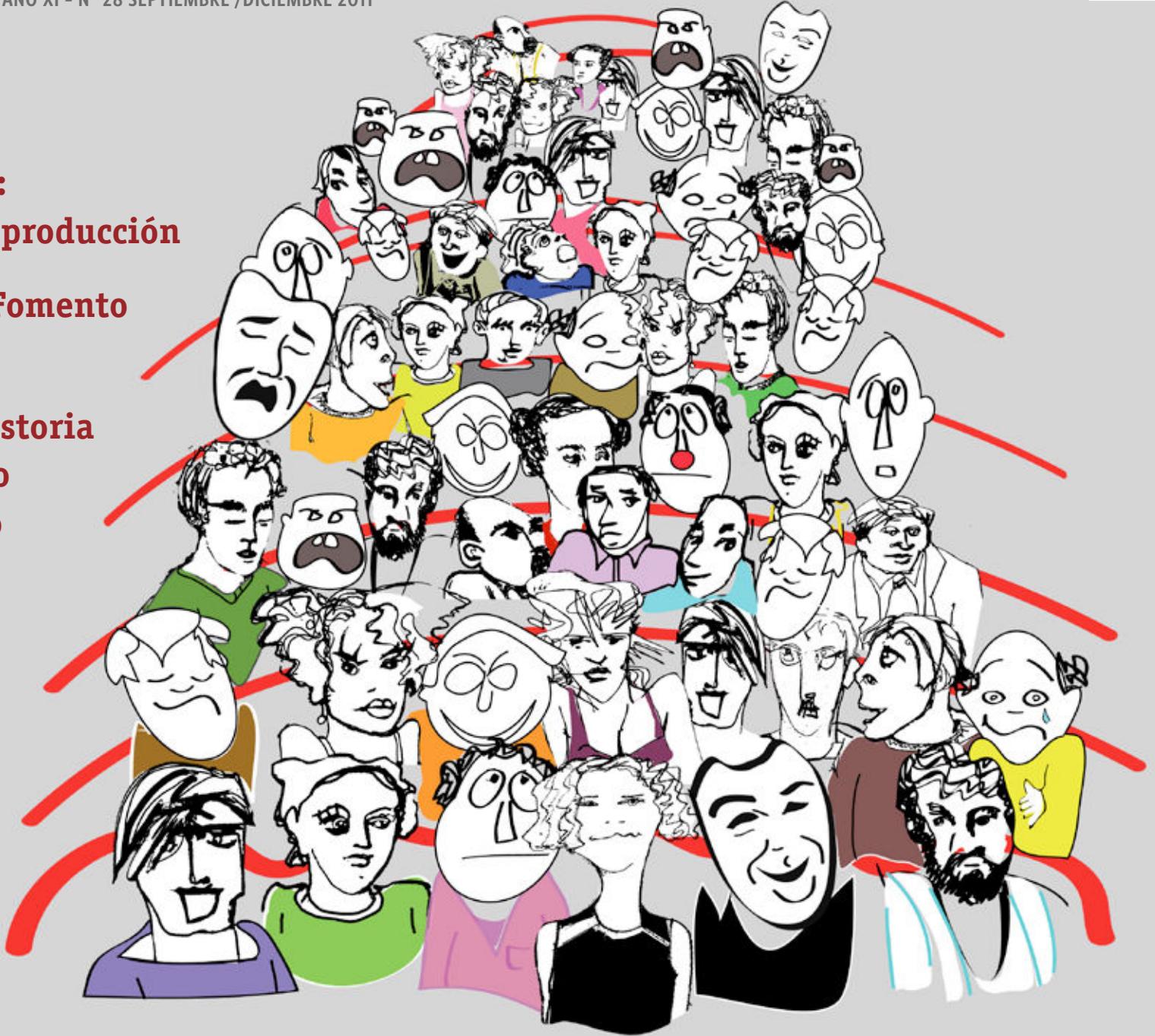


**Iberescena:
Foro sobre producción**

**Planes de Fomento
en el NEA**

**Teatro e Historia
en el teatro
sanjuanino**



El público, en el centro de la escena

DIRECTORES: Eugenio Zanetti, Francisco Javier

EDITORIAL: Gonzalo Demaría, Víctor García, Jorge Lavelli

EL INT Y SUS ETAPAS

AUTORIDADES NACIONALES

PRESIDENTA DE LA NACIÓN

DRA. CRISTINA FERNÁNDEZ

VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN

LIC. AMADO BOUDOU

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 NOROESTE:** RODOLFO PACHECO, **REGIÓN NUEVO CUYO:** ARIEL SAMPOLLES, **REGIÓN PATAGONIA:** ALFREDO GÓMEZ

REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL

MARCELO LACERNA, CLAUDIO PANSERA, CARLOS LEYES, ARIEL MOLINA

AÑO X - Nº 28 SEPTIEMBRE / DICIEMBRE 2011

REVISTA PICADERO

EDITOR RESPONSABLE: 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, DANIELA ORDÓÑEZ, JUAN MANUEL CASTRO, CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS

DIBUJOS: OSCAR "GRILLO" ORTIZ

DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

FAUSTO ALFONSO, MANUEL BARRIENTOS, MIRNA CAPETINICH, GUILLERMO CACACE, MARIANA CERDEIRA, ISABEL CROCE, ANTONIA MONZÓN, PAULINA ROTMAN, ROMINA SÁNCHEZ SALINAS, JUAN JOSÉ SANTILLÁN, EDITH SCHER, MAURICIO TOSSI, ERNESTO TORCHIA, LAURA VENTURA

REDACCIÓN

AVDA. SANTA FE 1235 - PISO 7

(1059) CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES

REPÚBLICA ARGENTINA

TEL. (54) 11 4815-6661 INTERNO 122

CORREO ELECTRÓNICO

PRENSA@INTEATRO.GOV.AR

EDITORIAL@INTEATRO.GOV.AR

IMPRESIÓN

ARTES GRÁFICAS PAPIROS S.A.C.I.

CASTRO BARROS 1395

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

El INT produjo un gran cambio cultural; la aparición de la Ley de Teatro y esta institución implicaron un antes y un después en el quehacer teatral del país. Generó un espacio de pertenencia y de identidad fundamental para una actividad que tenía grandes dificultades en su desarrollo, sobre todo por una enorme disparidad en la distribución de los beneficios. El INT aplicó una política de apoyo y de fomento que tiende a equilibrar aquellas diferencias y a generar más público. Si aceptamos la convención de establecer períodos, se podría decir que hubo tres etapas: primero, la etapa fundacional. La segunda etapa sería la del ordenamiento. Y la tercera etapa, que estamos transitando, es la del crecimiento institucional.

Hoy tenemos un INT con plena ejecución, con un gran abanico de subsidios y programas de fomento muy importantes. Creo que el crecimiento ha sido constante, si bien a veces hay que revisar, detener un poco la marcha y reconsiderar ciertas decisiones, hay que tener en cuenta que siempre se parte de premisas que luego hay que cotejar con la realidad. Pero creo que el avance no se ha detenido nunca. No es un proceso lineal, porque hay cosas que intentamos aplicar hace años y no tuvieron cabida y años después son reclamadas y parecen indispensables. O algo que resultaba muy interesante hace cinco años, hoy tal vez carezca de importancia. Esto se explica por el propio dinamismo de la actividad.

Las unidades de trabajo se concentraron en *subsidios, fomento de la actividad desde la gestión y crecimiento institucional*, hacia adentro y hacia fuera.

En el primer caso, revisamos constantemente las condiciones de los subsidios, generamos más líneas y convocatorias abiertas; en el segundo caso, le dimos mayor impulso a la línea editorial, generamos El INT Presenta y nuestro Catálogo y revisamos constantemente los resultados de los planes regionales y provinciales. El Circuito nacional EL PAIS EN EL PAIS abarca desde Jujuy hasta Tierra del Fuego. Consolidar el concepto de circulación es uno de los postulados básicos de la institución. Por cierto que se encuentra en su eta-

pa incipiente, creo que no tiene límite o en todo caso, tendrá un límite presupuestario, pero no de gestión. En este tipo de respuesta institucional se ve claramente la sinergia alcanzada entre distintos organismos culturales. El Circuito genera nuevos públicos, concita atención sobre el hecho teatral, genera trabajo y pertenencia.

En el tercer caso, para crecer institucionalmente, hubo que generar nuevos lazos políticos con las provincias, municipios, universidades, ONG; para desarrollar sinergias en el trabajo y darle una inserción al INT en la estructura política; hoy hay convenios firmados con todas las provincias y cientos de municipios, además de otros organismos.

Esto implica un diálogo permanente, constante, con gobiernos de distinto signo político, de ideologías variadas; ese diálogo llevó a que confluyeran en la mesa cultural una pluralidad de puntos de vista. Hoy, en base a esos convenios se hacen planes, programas y eventos en co-gestión en la mayoría de las provincias argentinas.

En esta tercera unidad, la institucional, trabajamos también para darle visibilidad internacional al organismo: ahí está Iberescena, por ejemplo.

Las Casas del Bicentenario es otro importante proyecto de gestión; el INT se sumó al mismo y desde el primer momento se compartió la importancia política fundamental de integrar un programa como este, donde confluyen claramente áreas de gobierno de suma importancia en el armado político, como la propia Secretaría de Gobierno, Ministerio de Trabajo, Ministerio de Planeamiento, Secretaría de Cultura... Es uno de los proyectos concretados, que requirieron una gran articulación.

Hubo otros, claro, como la compra de la nueva sede, la consecución de fondos para su refacción y puesta en marcha, la financiación de los cargos para todos los Asistentes Técnicos, el sueldo del Consejo, el sueldo de los Provinciales, la participación constante en los programas de la Secretaría de Cultura... Eso requirió mucha articulación política y una mirada estratégica clara que no deviniera en ansiedades y se permitiera

un plazo lógico de acción. Y al final no importa cuándo se logró, durante qué gestión, ni quién aportó la idea. El resultado está ahí y contribuye a un mejor INT y a un mejor servicio.

Todo esto se logra siempre con un equipo de trabajo que debe estar preparado para dar respuestas y para enfrentar distintas situaciones y proporcionar respuestas. No todo sale como se planifica, la realidad es mucho más compleja. Por eso hay que trabajar siempre profundamente sobre los cambios estructurales, porque una de las misiones del funcionario es tener perspectiva y medir las consecuencias. Para sostener ese equilibrio, el esfuerzo que hay que hacer es enorme. Es que el Consejo no es una entelequia, está formado por personas y esas personas tienen distinto origen y, aún con el mismo objetivo las miradas sobre el camino a seguir pueden disentir. También se puede disentir en el objetivo, claro.

¿Por qué? Porque está la opinión personal de cada uno, la mirada regional, la mirada nacional que deben aportar los representantes nacionales (QTN) y la mirada del gobierno, a través de sus propios representantes, que son el representante de la Secretaría de Cultura y el Director Ejecutivo. Todos tienen el deber de hacer que esas miradas confluyan.

Siempre habrá puntos pendientes por la propia dinámica de la actividad y porque el INT abarca un universo enorme, lleno de preguntas y cuestiones a las que hay que dar respuesta continuamente. Tal vez, también, sea hora de volver a reflexionar sobre la ley, a la luz de sus alcances; un gran debate en el cual la comunidad teatral pueda expresarse y opinar sobre el accionar de la institución. Las regulaciones deben ser dinámicas, para no anquilosarse y transformarse en piezas de museo. Una ley debe servir a la sociedad y para que eso suceda, es necesario revisitarla, porque la sociedad cambia. Si casi quince años después de la creación del INT la realidad teatral no ha cambiado, entonces el INT ha fracasado; yo creo que sí ha cambiado y reflexionar sobre ello implicaría un debate apasionante con una gran participación.

El contacto humano con la gente que hace ese país teatral, aporta una enseñanza y una experiencia invaluable, imposible de medir con palabras. Se adquiere más paciencia, más tolerancia y más capacidad de diálogo. Eso significa un capital humano y profesional que tiene un valor incalculable. Aprender a escuchar, buscar la respuesta, encontrar un equilibrio. Hacer permanentemente un gran esfuerzo para entender la razón del otro y ponernos a mirar desde esa razón, que a veces dista mucho de la de uno mismo. Es un ejercicio ejemplar para comprender y aprehender. Y también para debatir, para explicar, para exponer. Siempre es bueno que alrededor haya pensamiento crítico porque entonces existen muchas más posibilidades de crecimiento. Los puntos de vista son infinitos. Aprender a ejercer un cargo ejecutivo implica interpretar esos puntos de vista, ponerlos en la balanza y tratar de equilibrarla.

El INT es un organismo federal y representativo. Ese mismo carácter participativo, federal, plural, lo hace, al mismo tiempo, complejo, porque no permite miradas reduccionistas. Lleva tiempo entender su mecanismo operativo y no hay lugar para aspiraciones personales. Hay que aprender a convivir con una enorme cantidad de problemáticas simultáneas; esto implica adquirir un gran ejercicio en la gestión, pero también implica un compromiso humano muy importante.

Dos palabras que resuman el trabajo futuro podrían ser "integración" y "crecimiento". Y por último: me parece que el INT sigue siendo una institución muy joven, que ha provocado cambios sustanciales en el mapa teatral argentino. Pero los cambios culturales son lentos, deben madurar apropiadamente para que resulten parte natural de la sociedad y estoy seguro de que buena parte de las acciones de hoy, se verán mucho más fielmente reflejadas en la sociedad teatral de los próximos años. Es un proceso de construcción sociocultural, de inclusión, de identidad, de pertenencia.

RAÚL BRAMBILLA
DIRECTOR EJECUTIVO
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

¿El teatro

se muere de la cola?



• Raúl Brambilla, Ana Durán, Jorge Dubatti.

El 8 y 9 de agosto de 2011 se llevó a cabo el Primer Encuentro sobre Nuevos Públicos, organizado por La Trama, Asociación Civil de Difusión, Formación y Promoción de las Artes, y la Red Nacional de Teatro Comunitario. Participaron representantes de organismos estatales, nacionales y de la Ciudad de Buenos Aires, referentes educativos, críticos, docentes, sociólogos, investigadores.

EDITH SCHER / desde CABA

¿Por qué y para qué un encuentro de estas características? La cuestión tiene varias aristas. Ana Durán, presidenta de la Asociación Civil La Trama, directora del programa de Formación de Espectadores, proyecto que coordina junto a Sonia Jaroslavsky, es una de las gestoras fundamentales de este encuentro, alguien a quien el tema inquieta desde hace tiempo: “Hace ya muchos años, diría que desde la última dictadura militar en adelante, la pregunta sobre la escasez de público viene cobrando fuerza, y el interés por responderla y elaborar estrategias va desde una concepción del arte como mercancía, esto es, la industria cultural, hasta el arte como transformador de la sociedad. Cada visión (y sus intermedias) implican un lugar desde donde ver el problema, una evaluación y estrategias diferentes. Cuando se habla de arte en términos de producto, aparecen conceptos como ‘fidelización’, de tal manera que serle fiel a una sala teatral o a un artista sería algo similar a serle fiel a un *shopping* o una tarjeta de crédito. Esto implica pensar directamente en una clase social que tendrá acceso a todos los consumos (y el teatro será uno más). Por *default*, una clase que quedará fuera de la fiesta. Pero también implica que el arte (el teatro en este caso), será un bien de consumo que, como un *shopping*, no deja mayores huellas en el consumidor, más que un mero hábito”.

El tema es de fundamental reflexión para el futuro del teatro, no solo para que este tenga nuevos espectadores que le den vitalidad y este no se circunscriba a un núcleo reducido y repetido, sino también porque algo cambia en la comunidad cuando el arte comienza a formar parte de su vida. Y, como se ve, gran parte de la sociedad queda afuera de esta posibilidad. ¿Pero qué es lo que cambia? ¿Y desde qué mirada se concibió este encuentro? “Este Encuentro fue pensado desde una concepción del arte como transformador social –continúa Durán–, en el sentido de ser aquel que permite aproximarse a otras miradas del mundo que pongan en tela de juicio la propia (o que al menos la movilicen un poco), a la vez que nos acerque a compartir con ‘el otro’ un ritual que no refiere a un ‘yo’, sino que nos obliga a pensar en un ‘nosotros’ y, por eso, en un encuentro”.

¿Por qué asociarse para ello con la Red Nacional de Teatro Comunitario? Porque esa práctica, desde su nacimiento hasta hoy, no solo genera permanentemente nuevo público (personas que nunca habían ido al teatro y que lo conocen por primera vez al ir a un teatro comunitario, público que, a partir de esta experiencia en la que se sienten convocados, comienza, en muchos casos, a frecuentar otras propuestas teatrales), sino que también ha pensado, piensa y construye a partir de la idea de arte como una práctica transformadora



• Federico Irazábal, Rubén Szuchmacher, Ana Durán, Adhemar Bianchi, Ricardo Talento, Edith Scher

de la comunidad. “Nació en el espacio público y busca permanentemente no romper la comunión entre teatro y espectadores”, afirma Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas. Además, y fundamentalmente, porque al ser los integrantes de una comunidad, los vecinos de un territorio, los que integran los grupos, el teatro, lejos de constituir una realidad lejana e innecesaria, comienza a formar parte de su vida cotidiana. Y eso es altamente transformador.

A continuación, algunas de las reflexiones de las muchas que aportaron los invitados.

FESTIVALES, SALAS, SUBSIDIOS Y OTRAS YERBAS

Las jornadas tuvieron el rico aporte de diferentes perspectivas. Federico Irazábal, crítico, resaltó tres cuestiones a tener en cuenta al hablar de cuál es el público hoy. La primera se relaciona con la aparición de los festivales en Buenos Aires: “La sensación es que desde los ‘90 se crea un circuito festivalero que hace que el teatro argentino irrumpa fuertemente en el resto del mundo, a punto tal que, en alguna medida, el creador o los creadores hegemónicos de esos años producen básicamente para un público extranjero, fundamentalmente alemán, porque ese comienza a ser el gran mercado comprador de nuestras estéticas. Eso genera una lógica respecto del público”. La segunda cuestión que destacó tiene que ver con las salas muy pequeñas: “La irrupción de microsala para 40 ó 60 personas también colaboró con la posibilidad de producir con prescindencia del otro. Con 10 actores en escena, más los amigos y familiares, con una función semanal, se logra más o menos el objetivo. Ahora bien: llega un momento en que todos nos conocemos las caras. No sabemos cómo se llama el otro, pero sí que en algún momento lo vimos en el teatro. Hay algo ahí de un circuito ce-

rrado, que, además, se manifiesta en las edades. El teatro ha ido envejeciendo. En los ‘90 uno veía creadores de 18 a 30 años que convocaban público de esa edad. Hoy todos envejecimos, pero seguimos hablando de teatro joven”. La tercera cuestión, según Irazábal, es la lógica que generan los subsidios: poco dinero para muchos condiciona la producción. Además, parte de ese dinero se destina a los agentes de prensa. Como síntesis de estas tres variables el crítico concluyó: “Los creadores puede que tengan otra mirada. Uno, en tanto mediador, tiene la sensación de que ellos todavía no definen qué quieren hacer con el público. No hay una reflexión en torno de ese otro que va a venir a completar aquel producto, aquella obra abierta que ellos lanzan al mundo. No está trabajado el espectador como un sujeto semiótico, histórico e ideológico”.

Por su parte el director Rubén Szuchmacher, ahondó en la cuestión de las salas: “En los 2000 los teatros comienzan a ser para 20 espectadores. Eso marca, en la configuración del espacio, la miseria que atravesamos como sociedad. Yo, que empecé muy pequeño, tengo un registro del teatro de los ‘50. Tuve la oportunidad de ver el funcionamiento de instituciones teatrales. Las salas eran para mucho público. Se usaban espacios pequeños si la obra lo justificaba, pero era una rareza increíble, porque el sistema dominante era el de las salas con su configuración y su construcción. El cambio no obedece hoy solo a una razón estética, sino también económica. Las escuelas de teatro, estatales y privadas, generan actores. Personas de la pequeña burguesía se juntan y arman una sala en una casa vieja, pero sin ninguna reflexión artística sobre eso. De este modo se hace un teatro de un elitismo casi furioso, aunque no se lo conciba como tal, porque la

lógica es ‘vivo en ese lugar, doy clase y es sala’. Hay un pensamiento que empieza a funcionar, que tiene que ver con un horror al espacio grande, a la dimensión en la cual se pueda llevar muchas personas. No se piensa en trascender aquello que se conoce”. El director consideró que otra de las causas de la pérdida de público es la falta de reflexión sobre qué es el teatro y un consecuente accionar muy autorreferencial: “Aparece algo del orden del sujeto en el lugar del arte. La gente cree que ‘hacer algo’ ya es importante. A veces voy a ver ciertas propuestas y advierto que todo el placer está en el actor. El teatro, a mi criterio, se constituye en una especie de vértice que no es el espectador ni la escena. Por ende, si el que la pasa bien es únicamente el actor, resulta un desastre. Me parece que en esos casos no hay una dirección que se constituya hacia un intento de transformación del espectador. Y lo que deviene es uno de los males peores que pueden tener las artes performáticas: el aburrimiento. Cuando alguien se aburre no vuelve al teatro”. He aquí algunas razones para empezar a pensar el problema. Entonces: ¿a quién se dirige el teatro hoy?

¿PARA QUÉ GENERAR NUEVOS PÚBLICOS?

¿Nuevo público? Imprescindible. Insistimos: además de proveerle a la actividad teatral más espectadores, por cuanto esta es muy prolífica, y no hay espectadores para tanta producción, cabe preguntarse por qué sería importante generar el deseo por lo artístico en muchísimas personas que no solo no van al teatro, sino que ni siquiera lo ven como opción ¿Qué cambiaría en sus vidas?

Uno de los aportes más interesantes para pensar en esta dirección fue el de Marcelo Urresti, quien no proviene del campo teatral sino del de la sociología, y entiende los circuitos culturales



• Panelistas del encuentro.

como “espacios de encuentro, en los cuales se comparten cosas, espacios que dan pie para después mantener discusiones interesantes sobre la condición que a uno le toca de vida en determinado momento, sobre los conflictos que lo atraviesan, personalmente y como miembro de una sociedad y también como miembro de un momento histórico, espacios en los cuales uno se pregunta cosas y trata de reflexionar sobre el sentido de lo colectivo que le toca habitar”. Por ese motivo, por todo lo que el contacto con el universo artístico y en este caso con la artes performáticas pueden transformar en una sociedad, es que a Urresti le interesa estudiar los públicos y, en especial, pensar cómo hacer para que los jóvenes puedan ser parte de ellos. El sociólogo considera que, de esta manera, “muchos ciudadanos podrán acceder al espacio público y así cambiar las dinámicas allí existentes, dado que este parece estar pasando por un momento restrictivo”. El problema es que el espacio público es percibido, medios de comunicación mediante, como “espinoso”, “deslizante”, lo cual genera una tendencia muy fuerte a quedarse adentro de la casa. Además, el cambio en televisión de las señales multigenéricas, es decir los viejos canales que tenían segmentada su programación y abarcaban todas las franjas etarias, a unigenéricas, lo cual implica la existencia de canales que cubren el interés de todas las generaciones en todos los horarios, produce un cambio de hábito y un modo de captura de más cantidad de público adentro de la casa. “El aparato de televisión tuvo una revolución que lo volvió cada vez más seductor. En la medida en que segmenta, llega a su público con mucha mayor fuerza, es más eficaz, construye audiencias más pequeñas pero más fieles, con lo cual nos cuesta cada vez más sacarlo de la casa”.

Si a ello le sumamos Internet, que satisface prácticamente todas las necesidades de inmediato sin moverse de la pantalla, el problema se hace grande. “¿Qué supone Internet? –se pregunta Urresti–. Que directamente no haya frustración en las búsquedas. Que todo lo que uno busque, lo puede llegar a encontrar. La digitalización de la cultura nos juega una pasada complicada”. Pero además, hay otra cuestión, señala el sociólogo, y es que, en Buenos Aires, la oferta teatral es enorme, y por ello compite entre sí, ya que ha crecido exponencialmente, mientras que la cantidad de habitantes no. “Hay, entonces, un intento de las compañías teatrales de enganchar más veces a la misma gente. Es una cuestión matemática relativamente simple. ¿Y qué pasa? Siempre me interesó la analogía con el público de poesía. Porque, si el teatro es elitista, el mundo de la poesía lo es mucho más. ¿Cuál es el ‘efecto poesía’? El que se produce cuando el público de los que exponen es el que luego también expone. Termina de leer uno y el que está de espectador sube a leer. No me voy a meter en cuestiones estéticas, pero lo cierto es que así se genera un efecto de aislamiento. ¿Qué tenemos, entonces? Que por un lado los públicos se están achicando, pero también segmentando. Porque, si no viene público de afuera, no hay necesidad de ponerse en relación con él. Empieza un proceso de elitización, que tiene que ver con alejarse del público y en algunos casos con ser hostil. Hay gente que produce contra el público cuando está en estas situaciones, que empieza a sentir como apuesta interesante, en la competencia con los demás, la necesidad de ser la más alejada posible de ese público al cual, por ausencia y por desconocimiento, denuesta de entrada. Esto genera circuitos muy cerrados y problemas con el público profano que por ahí

se equivoca y aparece en la sala en determinado momento. Cuando ese público se encuentra en esa situación, se siente muy incómodo y ajeno. No habría problema si esto generara un encuentro gracioso o hasta cierta crítica por parte del espectador. El asunto es que genera culpabilización. Y eso es grave, porque ahí el teatro hace que esa gente termine asustada de lo que ella misma es: 'No tengo herramientas para ver esto', puede pensar, 'soy inferior a los que están en esta sala y sí pueden disfrutar de esto'. Así, no solo no estamos cumpliendo con el objetivo, sino que nos está saliendo exactamente al revés". Complicado panorama.

¿Y LOS JÓVENES?

Según explicó Ana Durán, en base a su experiencia en la dirección del programa de Formación de Espectadores destinado a chicos de escuela secundaria, la relación entre este sector social y el teatro, mucho más si se trata de alumnos que residen en Lugano, Villa Real, barrios del sur u otros territorios alejados del Centro o Palermo, es de una profunda y gigantesca distancia. La mayoría de ellos jamás vio teatro y mucho menos danza. Los obstáculos que se presentan para que esto se modifique, relató Durán, abarcan un espectro que va desde la dificultad de los docentes para trasladarlos y atravesar toda la ciudad, hasta un profundo desinterés de mucha gente de teatro, y un miedo de los dueños de las salas de que vengán tantos pibes y rompan algo. "¿Por qué antes se podía juntar 100 pibes y hoy no? —se pregunta Durán—. Es otro pibe, otra realidad, otro el cuerpo, otra la capacidad de concentración, pero además es otro el *leitmotiv* social en relación con la cultura. Cuando éramos chicos, no aceptar ir al San Martín era poco menos que una grasada. Hoy es un poco al revés. Hay una deslegitimación social de la cultura, entendida como la alta cultura. Por supuesto que las diferentes comunidades tiene sus interesantes ritos culturales y eso está mucho más valorado que ir a ver teatro independiente". Nuevamente, uno podría preguntarse por qué y para qué alguien necesita el teatro. Si no tienen el deseo, ¿qué les aporta? Ana da algunas respuestas: "Lo que encontramos es un formato que hace que los pibes se sientan comprometidos físicamente, expuestos como los actores. Los saludamos cara a cara, lo cual también nos compromete a todos físicamente. Ahí se disipa el miedo. Hay que tener en cuenta que para los chicos es hora libre. El deseo es del adulto. El tema es generar las ganas. ¿Cuántas generaciones se pierden un espectáculo de danza, una orquesta, una ópera? Además, la salida no implica solamente ir al teatro, sino atravesar toda la ciudad, poner el cuerpo en fricción con esos espacios nuevos y sentir que se puede formar parte de eso. Si yo puedo ser público de *Cascanueces*, significa que soy alguien, que se me contempla a mí".

UNA MIRADA HACIA TODO EL PAÍS

Desde otra perspectiva, Raúl Brambilla, director del Instituto Nacional del Teatro, explicó que el INT, por su condición federal, trabaja con realidades muy diversas: "Creo que hay muy pocos lugares o casi un único lugar donde el fenómeno 'teatro' está instalado en el público — afirmó—. ¿Qué quiere decir 'está instalado'? Que el teatro está presente como necesidad cuando la gente abre el abanico de la oferta cultural que tiene". Esta caracterización de lo que sucede en el país llevó al INT —relató Brambilla— a pensar políticas de formación de público: "Creemos que en aquellos lugares donde el fenómeno teatro no está instalado hay que acompañar eso con una movida. Nos parece que los festivales, sobre todo en las poblaciones más pequeñas, ocupan un lugar importantísimo. Cuando esto sucede, de pronto el teatro existe. El espectador acude a ver y probablemente vuelva. Claro que no hay nada que hacer si la calidad no es buena. ¿Cómo se mejora? Yo soy de los que cree que no hay que subestimar al público. El teatro no es una industria, no se puede copiar, requiere de su genuinidad. Sin embargo se da el fenómeno de aculturación en el que existe la réplica, es decir, se copian modelos sin pensar el público. Esto ha sucedido durante muchos momentos en Argentina y conlleva una doble frustración: la del creador que no reconoce su audiencia y la de la audiencia, que no reconoce el código. Tratar de solucionar este meollo desde una institución estatal es muy complicado, pero uno intenta caminos y programas. Además de los festivales, generamos un catálogo anual en el que hay una cantidad de obras que se ofrecen. Las elegimos pensando la capacidad que tienen esos espectáculos para integrarse a un público. Pensamos un circuito de giras con espectáculos que van a ir a lugares que nunca vieron teatro".

Por su parte Rubens Correa, director del Teatro Nacional Cervantes, describió la política de esa sala en relación con este tema. "Cuando asumimos en 2007, luego de varios años en los que el Cervantes había dejado de tener una existencia visible y venía de un largo período de conflictos gremiales, nos preguntamos para qué tipo de público dirigiríamos nuestro proyecto. Pensamos, entonces, que había muchos espectadores distintos en el país, muchas poéticas, motivo por el cual nos propusimos que la programación reflejara esa diversidad dentro de los límites que estaban puestos desde la época en que Osvaldo Dragún había sido director, que tenían que ver con que en el teatro Cervantes se hiciera teatro de habla hispana. Esa idea de diversidad nos impulsó a tratar de trabajar con el teatro en todo el país". El Cervantes, entonces, explicó Correa, desarrolló el plan de giras, que eran coproducciones "El primer año hicimos 80 y tantas funciones en el interior, tuvimos 16.000 espectadores y fuimos a 40 ciudades distintas. En ese momento iniciamos

otro proyecto que fue Teatro del país, por medio del cual trajimos 35 ó 38 elencos del Interior". Estos programas fueron mantenidos desde 2008 hasta hoy y —explica Rubens— crecieron. En 2010 el teatro lanzó un programa nuevo: el Cervantes va a la escuela. "Empezamos a organizarlo solos y luego hicimos un contacto con el Ministerio de Educación de la Nación, que se mostró muy interesado". El nuevo programa que se está por poner en funcionamiento es El teatro Cervantes va a los sindicatos. De este modo el Cervantes intenta generar nuevos públicos.

OTRAS EXPERIENCIAS

Jorge Dubatti contó en las jornadas su experiencia con la Escuela de Espectadores, que dirige desde hace 11 años y que funciona en el Centro Cultural de la Cooperación. Describió la práctica como un campo muy nuevo y relató cómo lentamente la actividad generó nuevos espectadores entusiastas. Se trata de un espacio de educación no formal, sostiene el crítico, "un espacio de goce, de producción de pensamiento, muy vinculado a la valorización de la idea de ocio como disponibilidad en el sentimiento de libertad". Según Dubatti, quien relató que la experiencia se multiplica en otras ciudades, "las causas de la necesidad de estas escuelas son: que el teatro es cada día más conceptual y que hay un canon de multiplicidad apabullante; que el universo de la cultura argentina está transteatralizado y que está en crisis la crítica". Entre otras características que describió respecto del modelo de espectador, Dubatti habló de alguien con una "enorme familiaridad". Esto es, ir al teatro permanentemente. "Yo creo que se cumple una tarea pedagógica —afirmó refiriéndose a la Escuela—. Hay algo de abrir el paladar".

Por su parte, Sergio Rower, integrante del Libertablas, describió el paciente y obstinado trabajo que hace el grupo de titiriteros, año tras año, al ir a conquistar nuevos públicos en todo el país con su propuesta de hacer grandes clásicos y, a la vez, lograr el sostenimiento de la fuente de trabajo de muchos artistas que integran la compañía.

EL PÚBLICO EN EL TEATRO COMUNITARIO

Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, en representación de la Red Nacional de Teatro Comunitario, coorganizadores de las jornadas, analizaron algunas cuestiones respecto de por qué el teatro comunitario sí tiene mucho público. Algunas de las características a las que hicieron mención fueron: el hecho de que este se pone en escena, muchas veces, en espacios no convencionales: clubes, plazas, lugares habitados por la comunidad; el carácter de celebración que esta práctica tiene, lo cual genera, entre otras cosas, un espacio que personas de diferentes edades comparten y una caída de la idea de solemnidad; la sensación de paridad (aquel que actúa no es



• Panelistas del encuentro.

alguien lejano al espectador, por ende surge la sensación en el público de que lo que se viene a ver es y está destinado a esos espectadores que, incluso, pueden animarse y sumarse, y no está dirigido, en cambio, únicamente a seres dotados). Incluso muy frecuentemente el entorno generado invita a que el público se quede a hablar sobre lo que vio, comente, y no salga volando. Además, por todos estos motivos, los espectadores vuelven, porque quieren sentir nuevamente eso de la pertenencia, del ritual colectivo, quieren volver a emocionarse juntos con tanta gente, porque se trata de una vivencia muy intensa. La conciencia de estar en una red, la invitación permanente a participar o a sumarse a los grupos es una característica importante. Finalmente, en relación a los modos de circulación: el boca en boca, y no estar tan pendientes de salir en los medios, la cercanía con los vecinos son todos rasgos que suman público entusiasta.

OTRAS PRESENCIAS, OTROS APORTES

Las jornadas tuvieron el importante aporte de Gustavo Uano, Héctor Javier Segura y María Cristina Idiarte, representantes provinciales por el INT de Mendoza, Río Negro y Salta respectivamente, quienes contaron las experiencias del programa de formación de espectadores en sus provincias. Participaron en las jornadas, también, las investigadoras del INT Mariana Cerdeira y Romina Sánchez Salinas, quienes presentaron los resultados de la encuesta que realizaron en la Fiesta Nacional del Teatro 2011 en San Juan.

Muchos otros reflexionaron en estas jornadas. Desde la docencia, Sandra Torlucci, decana del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA y Daniel Viola, vicedirector de la EMAD. Desde el Teatro General San Martín, Alberto Ligaluppi, su director artístico. Por su parte, Claudio Pansera habló de cultura y desarrollo social. Silvia Pritz y

Valeria Kovadloff participaron en representación de Prodanza.

CONCLUSIONES

Como resultado de dos días de charla y reflexión, Ana Durán, llegó a las siguientes conclusiones: “Este fue un primer encuentro que nos sirvió para saber, en principio, cuán instalado está o no el tema en la ciudad y bajo qué perspectiva. Creemos que hay varias preguntas que todavía no aparecen en la comunidad teatral, porque no trabaja con métodos de producción que respondieron a necesidades de otra época. ¿Por qué el teatro no sale a la calle? ¿Por qué no se establece un circuito por los barrios para que los espectáculos se acerquen a otra gente? ¿Por qué no hay una política de democratización de la cultura que acerque el arte a la gente y no sea de convencidos para convencidos? ¿Por qué los artistas no tienen contacto con las organizaciones barriales (clubes, sociedades de fomento, etc.) para acercar sus espectáculos pero sobre todo acercarse ellos mismos a la gente? ¿Por qué los teatros oficiales no tienen políticas de acercamiento para las nuevas generaciones o, como en el caso del Cervantes, solo funciona con el Gran Buenos Aires y las provincias? En definitiva ¿por qué no es este un problema para toda la comunidad artística que se resigna a hacer sus espectáculos para los mismos pocos de siempre? ¿Por qué piensan que tiene que ser así, que no se puede modificar, cuando la historia del teatro muestra que en sus orígenes sí fue popular y que en alguna medida podría volver a serlo? Mientras tanto, los artistas no están en la panacea de la felicidad ni mucho menos. Tienen dificultades para estrenar y mantener sus obras en cartel y cada vez inauguran salas más pequeñas. Creemos que los encuentros sucesivos serán imprescindibles para pasar de la reflexión a la acción”.

LOS ESTUDIOS DE PÚBLICOS EN LAS ARTES ESCÉNICAS



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGORANI

• Silvia Peláez.

Entre el 5 y el 10 de diciembre se realizó en Buenos Aires, el 2º Foro sobre la producción escénica en Iberoamérica, organizado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y contó con el apoyo de Iberescena. Mesas temáticas, talleres y presentaciones de publicaciones dieron forma a la actividad del Foro en el que intervinieron representantes de Argentina, Brasil, Chile, España, México y Uruguay. Entre los invitados participó la dramaturga e investigadora mexicana Silvia Peláez, especialista en estudios de público.

CARLOS PACHECO/ desde CABA

-¿Cómo comienza a interesarse por los estudios de público? ¿Cuál fue el puntapié inicial y cuáles fueron los primeros interrogantes que aparecieron?

Desde hace muchos años en México, hablo de los noventa, se escuchaba con frecuencia la queja acerca de la ausencia de espectadores en los espectáculos teatrales. En aquel entonces yo me dedicaba a la actuación y empezaba a escribir y dirigir teatro, y también observaba la poca asistencia de público a muchas de las obras que se presentaban en la ciudad. En el aire flotaba la pregunta de por qué la gente no viene al teatro. Por otro lado, yo estudiaba la maestría en Comunicación, y como parte de la investigación en ciencias sociales que ahí debía desarrollar, empecé a interesarme de una forma más enfática en la cuestión del público y su presencia en las artes escénicas. Me interesaba el tema no solo en términos de cantidad de personas asistentes y, por lo tanto, el reflejo de esto en taquilla, sino que me planteé una serie de interrogantes de un fenómeno mucho más complejo y fascinante. Luego en el año 2000 apareció el libro de Lucina Jiménez *Teatro y públicos*. El lado oscuro de la sala,¹ en el que, desde una perspectiva antropológica estudia este fenómeno incluyendo la historia del teatro mexicano y su relación con los espectadores, además de plantear la necesidad de construir a los públicos que es constitutivo del hecho teatral. El amplio trabajo que ha realizado Lucina Jiménez en este sentido siempre ha sido muy inspirador para mis propios proyectos de estudio de la relación público-espectáculo. Considero que si bien existen planteamientos y estrategias que se pueden aplicar a nivel general, el fenómeno de la relación de un espectáculo con el público puede comprenderse mejor desde los estudios de caso. Puedo mencionar entre los interrogantes inicia-

¹ Jiménez, Lucina, *Teatro & públicos. El lado oscuro de la sala*, Escenología, México, 2000, 311 pp.

les de mi interés en este campo los siguientes: ¿Por qué, a pesar de que una obra es buena, interesante, de calidad, tiene poco público? ¿Se debe a una estrategia equivocada de difusión? ¿Tiene que ver con un desconocimiento del público por parte del grupo, del director y del encargado de la difusión? ¿Qué se puede hacer para generar no solo la asistencia de una sola vez a un teatro, a un espacio escénico, a la obra de determinado autor, sino crear vínculos más fuertes para lograr un público cautivo con asistencias repetidas? Cuanto más se indaga en el tema, más cuestionamientos surgen y, sobre todo, de mayor complejidad.

-¿Qué variables se tienen en cuenta a la hora de iniciar una investigación relacionada con el público?

-En primer lugar, una investigación de este tipo debe ser muy concreta en términos de desde dónde se está llevando a cabo, así como los objetivos de la misma. También es imprescindible establecer puntos de contacto entre los marcos teórico y conceptual de la investigación y el proyecto específico y el público meta o prioritario para un grupo artístico específico. Entonces tenemos las siguientes variables: contexto socioeconómico, educativo y artístico; grupo, propuesta o proyecto artístico; espacio escénico y su ubicación; público meta o grupo de espectadores que prioritariamente interesan a ese proyecto, entre las más importantes.

-Cada comunidad posee cualidades bien diferentes a la hora de la creación teatral y también en cuanto a su idiosincrasia como sociedad. En estos casos, ¿cómo se trabaja la relación espectáculo/público?

-Precisamente partiendo de esas diferencias. Para mí lo más importante es generar un vínculo con el público y, para ello, debemos partir de lo específico de cada proyecto, de cada grupo o comunidad en que se desarrolla. Si bien hay estrategias para el desarrollo de públicos que pueden funcionar en diferentes contextos idiosincráticos, estas deberán diseccionarse y revisarse a la luz de las especificidades de cada proyecto, y es ahí donde se obtienen los mejores resultados. Para el estudio de casos relacionados con el tema del público para las artes escénicas, es importante partir de una fundamentación antropológica, sociológica y/o de comunicación, pues los instrumentos, conceptos y metodología de la teoría son herramientas valiosas para un acercamiento más allá de las hipótesis que surgen de la experiencia directa. Pero de ahí, es importantísimo anclar la

teoría a un proyecto concreto, además de recuperar la riqueza que da la praxis en el campo de las artes escénicas de cada uno de los interesados en este tipo de trabajo. La relación espectáculo/público entonces cobra sentido en lo específico de cada estudio. Incluso estrategias exitosas en otros países y contextos deberán ser instrumentadas solamente después de considerar las características específicas del proyecto en cuestión.

-¿Cualquier espectáculo es para cualquier público?

-Antes hablaba de idiosincrasias, formas de ver el mundo e interpretarlo. Si partimos de ahí, yo diría que no todo espectáculo es para todo público en términos del sentido que pueda tener dicha propuesta para cada espectador. Es decir, estoy hablando no en términos de comprensión o sensibilidad estética, sino de que el espectáculo sea aprehendido en su sentido más esencial por cualquier espectador. Sin embargo, desde una perspectiva más amplia, yo diría, a riesgo de parecer contradictoria, que todo espectáculo está abierto a la interpretación de todo público. Pero es necesario comunicar a ese público lo que de valioso tiene para él la propuesta, o que sepa qué puede encontrar ahí que lo enriquezca. Muchas veces, en la difusión y publicidad de una obra, si bien se considera a un público meta, y se trabaja en esa dirección, se dejan de lado aspectos relevantes del espectáculo a nivel humano, estético, político y poético que establecerán precisamente ese nexo inicial con los espectadores potenciales, quienes, ya expuestos al espectáculo, lo recibirán y participarán de él, aportando su propia experiencia, idiosincrasia y expectativas.

-¿Para qué son necesarios los estudios de público, o por qué cree que es importante la realización de este tipo de estudios?

-Si queremos que, como grupo artístico o espacio dedicado a las artes escénicas, se incremente la cantidad y calidad de nuestra relación con el público, es imprescindible llevar a cabo investigaciones de públicos. No se trata de realizar esos estudios de mercado que son costosos y que a veces se alejan de los objetivos de nuestros proyectos escénicos y apuntan más a la mercadotecnia llana, sino de estudios diseñados específicamente dependiendo del grupo o proyecto y de sus objetivos como organización, así como del momento de desarrollo en que se encuentre. Un estudio de público puede ayudar a encontrar las estrategias que conformen un plan para la difusión y para el desarrollo permanente de públicos que se

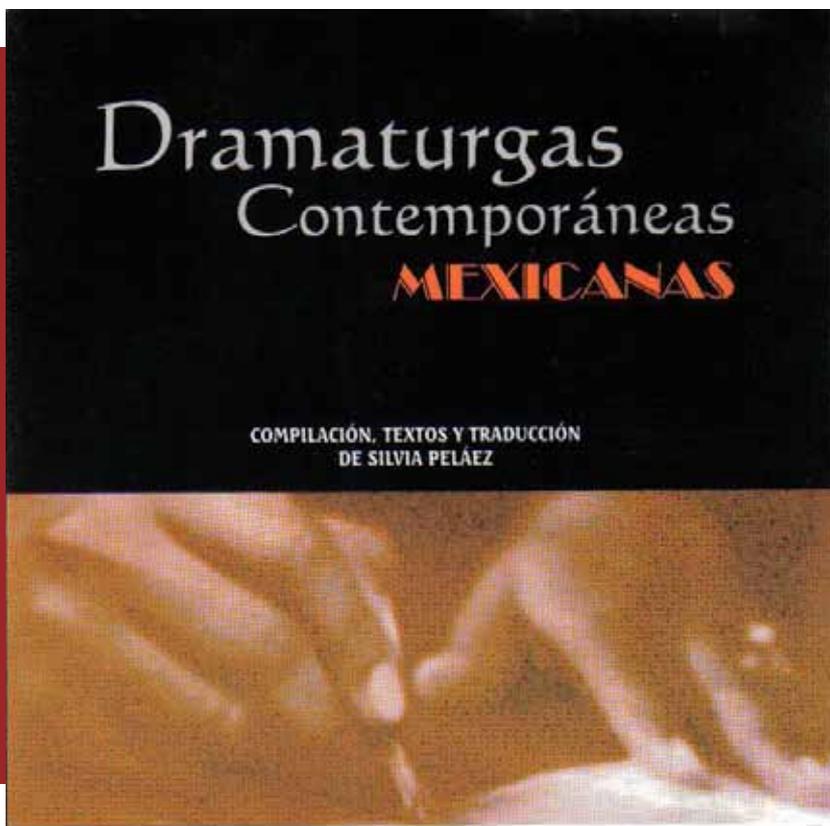
acerquen a nuestra oferta artística; permite definir y delimitar los objetivos del grupo y los alcances del proyecto; proporciona bases sólidas para conocer las causas fundamentadas por las que no está llegando el público al espectáculo, para alejarnos de las meras suposiciones. Un estudio de este tipo permite desarrollar un plan para la gestión, desarrollo y conservación de públicos, así como contar con información de las variables que pueden llegar a condicionar la asistencia del público al teatro, me refiero a variables geográficas, demográficas y psicográficas.

-En un estudio o sondeo de público ¿qué aspectos resultan novedosos de abordar y cuáles ya no, en base a las tendencias ya registradas?

-En los estudios de público se ha trabajado mucho sobre las características socioeconómicas de los espectadores potenciales, sobre las preferencias entre diferentes opciones de entretenimiento –entre las que se consideran incluso a los deportes o a la reunión con amigos–. Es decir, creo que se ha trabajado mucho sobre preferencias, que, en resumidas cuentas, tienen que ver con opciones y toma de decisiones. A partir de las estadísticas que hacen. En la encuesta sobre cultura² más reciente llevada a cabo en México por el gobierno federal, se señala, por ejemplo que del total de mexicanos, el 67% ha visto una pieza teatral, aunque sea escolar, junto con otros datos similares. Es decir, se habla del consumo cultural en término de preferencia y de exposición a una determinada oferta cultural. Pero el haber asistido al menos una vez a una obra teatral “aunque sea escolar” no siembra necesariamente un interés en el teatro, que pueda desarrollarse con el tiempo. Creo que estas estadísticas, además de cumplir con la función informativa que debe el gobierno a la sociedad, son un buen punto de partida para conocer algo sobre la población que será objeto de estudio en una investigación de públicos. Muy interesante sería abordar cuestiones que indaguen no solo en el qué, sino en el por qué, el cómo y para qué va la gente al teatro, además de ampliar las preguntas sobre preferencias no solo a la forma sino a los contenidos.

-¿Cuáles son los nuevos desafíos que se plantean pensando en la conquista de nuevos públicos teatrales (en México, en Latinoamérica) para los distintos actores (estado, salas y espacios de teatro, grupos/colectivos teatrales)?

² Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales 2010



-Considero que en primera instancia, más que conquistar nuevos públicos, es necesario fortalecer a los públicos que ya se acercan a las artes escénicas, pero cuya presencia fluctúa y además reciben muy escasamente algo adicional a la experiencia personal en una sala o espacio escénico. Es decir, se tiene un proyecto, se hace la difusión y publicidad del mismo, se espera al público que se convierte en esa masa indiferenciada en la oscuridad, se da la función que concluye con los aplausos y ahí dejamos de escuchar a nuestros públicos, casi nunca los grupos generan vínculos con los públicos de las artes escénicas. La gente siempre está interesada o curiosa por conocer el trabajo de los artistas y se les da poca oportunidad, aunque ya existen programas en diversos países en que los públicos tienen acceso a los actores y directores o al dramaturgo, al teatro, el escenario y sus recovecos fuera de la función. Podría resumir los desafíos para los diferentes actores en el interés de generar vínculos y no ver a los públicos solo en términos de cantidad e ingresos en taquilla; de crear estrategias imaginativas ancladas en el propio contexto y proyecto artístico; en establecer alianzas entre los actores para potenciar la labor particular de cada uno en el tema del desarrollo de públicos; en generar estrategias de formación de públicos para las artes, no solo escénicas, desde la escuela elemental; así como la recuperación de espacios dentro de los entornos urbanos que se vinculen directamente con públicos definidos, por mencionar algunas. El Estado tiene una tarea importante en cuanto a la generación de políticas culturales que permitan el florecimiento de las iniciativas de los

demás sectores dado que “las políticas culturales son intervenciones conscientes, intencionadas, formales, racionales y estratégicas (...) para tratar de incidir sobre un determinado sistema cultural, apuntando a corregir sus fallas, compensar sus carencias o reforzar sus potencialidades”.³

-En las últimas décadas los avances a nivel de investigación en la gestión han sido muy importantes. Ahora los estudios de público resultan de interés. ¿Esto último se relaciona con lo primero?

-Por supuesto si consideramos a la gestión en su aspecto más general. La gestión cultural ha existido desde tiempo atrás como parte de la práctica tanto de los creadores, como de las instituciones y sus funcionarios. En tiempos más recientes, se ha creado una perspectiva de trabajo, así como una disciplina de conocimiento que se ha llamado “gestión cultural” y la cual tiene puntos de contacto con otras disciplinas, es creciente el interés y la oferta en el ámbito de estudios superiores. Los estudios de público pueden ser generados desde la gestión cultural como disciplina académica, o desde otras disciplinas dentro de las ciencias sociales como comenté antes. Considero que los estudios de público responden a preguntas y necesidades que en México cobraron más fuerza en la década de los noventa y que ha interesado a profesionales de diferentes áreas del conocimiento, dentro de las que se encuentra la gestión cultural. Además si consideramos a la gestión como algo dinámico que, a su vez, dina-

³ Hernández, Tulio. “La investigación y la gestión cultural en las ciudades”, en <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a03>.

miza procesos culturales, los estudios de público son un campo natural de trabajo, pues estos potencian y enriquecen la relación entre la sociedad y el arte en general y en este caso con las artes escénicas en particular.

-¿Cree que los avances tecnológicos han determinado que el público de teatro tenga cualidades muy diferentes a la hora de asistir o apreciar un espectáculo teatral?

-Cualquier cambio a nivel social va a impactar a nivel individual. Los públicos siguen siendo personas y, por supuesto, los avances tecnológicos y especialmente aquellos que han transformado la comunicación interpersonal, nos dan un perfil diferente. Pero aquí volvemos de nuevo a los estudios concretos, pues debemos conocer en qué medida nuestro público meta, por ejemplo, está relacionado con estos avances, y diseñar nuestras estrategias tomando en cuenta estos aspectos. El uso de celulares inteligentes con acceso a Internet por ejemplo ha producido un tipo de espectador que aún en la sala de un espacio escénico, en medio de la función, envía un mensaje a Facebook o a Twitter para hacer saber que está teniendo esa experiencia. También, el usuario de los servicios digitales y cibernéticos ha transformado su percepción del tiempo, de la velocidad de los acontecimientos, de la ubicuidad de las personas, lo cual son datos a considerar al momento de desarrollar planes y estrategias para el crecimiento de públicos, por supuesto, aunque no son necesariamente determinantes para la creación, más bien, se pueden convertir en estímulos para la misma.

PENSAR EL PÚBLICO TEATRAL

MARIANA CERDEIRA / ROMINA SÁNCHEZ SALINAS / desde CABA

Muchas preguntas se hicieron y se hacen en relación al vínculo entre el teatro y su público. El hecho teatral exige la presencia de otro espectador, la cuarta pared. ¿Quiénes son los espectadores? ¿Cuáles son sus motivaciones al asistir a un espectáculo teatral? ¿Cuáles son sus preferencias? Existen muchas intuiciones y observaciones por parte de los realizadores y de los equipos de gestión respecto a quién es el público teatral y cuáles son las problemáticas que tienen que enfrentar a la hora de lograr que las salas estén llenas. Sin embargo, escasean investigaciones específicas del sector y las hipótesis siguen abiertas.

En los organismos públicos de cultura la pregunta por el público adquiere relevancia en tanto es el Estado quien debe garantizar el acceso a la cultura y a los bienes culturales de forma igualitaria, esto es, que pueda llegar a cualquier ciudadano. En este sentido, el Instituto Nacional del Teatro tiene dos destinatarios directos de su política: la comunidad teatral, apoyada mediante subsidios, becas, etc. destinados a la generación y sostenimiento de la actividad y la producción en todo el país; y la población en general pensada como “público teatral”. Ambos actores se retroalimentan en la actividad teatral. Un público con el hábito de asistir al teatro contribuye a sostener, difundir y hacer crecer a las producciones teatrales. En este sentido el público teatral se presenta como beneficiario y destinatario de las políticas culturales y también como recurso y actor necesario para el desarrollo de la actividad.

La información en el ámbito de la cultura desde los organismos públicos

En los últimos años, a partir de la generalización de las nuevas tecnologías han surgido los Sistemas de Información Cultural, que son en general, oficinas estatales encargadas de producir, gestionar y brindar información cultural. Estas oficinas crean sistemas de diagnóstico, de evalua-

ción y de impacto de ejecución imprescindibles para una política cultural que promueva las actividades culturales locales desde un conocimiento más objetivo. Siguiendo esta línea, desde el INT surgió la necesidad de contar con información cultural específica del sector, un área dedicada a realizar tareas de diagnóstico, de evaluación de gestión y estudios acerca de la actividad teatral nacional. Obedeciendo a tal necesidad, en julio de 2008 se crea el área de Estadísticas. Durante los dos primeros años de funcionamiento el objetivo se centró en el procesamiento de indicadores de gestión internos. Una vez avanzada esta tarea, el área se propuso registrar y diagnosticar la actividad teatral nacional como fenómeno complejo, en sus manifestaciones y extensión, de modo tal que sirva de insumo para la planificación de la gestión institucional. Uno de los ejes de este análisis es el público teatral.

Desde el INT la pregunta por el público teatral fue adquiriendo mayor centralidad en los últimos años, sobre todo en la realización de eventos y festivales (provinciales, regionales y nacionales) y con la creación del Circuito de Festivales. Principalmente, porque si en un primer momento institucional, el objetivo fue el fomento de la actividad teatral en todo el país, una vez avanzado sobre este punto, surge el desafío de sostener la misma con la concurrencia de público. Entendemos que el público es el último destinatario de las políticas culturales con lo cual, una correcta medición del mismo en términos cuantitativos y de composición permitiría no solo medir el grado de alcance de un programa, sino también reunir información de calidad que permita repensarlo a futuro.

Un primer avance hacia ese saber está siendo abordado por el Estudio Nacional de Público que apunta a conocer al espectador de diferentes provincias en el contexto de festivales y fiestas

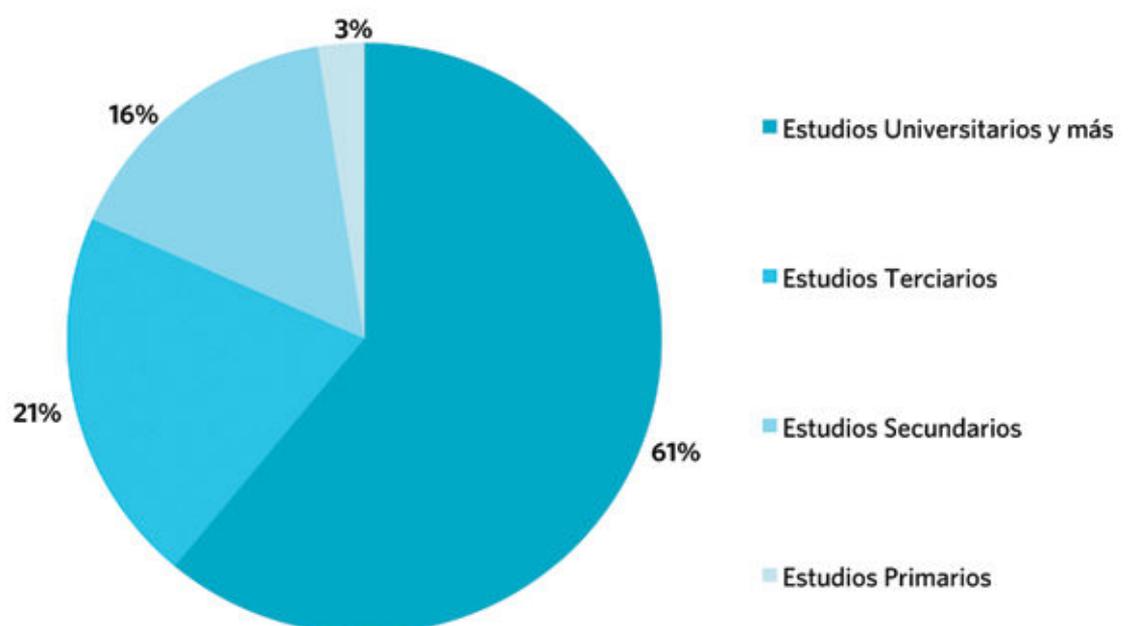
El Instituto Nacional del Teatro está realizando por primera vez un Estudio Nacional de Público que se propone conocer al espectador asistente a los eventos organizados por el organismo, echando luz sobre un tema con escasos antecedentes y a su vez, muy solicitado por la comunidad teatral: el público de teatro.

organizadas por la institución. Consiste en un estudio de opinión pública con un diseño de investigación de tipo cuantitativo: los estudios de opinión se caracterizan por medir escalas de actitud, hábitos y concepciones de una población determinada que tiene alguna característica en común (en este caso es la asistencia eventual o periódica al teatro), el diseño cuantitativo busca alcanzar resultados generalizables a la población en estudio a partir de herramientas metodológicas como en este caso, una muestra estratificada por sexo y edad.

La encuesta se realiza a los espectadores teatrales en el momento previo a ingresar a la sala y las preguntas están orientadas a conocer el perfil socio demográfico del asistente al evento, sus hábitos de salidas, la valoración y percepción del teatro local, las vías de comunicación por las que se informa de la oferta de espectáculos culturales y su opinión en relación a la organización del evento. También indaga las preferencias del espectador en cuanto a géneros teatrales, los elementos que tiene en cuenta al elegir un espectáculo teatral; la opinión sobre el teatro local, la predisposición económica a pagar por un espectáculo teatral, y finalmente una evaluación sobre el conocimiento y evaluación de la institución. El primer relevamiento se realizó en la Fiesta Nacional del Teatro del 13 al 21 de mayo de 2011 en la provincia de San Juan. El estudio continuó en el marco del Circuito de Festivales con la implementación de la encuesta en las provincias de Salta, Misiones, La Pampa, Chaco y Mendoza; y en las Fiestas Provinciales de las provincias de Chubut, Entre Ríos, Corrientes y Tucumán. Para 2012 existe la intención de continuar el estudio en las provincias que aún no han sido abordadas.

Algunos de los resultados del estudio en San Juan revelaron que asistieron a las 31 funciones 12.260 espectadores, de los cuales 66%

FORMACIÓN (MÁXIMO NIVEL EDUCATIVO ALCANZADO)



Observamos que el 82% del público asistente posee estudios terciarios o universitarios (completos o incompletos). Este dato demuestra que existe una relación directa entre el nivel de instrucción y el hábito de asistir al teatro.

fue público general y 33% acreditado/invitado. Asimismo, la ocupación promedio de las salas fue del 95% y los porcentajes de ocupación de sala fueron constantes, no hubo distinción por parte del público entre salas alternativas y salas tradicionales. Podemos afirmar también que el público asistente a la Fiesta Nacional del Teatro no fue un público "teatrista", en tanto un 70% manifestó no tener relación directa con el teatro y tan solo un 5% recibió alguna vez subsidio de la institución.

Existió una leve preponderancia de público femenino (55%), y la distribución por edad muestra

mayoría de público Joven –de 15 a 29- (36%) y Adulto joven –de 30 a 45- (32%). En relación al nivel educativo, un 82% realizó estudios terciarios o universitarios (completos o incompletos).

Siete de cada diez espectadores manifiestan no mantener un vínculo habitual con el teatro contra 3 que sí. Solo un 33% asiste más de 7 veces al año al teatro (público asiduo). En relación a los motivos por los cuales no asiste al teatro, el 58% de los casos lo atribuyeron a factores externos al espectador, tales como falta de difusión, información o escasa oferta; estos resultados reflejan la

importancia de trabajar en la comunicación, facilitando el acceso a la información y críticas o referencias acerca de los espectáculos locales que están en la cartelera local.

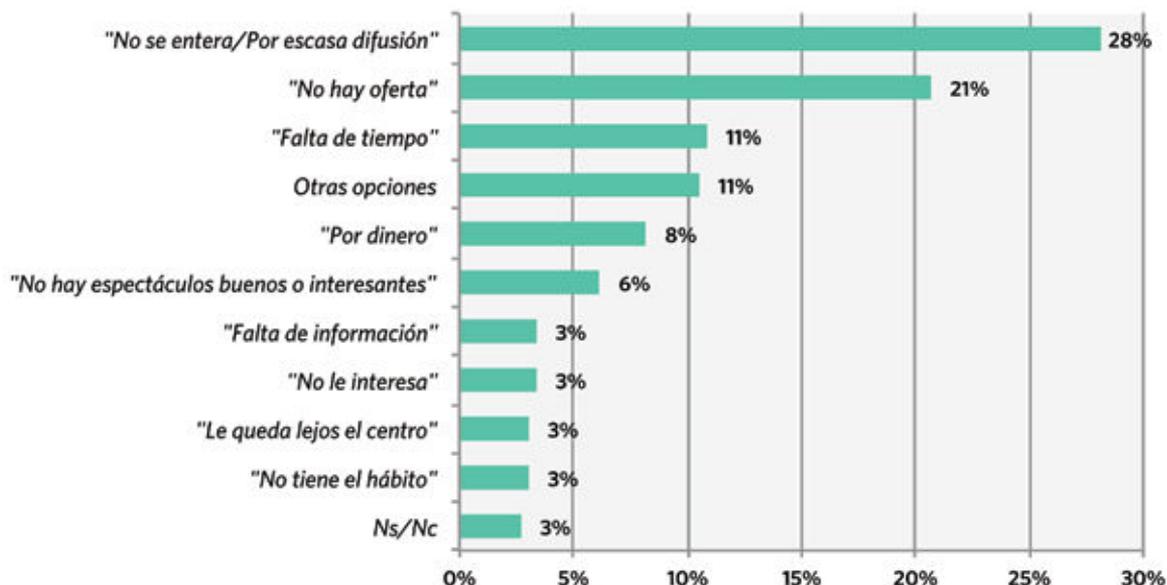
Es fundamental tomar conciencia de la fortaleza que implica que la imagen del teatro sanjuanino sea masivamente positiva (95%). Asimismo los términos utilizados por el público para describirlo, refieren a un teatro que evoluciona, en crecimiento y movimiento, lo que indica un terreno fértil donde implementar políticas con altas posibilidades de éxito.

En relación a la difusión y organización del evento, las respuestas demostraron una gran conformidad por parte del público. Esto también queda evidenciado en la predisposición del público a asistir a más funciones dentro del evento, y la calificación positiva de las obras que vieron. Es probable que el próximo evento a organizar por la institución en esta provincia sea aceptado con buena predisposición.

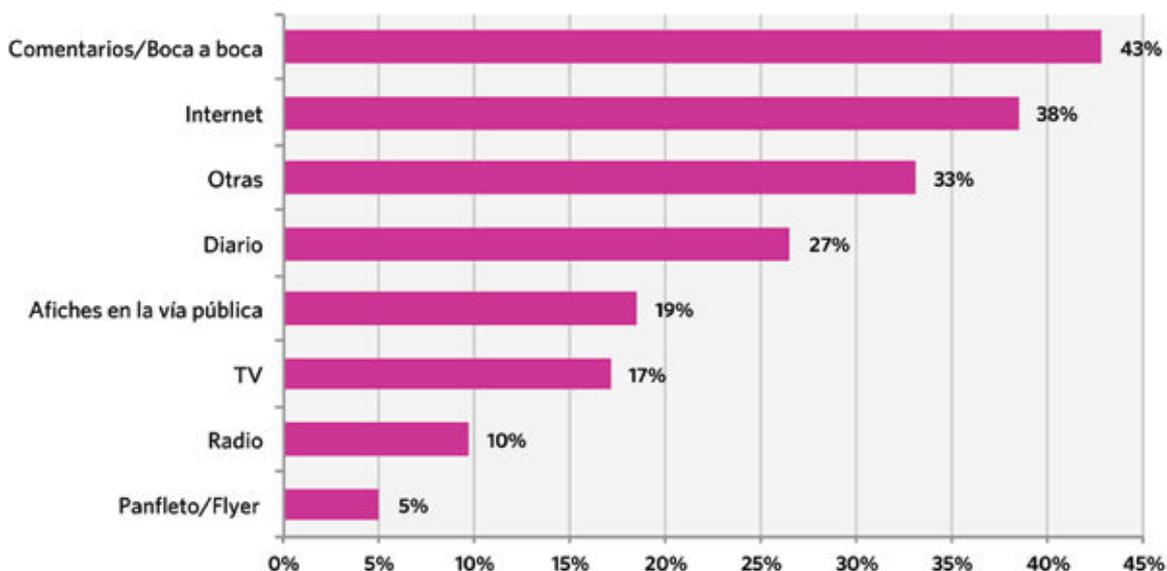
Más allá de los resultados puntuales del estudio, nos interesa rescatar una experiencia que es posible replicar en diferentes contextos y que deja visible la utilidad de un estudio de este tipo para estrategias de gestión. Una encuesta en base a una muestra representativa y aleatoria, como una de las formas metodológicas posible, permite indagar más profundamente en relación a preferencias, opiniones y disposiciones del público asistente, al tiempo que funciona como insumo para el delineamiento de políticas locales y regionales. La replicación en el tiempo de este tipo de estudios permite establecer comparaciones y registrar tendencias útiles para futuras gestiones e intervenciones de las representaciones provinciales.

Es imprescindible para el diseño de gestión de políticas culturales, tanto en organismos públicos como en instituciones privadas, contar con información precisa y confiable. La pregunta por el público teatral es central en tanto el público es el destinatario final de dichas políticas y contribuye, no solo a que el hecho teatral sea posible sino también a un mayor desarrollo de la actividad.

MOTIVOS POR LOS QUE NO ASISTE CON MAYOR FRECUENCIA AL TEATRO



¿POR QUÉ VÍAS DE COMUNICACIÓN SE ENTERA HABITUALMENTE DE LA OFERTA DE ESPECTÁCULOS TEATRALES?





Neuquén, en busca de espectadores

La Formación de Espectadores es uno de los programas de Fomento que el INT viene desarrollando en distintas provincias argentinas desde hace varias temporadas. En Neuquén, la experiencia se concretó en 2011 a través de un proyecto destinado al público adolescente. En el siguiente informe se aproximan detalles de los resultados obtenidos.

DAVID JACOBS/ desde CABA

Los teatros independientes de Neuquén, se vieron colmados de adolescentes, que apreciaron 14 obras de grupos de teatro independientes, en 88 funciones y 7.733 alumnos,

En el mes de febrero del 2010 fue enviada la convocatoria a todos los grupos de Teatro Independiente de la provincia, se presentaron 22 (veintidós) obras.

El Jurado, Sr. Marcelo Delisi, evaluó y seleccionó 14 (catorce) Espectáculos, destinados a los jóvenes.

Las obras seleccionadas, fueron llevadas a cabo en los diferentes Teatros, con entrada libre y gratuita. Los Alumnos concurren con sus docentes en horario y día escolar, garantizándoles las mismas condiciones que al público que concurre habitualmente a los Teatros.

OBJETIVOS PROPUESTOS

- Fomentar e Incentivar, el acercamiento de Jóvenes Estudiantes, al Teatro con sus docentes.
- Generar una actividad valiosa para personas con escasa vida cultural.

- Focalizar el accionar del programa a alumnos de 4°, 5° año (nivel medio) y alumnos de Instituto de Formación Docente, de toda la Provincia de Neuquén.
- Asesorar a los docentes en la comprensión y en el análisis de las puestas en escena de las diferentes obras, para poder trabajarlas en el aula.
- Realizar una charla-debate con los alumnos al finalizar cada función. La misma es coordinada por el equipo de asesores pedagógicos.
- Dotar a teatros Independientes y oficiales de toda la provincia de actividad semanal en horario escolar.
- Promover el acercamiento de los grupos/elencos de Neuquén Capital al interior de la provincia.
- Empezar un proyecto económico para el circuito de Teatro Independiente.
- Conocer y fomentar las diferentes propuestas artísticas del circuito de Teatro Independiente
- Lograr insertar el proyecto dentro del programa escolar.

EQUIPO DE GESTIÓN

Fue el encargado de la coordinación general del proyecto: programación, administración, difusión, prensa y técnica, con el siguiente organigrama interno de gestión: Coordinación Pedagógica: Francis Laino; Coordinación Técnica: Carlos Urrutia; Coordinación General: Paula Boyé; Asesores Pedagógicos: área encargada de la coordinación de la charlas/debates, entre artista y alumnos luego de cada función. Responsable de dicha tarea: Estrella Pichaud y Bettina Obreque, bajo la coordinación y consignas del equipo de gestión. Técnica en video y fotografía : Alma Mejía. Asesores del INT Fernando Aragón y Marcos Sandoval; Representante del INT: Norman Portanko.

Consejo de Educación: Se estableció un convenio para la gestión de permisos alumnos y justificación de faltas a docentes que participan del programa. Gestión llevada adelante por la coordinadora pedagógica.

Escuelas- Docentes: El área pedagógica convocó a docentes del nivel medio a participar del proyec-



to, las escuelas que se suman a la propuestas son: 23 escuelas de Neuquén Cap., 2 de Plottier, 3 de Centenario, 1 del Chañar y 1 de Allen – Río Negro (excepción). La nómina de Establecimientos Educativos de Nivel Medio, más los IFD (Inst.de Formación Docente), informados por el Consejo de Educación.

Alumnos: Charla- debate, preparación previa en el aula junto a los docentes. A cada profesor le fue entregado en un CD, con la siguiente información: Presentación del programa (con fecha y hora de función), Síntesis del espectáculo que van a presenciar, cartilla de preguntas guías para el debate, incluyendo también entrevista al responsable de cada espectáculo.

La dinámica de gestión se dividió en dos grandes grupos:

Zona Confluencia (Neuquén Cap., Centenario y Plottier): Con subsidio del INT, la Legislatura Prov. Del Neuquén y la Fundación banco Provincia de Neuquén. La cantidad de funciones convenidas a realizar fueron 40 y los espectadores 3093.

Zona Interior (zona sur, norte y centro): Subsidio aportado por el CFI (Consejo Federal de Inversiones). el apoyo de la Secretaria de Estado de Educación, Cultura y Deporte. Coordinación llevada adelante por INT La cantidad de funciones convenidas a realizar fueron 48 con 4640 espectadores.

La institución intermediaria que administró los subsidios para el proyecto fue la Fundación Julio Palacios.

Difusión y Prensa: Para posicionar el producto se trabajo sobre una imagen abstracta con colores alegres y se abrieron cuenta de mail y facebook, canales de comunicación directos para los jóvenes. A nivel prensa la estrategia llevada adelante fue informar a la comunidad en general, de las diferentes acciones que se generaron con la implementación del mismo. Los medios que acompañaron: Radio Capital, Radio Calf Universidad, Radio La Plaza, RTN, Diario Rio Negro y Diario La Mañana.

CONCLUSIONES DEL PROYECTO:

Fue una nueva experiencia para quienes estamos en distintos campos del teatro y trabajamos para lograr que la mayor cantidad de escuelas participaran del programa como así también que los grupos de la zona se sientan contenidos y motivados para unirse. Las escuelas y sus docentes respondieron con amplitud y aportaron desde el compromiso, concurriendo con sus alumnos a las salas, apreciando el trabajo de los actores, directores, técnicos y dramaturgias, solicitando a la vez que el programa FORMACIÓN DE ESPECTADORES continúe el año siguiente y con la posibilidad de ver más de dos obras, y consultando con inquietud de cómo lograr que profesores de teatro den clases en sus respectivas escuelas con la modalidad taller de teatro. La gran cantidad de personas que se beneficiaron, la relación costo-beneficio con los recursos invertidos, y la eficacia en el grado de cumplimiento de los objetivos con la calidad de las obras presentadas, reflejaron las diferentes miradas, perspectivas y abordajes, de los grupos de teatro independiente de la provincia. Son los artistas y los espectadores,

que dan entidad a la obra, generando un acontecimiento, transformador en cada uno. Las artes escénicas implican siempre un trabajo en grupo, los agentes intervinientes de esta gran red llevan un plus fundamental que es la pasión, que hacen posible la concreción de este tipo de proyectos.

Y a fuerza de ser sinceros, quizás fue más lo que aprendimos que lo que enseñamos, ya sea en un salón de escuela de una villa La Angostura cubierta de ceniza volcánica o en pequeñas localidades como Huinganco, al borde de a cordillera del viento, se realizaron estos actos de convivencia entre “nuevos” espectadores y “desconocidos” actores, celebrando este milenar oficio que nos convoca, abriendo, ante el asombro de ambos, los vasos comunicantes de nuestra cultura. No sería errado decir que en este programa no solo se formaron espectadores, se formaron también, actores, directores, coordinadores, asistentes pedagógicos, referentes locales de grupos teatrales, en fin integrantes todos de la comunidad teatral neuquina, unidos en la fe cierta de que estamos construyendo bases sólidas para una democratización de nuestros bienes culturales.

OBRAS SELECCIONADAS

OBRA	LOCALIDAD	RESPONSABLE	ZONAS SELECCIONADAS
La Fin del Mundo	Neuquén	Sebastián Fanello	Confluencia - Sur
Criminal	Neuquén	Pablo Todero	Confluencia - Norte
Estalla Silencio	Neuquén	Micaela Araujo	Confluencia
Lengua madre sobre fondo blanco	Neuquén	Julieta Cabanes	Norte - Centro
La secreta obscenidad de cada día	Neuquén	Alicia Villaverde	Confluencia - Centro
Un simio oscuro	Neuquén	Dardo Sánchez	Confluencia
Presentes Ausentes	S. M. de los Andes	Sandra Monteagudo	Centro - Sur
Triple de Humor	Neuquén	Dardo Sánchez	Confluencia
El club de los suicidas	Neuquén	Pablo Todero	Confluencia
Danza para no morir	Neuquén	María Sanche Bravo	Confluencia
Niní, homenaje a Niní M.	Neuquén	Inés Hidalgo	Confluencia
Aguante Painepe	Neuquén	José Bastidas	Confluencia - Norte
Cineamano	Neuquén	Julieta Tabbush	Norte - Centro
Como para hacer dulce	Neuquén	Micaela Araujo	Norte - Sur

PROYECTO CLÁSICO EN EL CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS + PROYECTO MANUAL

Lo que quieren las mujeres



• Escena de "Curepí", de Alfredo Ramos.

DAVID JACOBS / desde CABA

En coproducción con el Instituto Nacional del Teatro (INT), el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, les propuso a tres destacados autores de la escena teatral argentina trabajar a partir de la selección y reescritura de textos clásicos. El resultado de la propuesta, que pudo verse durante los viernes y sábados de septiembre, octubre y noviembre en los distintos espacios ofrecidos por el Rojas, fueron las obras **Hécuba o el Gineceo canino**, de Emilio García Wehbi, basada en **Hécuba**, de Eurípides; **Curepí**, de Alfredo Ramos, inspirada en **Salomé**, de Oscar Wilde y **Si es amor de verdad, me dirás cuánto entonces**, de Beatriz Catani, sobre **Antonio y Cleopatra**, de W. Shakespeare. Para Matías Umpierrez, curador del proyecto y responsable del Área Teatro del Rojas, la idea fue "abordar algunos destacados textos dramáticos a partir de una aproximación que los conciba como textos espectaculares acotados en sus dimensiones espaciales y temporales. Esto supuso aceptar el no menos ambicioso desafío de pensar en otras formas cuyos procedimientos ofrezcan para

estos clásicos nuevas resoluciones dramáticas". En este sentido, los tres trabajos presentados expusieron particulares universos personales, aunque distantes entre sí con respecto a los procedimientos adoptados, pero sin duda a fines a la potencia poética de sus materiales originales. En definitiva, tres obras que comparten, pese a sus reconocibles contrastes estéticos, la construcción poética de un mundo atravesado por el enigma del deseo femenino, encarnado en sus mujeres protagonistas. Con las expectativas puestas en reponer los espectáculos durante 2012, Picadero conversó con los autores y estos reflexionaron, entre otras cosas, sobre sus decisiones de puesta, el valor de la experimentación, la relación con los actores y el desafío que implicó aceptar la participación en el Proyecto.

-Los tres poseen una larga trayectoria tanto en el teatro independiente como en el oficial, donde han trabajado con géneros, formatos y estilos diversos. En este sentido ¿qué valor tiene hoy para ustedes el término "experimentación"?



• Escena de "Si es amor de verdad, me dirás cuánto entonces", de Beatriz Catani.

-**Emilio García Wehbi:** Para mí el término "experimentación" está íntimamente ligado a la naturaleza del trabajo artístico. En el proceso de creación, la búsqueda de lo nuevo, de la diferencia, se hace a través de la experimentación. Es decir, poner a prueba todas las certezas artísticas -incluso, o principalmente, las propias- de modo que en esa inestabilidad de la búsqueda, en el tránsito por la diferencia y la otredad, aparezca lo desconocido. En cierta forma estoy describiendo así el proceso artístico como un necesario proceso de experimentación.

-**Beatriz Catani:** Antes que nada, quiero decirte que desde el inicio del proyecto trabajé conjuntamente con *Quico* García, director del espacio donde trabajo en La Plata.

En principio me interesa plantear un modo de trabajo para cada material. No universalizar los procedimientos. Me hago preguntas en relación a cada material, qué significan para mí, cuál es el interés que tienen, los vínculos subjetivos y lo más concretos posibles que pueda hallar, hasta que empiezan a articularse algunas ideas. En ese sentido, Shakespeare me fascina como una máquina textual. Es en la sonoridad de sus textos, en particular en su propia lengua, su ritmo, su fluencia, la singularidad vital de toda su organización textual -lo que va construyendo la exuberancia de sus mundos- y lo que produce en mí un verdadero efecto hipnótico. Más allá de no desconocer, al decir de Harold Bloom, que Shakespeare "es" la invención de lo humano, y que **Antonio** y **Cleopatra** (como casi todas sus obras), tienen una intensidad agotadora, una infinita variedad

y una persistencia elocuente. Por eso el trabajo sobre el decir, la forma de la palabra, las distorsiones de las voces (al modo de la ópera contemporánea), trabajar, por ejemplo, a partir de la búsqueda en nuestro idioma de sonoridades de la lengua inglesa. Volviendo a la indagación subjetiva, Shakespeare está ligado a mí por su lectura y por otro lado por las innumerables puestas que se han hecho y hacen de sus obras. Como un continuo... por eso decía que Shakespeare siempre se está haciendo, es solo cuestión de escucharlo. Todo esto, sumado a nuestra idea de la imposibilidad de pensar en un cuerpo trágico, en una actuación contemporánea de una tragedia clásica, nos llevó a pensar en el diseño de un dispositivo espacio-sonoro, y en la experimentación con fragmentos de otras puestas en lengua inglesa. La tragedia entonces no sucede en los cuerpos sino en la lengua. Con respecto a tu pregunta propiamente dicha, me interesa la experimentación, no me gusta la improvisación. Partir de ideas que en su expansión en el desarrollo de los ensayos van encontrando su forma, la forma justa. De algún modo, a partir de algunas ideas apropiadas y aplicadas a un material con el trabajo de los ensayos aparece justo la idea que se está buscando. Que no es la primera, que es una derivación, pero que no aparece por improvisación sino por expansión, por devenires, de un trabajo que siempre está puesto en la búsqueda de esa forma.

-**Alfredo Ramos:** La experimentación se dio en los primeros encuentros mientras definía el elenco. Ahí trabajé, como siempre, armando situaciones que modelo en el mismo tiem-



• Escena de "Hécuba o el Gineceo canino", de Emilio García Wehbi.

po escénico, intentando capturar datos que me sirvan para inventar una historia. Durante ese tiempo, pruebo un lenguaje de actuación creíble desde situaciones fuera de la lógica naturalista. Después vemos... **Curepí** es el resultado de aunar con esa impronta argentina elementos de la mitología social de nuestro país. Reconocer de alguna manera modos argentinos de encontrarnos con la desgracia, el capricho, la civilización y la barbarie, entre otras cosas. En lo que refiere a lo argumental, la cosa era armar otra obra que no fuese **Salomé**, de la que solo tomé lo medular de la obra de Wilde o de la mitología de Salomé en sí, el capricho de un amor no correspondido y el desenlace fatal, la "barbarie del candidato" enfrentada a la - en mi versión-, inocente sed amorosa de la protagonista, poetizada con textos del original que contrastan con esa humedad calurosa del Delta argentino y mi dramaturgia ramplona. Casi **La burrerita de Ipacarái** u otra de Armando Bo, en este caso, con el sustrato de una pieza clásica universal fueron de referencia. En este sentido, la experimentación se dio en casi todos los sentidos, como parte grande de la experimentación más dura y por haber trabajado contra reloj desde una convocatoria tan seria como fue el Proyecto Clásico. El tiempo para estrenar la obra no era el que usualmente empleo en otros proyectos, pero era el que había y el que aceptamos a sabiendas del vértigo que produciría el proceso cuando hay que armar todo desde cero.

-El Proyecto propone dos importantes desafíos: el de la reescritura y el montaje en un espacio

previamente determinado, como son las salas que dispone el Rojas. ¿De qué modo articularon ambas instancias del proceso creativo?

-EGW: Diría que la única instancia de la reescritura, fue atravesada por la indolencia de ese espacio (la sala Batato Barea), que si bien posee ciertas particularidades, responde al clásico teatro a la italiana. Es decir, siglos de un mismo tipo de teatro para un mismo tipo de público. Entonces lo que sí hice, aprovechando la disposición tradicional del público, es jugar con distintas categorías de representación, ruptura de la cuarta pared -un término que a esta altura del siglo XXI, me resulta cuanto menos sospechoso y museístico-, y diferentes modos de interpelación, con el motivo de producir ciertos malentendidos o escollos en esa puesta a la italiana. Esa dimensión escénica entonces influyó en el proceso de escritura. Por ejemplo, los intérpretes se dirigen al público llamándolos "mortales", reforzando entonces la estructura de dominación de la obra sobre ellos, pero al mismo tiempo incentivándolos a la rebelión de esa misma forma (por ejemplo cuando Hécuba les dice: "¿Pero qué les pasa que están tan callados?"). Entonces, una sala a la italiana me obligó a adoptar determinados criterios dramáticos que impidieran que la obra fuera simplemente una obra a la italiana.

-BC: Empecemos por el espacio. Como te decía, nuestra idea primera fue crear un dispositivo espacial. Tempranamente, sabíamos que queríamos trabajar con cinco espacios (a la manera de los característicos cinco actos de las obras de Shakespeare) en el que están claramente delinea-

das cinco zonas, en cuyo montaje se articula la obra. Esas zonas son:

- un espacio Zona de Lectura (con especial interés en conservar lecturas en su idioma original, y plantear algo de la problemática, en sí inmensa, de las traducciones),
- de actuación (interferida por audios de otras puestas),
- de militancia (en función de presentar discursos políticos actuales por medio de proyecciones),
- de no actuación o de mujeres reales (con la intención de que irrumpa lo real a partir de cuerpos y voces -proyectados en este caso también- de mujeres de barrios de la periferia de nuestra ciudad, que han memorizado textos seleccionados ad hoc),
- y de poesía (un pequeño texto de tono íntimo y personal, dicho a dos voces por dos actrices, con un lenguaje y un cuerpo sin estridencias, más bien próximo a un cuerpo arado por la tragedia, sin esperanza ya).

Esto de algún modo hizo que el espacio, más allá de la sala, estuviera determinado en nuestra mente. De todos modos, la primera idea era realizar un desarrollo en vertical, con dos pisos; problemas económicos y también características del espacio nos llevaron a pensarlo de modo horizontal, o sea en profundidad. Mirando hoy la puesta, creo que le da una adaptación mayor a ese espacio tan singular de la sala Cancha, permitiendo ver a veces, y parcialmente, a través de la escenografía, el espacio vacío y la pared de fondo, que creo es más convincente que los dos pisos imaginados en abstracto. Por eso digo que el límite es la condición del pensamiento. Con respecto a la reescritura, no creo posible trabajar con un texto sin apropiárselo. Más aún con un texto de 400 años, con un clásico. Si no hay algo de ese mecanismo de desintegración (y nueva organización), si no se le falta el respeto, la idea del clásico se termina imponiendo de la peor manera y fosilizando cualquier intento. De cualquier modo, en materiales aún ajenos, el paso a la organización escénica requiere siempre, a mi entender, de una reescritura.

-AR: Sí, la reescritura dramática era el punto y mucho más aún, armar un lenguaje de actuación que, aunque no está expuesto en la medida de mi deseo, traté de que fuese afin a un modo de expresión dramática que, como siempre, contuviese "restos arqueológicos" de formas argentinas de producción dramática. La sala a la italiana y de tal envergadura, también se entromete

Lo que viene



• Escena de "El horticultor autosuficiente", de Mariana Chaud.

A excepción de **Curepí** y **Los pactos**, las demás obras que participaron de los ciclos Proyecto Clásico y Proyecto Manual durante 2011 tendrán su reposición el año próximo, en distintos espacios de la ciudad de Buenos Aires y La Plata. **El horticultor autosuficiente**, de Mariana Chaud, ha confirmado su reestreno para el año que viene pero aún no tiene confirmada ni fecha ni lugar. En cambio, la obra de Agustín Mendilaharsu y Walter Jakob, **La edad de oro**, lo hará durante el mes de marzo en El extranjero, una nueva sala ubicada en el barrio del Abasto. Por su parte, **Hécuba o el gineceo canino**, también tiene proyectado su reestreno en El extranjero, pero recién para marzo o abril. Por último, la obra de Beatriz Catani, **Si es amor de verdad, me dirás cuanto entonces**, no definió aún si será en el Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino de La Plata o en el Teatro Princesa, la sala que la directora coordina en esa ciudad, lugar también en el que vive y produce la mayoría de sus espectáculos.

permanentemente haciéndome observar los ensayos desde perspectivas espaciales distintas a las que estoy acostumbrado. Salvo las salas oficiales y las "comerciales", es difícil desde estas orillas trabajar con semejantes dimensiones. Esto ha sido también parte de la experimentación y me encontré fenomenalmente apoyado por la gente del Rojas, ya que casi nunca salimos de la sala para ensayar en otros espacios y lo tuve cuanto necesité. Es mérito grande también de ellos que hayamos llegado a la orilla, y asumo las culpas que me correspondan por la chuequera y las malformaciones genéticas.

-Se advierte un trabajo profundo y detenido con los actores. ¿Cómo fue el proceso con ellos?

-EGW: Yo diría que en realidad, más que un trabajo profundo con los actores, he elegido trabajar con actores profundos. Hay bastante irresponsabilidad en general en muchos actores; asumen los personajes casi de taquito y tanto su formación profesional como su entrenamiento y actualización dista bastante de lo ideal. Por eso, cuando uno trabaja con intérpretes que asumen su profesión como un acto de fe, la cosa es mucho más veraz e impactante. Sí, claro que trabajé detenidamente con los actores -indicaciones de movimientos, entonaciones, pausas, estados emocionales, etc.-, pero creo que el crédito mayor lo tienen ellos mismos. En el caso de Maricel Álvarez, con sus cuatro largos monólogos, se trata de un esfuerzo titánico de memoria, intensidad emocional, riesgo y pasión. Y en el caso de Horacio Marassi, lo mismo pero en otro sentido. Es muy difícil hacer ese bufón patético sin caer en el cliché interpretativo. Diría que en términos de la interpretación del texto que escribí, corrí con la ventaja de haber elegido a dos excelentes intérpretes.

-BC: El trabajo ha sido muy intenso con todo el grupo. Con *Quico* García, con quien trabajamos

en conjunto dramaturgia y dirección, Margarita Dillon, la escenógrafa; Santiago Mariarena, en sonido; los actores Amelia Pena, Julieta Ranno, Paula Salomón, Juan Manuel Unzaga y Germán Retola; Eduardo De Crisci, en vestuario y la asistencia artística de Sebastián Pirone. Han sido pocos meses de trabajo pero muy agotadores. Cada elemento requería mucho esfuerzo; la construcción del espacio, como dije antes, era primordial, y nada sencilla. Al menos en relación al tipo de dispositivo utilizado en nuestras producciones. Y para los actores ha sido también muy exigente, porque obliga a dar atención a varios planos a la vez. Requiere de ellos una primera generosidad y es la del desplazamiento de su "yo" a un mecanismo. Ellos son parte de algo. La actuación en toda obra es, o tendría que ser, un poco así, pero aquí es arrolladoramente así. O se lo comprende o te pasa por encima. No hay otra posibilidad. El actor tiene que trabajar por niveles. Un primer nivel es actuar el fragmento que le corresponde. Esto es lo más cercano a cualquier otro tipo de obra. Y es lo que primero funcionó. Si bien la clave de su funcionamiento está, no solo en el estado, sino, y conjuntamente con el estado, en la forma del decir. En todo caso desde esa forma del decir, esas distorsiones y seguimientos de audios en distintas lenguas, se produce el estado. Además estar en conexión con otro actor-fragmento, es decir poder vincularse desde los audios y desde el mecanismo, y no ya desde la energía y el cuerpo. Y a la vez, exige de cada movimiento la mayor precisión en cuanto al espacio y el tiempo. Solo así cada movimiento empieza y termina, y puede darse idea de continuidad de seguimiento de la historia. Esto es la clave de funcionamiento.

-AR: Hago teatro puramente de actuación y las características del proceso pintaban complicadas, poco tiempo y empezar de cero, sin obra ni nada. Yo no hago *castings* y me dejo llevar muchas veces por el *physique du rol* y en un teatro que basa su

fortaleza mayor en el trabajo del actor, la cosa fue complicada. Me manejo por referencias de los propios actores con que cuento en los proyectos. Unos traen a los otros. Salvo Flor Dyszel, a quien convoqué convencido, fui armando el elenco por referencias de los actores que iban llegando y sus lenguajes de actuación diferían en algunos casos de manera casi abismal con mis necesidades. De todos modos, creo que fue un intercambio de padecimientos mutuos, en algunos casos y, en otros, logramos resultados satisfactorios.

-El tratamiento sonoro es un elemento fundamental en las tres obras. ¿Cómo lo encararon y de qué modo lo articularon con los demás lenguajes de la escena?

-EGW: En realidad, dos son los soportes artísticos que para mí tienen una igualdad de relevancia. Le presto mucha atención a la cuestión sonora, del mismo modo que lo hago con la visual, la cinética, la signica, etc. En el caso de lo sonoro trabajo varias capas: la espacialización del sonido (un atrás y adelante), un cuerpo sonoro que funcione como colchón para cada escena, una musicalización -en este caso reversiones del primer lied de **Viaje de Invierno** de Schubert-, el tratamiento sonoro de las voces -ampliaciones, distorsiones-, etc. Todo este universo está puesto en diálogo con los otros formatos que conviven dentro de lo teatral, y elaboran una escena compleja, cargada de códigos y sensaciones.

-BC: El sonido es un actor más en esta obra que tiene, además, una cantidad enorme de audios (¡y ni hablar pensando en todos los que hemos probados!). Fue, también, un trabajo en muchas direcciones: con el espacio, con los textos (de lecturas y agotadoras selecciones), de escucha y visionado de películas y selecciones de fragmentos sonoros, de filmaciones de mujeres de barrios marginales y de militantes políticos. Y hasta, en cierta forma, pude actuar un poco, disfrutando



• Escena de "Los pactos", de Juan Pablo Gómez.

la grabación de algunas escenas que aparecen en off. Y todo esto tratando de integrarlo a los ensayos con un trabajo enorme de todo el grupo, como te decía. Intenso pero deslumbrante; y con la sensación de estar siempre acompañada, porque si no hallaba algún modo, volver a los textos de Shakespeare era siempre una renovación y una posibilidad de encontrar más. Fascinante.

-**AR:** el sonido de la pieza fue de fundamental importancia. Los ruidos en la isla saturando el aire caliente del verano, la humedad pegajosa, el zumbar de los insectos, el sonido de las olas rompiendo contra el muelle y los pajarracos (algunos grabados por mí) cada tanto surcando el cielo ribereño, debían darle a la obra el color que completara la escena. Al no encargarse música propia, había que encontrar temas clásicos del Paraguay que no fuesen las clásicas guarañas conocidas ni **Pájaro campana**. Quería, a la manera de los films de Armando Bo e Isabel Sarli, que la música fuese parte indisoluble del paisaje y aunara el litoral costero con la impronta guaraní del personaje de Arnaldo y la tragedia de la Guerra del Paraguay, de su genocidio. Cierta guiño melodramático y, por momentos, tragedia pura. Es decir, el sonido no usado como un mero accesorio para subrayar, sino como un elemento fundamental que corriera al mismo tiempo que el relato dramático. Como parte del relato mismo, el propio cuerpo del cuento.

LOS MANUALES DE LA BUENA MEMORIA

Además del Proyecto Clásico y el ciclo Óperas Primas, que el Rojas viene desarrollando sostenidamente, y con muy buenos resultados desde hace cinco temporadas, en 2011 un nuevo proyecto se sumó a la grilla de programación, en el marco de las políticas de gestión y curaduría del Área Teatro. Nos referimos a Proyecto Manual, una propuesta singular que consistió en la producción de una pieza teatral a partir de la elección

de un Manual de Instrucciones. En esta primera edición, los autores convocados fueron Juan Pablo Gómez, quien trabajó sobre el Manual de instrucciones del juego de mesa TEG; Mariana Chaud, que eligió como punto de partida la **Guía práctica ilustrada para el horticultor autosuficiente**, de John Seymour y, la dupla Agustín Mendilaharsu y Walter Jakob, que trabajó con el Manual exhibidor para muebles Mueblemar. El resultado de esta experiencia, que se pudo ver durante junio, julio y agosto, fueron las obras **Los pactos**, **El horticultor autosuficiente** y **La edad de oro**, respectivamente. Tres trabajos dispares entre sí, aunque muy honestos desde su concepción. Sobre el proceso y los resultados de esta experiencia, **Picadero** dialogó con sus autores.

-**¿De qué modo abordaron la escritura dramática del texto a partir de un material que, a priori, nada tenía que ver con lo teatral?**

-**Mariana Chaud:** creo que el conflicto entre el saber intuitivo y racional que de algún modo propone la obra es sumamente dramático y más aún cuando se encarna en dos personajes bien distintos, atravesados por la tensión social y sexual. Todo parte de esta primera dualidad, después fue contar esto en sus diferentes aspectos. Me interesa cómo estas dos fuerzas entran en conflicto y cómo todos somos, de alguna manera, una suma a veces contradictoria de intuición y racionalidad, y cuando una de las dos fuerzas toma demasiado protagonismo, el aprendizaje se desbalnea. De todos modos, creo que se aprende

así, de a tirones, no es algo prolijo y equilibrado. Además, como en este caso el objeto de estudio es la naturaleza, estas cuestiones se vuelven más paradójicas.

-**Agustín Mendilaharsu:** La pregunta parece sugerir que habría una respuesta "correcta"; nosotros solo podemos contestar en nuestro propio nombre y acerca de esta experiencia. Lo primero fue decidir el contexto, es decir el mundo. Y fundarlo con toda su complejidad. Siempre trabajamos así. La idea del Manual como disparador único, que a otros teatristas les podría bastar para empezar a imaginar, a nosotros nos resultaba insuficiente. Entonces necesitamos, como primer movimiento, generar una estructura más amplia, más rica, pletórica de elementos. De esa estructura forman parte el manual y el mueble, para nosotros, de modo orgánico, y no como algo injertado de modo artificial. Y también los discos, la música, el coleccionismo, el fanatismo... Es cierto que estos últimos elementos pueden parecer, a priori, más teatrales o "teatralizables" que un manual de instrucciones. Pero, en nuestra experiencia, fue tan necesario dotar de vida escénica a los discos como al manual y al mueble. No existió discriminación en este sentido. Los procedimientos que dotaron de sustancia teatral esos materiales (a esos textos anteriores) fueron los mismos en todos los casos; los mismos para los materiales más dotados de aura y para los más prosaicos. Luego, hay que decir que las circunstancias que plantea **La edad de oro** hacen



que, para el protagonista, el manual de instrucciones no sea solo un manual de instrucciones. Al relacionarse con uno de los personajes en determinada situación, ese texto no teatral se llena de valor y puede producir teatralidad.

-Juan Pablo Gómez: No tengo un orden tan preciso para saber cuáles son las primeras decisiones que tomo. Desearía tenerlo a veces. Muchas veces las decisiones que tomo al final, luego que han decantado elementos de la obra, me doy cuenta de que son las que debí tomar en primer lugar, antes de empezar a trabajar. En este caso concreto, el espacio (la sala Cancha del Centro Cultural Rojas) fue un a priori para aceptar la comisión. Lo rico para mi trabajo vendría de la posibilidad de experimentar en ese espacio. Lo demás era territorio conocido. Una vez que ese espacio estuvo en la cabeza del equipo, el trabajo corporal apuntaba permanentemente a eso. Ocupar todo el espacio, no perder la relación con los demás personajes sin acercarse demasiado entre sí. Mantener la tensión de la figura que invisiblemente arma todo grupo en el espacio para mantener la vida de un espacio ficcional completamente abstracto. Luego estuvo, por supuesto, el manual del TEG. Venía dándole vueltas a esto, a qué manual sería un buen disparador. Esto más que una decisión, fue una epifanía: una noche jugando al viejo juego de táctica y estrategia de guerra (admito que hacía años que no lo jugaba) dije “¡esto es!”. Todas las referencias al territorio, a los participantes, ataques, repliegues, tenía una metateatralidad que lo volvían muy atractivo. A partir de ahí comenzó el caos: con la idea de este manual y cosas que extraje y que consideraba posibles motores de la acción, fuimos al espacio e improvisamos, probamos historias, vínculos y de esa licuadora demente extrajimos **Los pactos**.

-La convocatoria propone dos desafíos importantes: el de escritura por encargo y el montaje en un espacio previamente determinado como

• Escena de “La edad de oro”, de Agustín Mendilaharsu y Walter Jakob.

es la sala Cancha y la Biblioteca del Rojas. ¿Cómo articularon ambas instancias durante el proceso de trabajo?

-MCH: En una primera instancia nos ocupamos prioritariamente del texto y del vínculo ficcional. Cuando esto estuvo más o menos logrado nos trasladamos a la Biblioteca del Rojas. Allí, la combinatoria del espacio y la obra no resultaban, entonces con la escenógrafa Alicia Leloutre, el iluminador Matías Sendón y el director asistente Ezequiel Díaz, nos juntamos a pensar cómo darle algo de fantasía a esta ficción, a sacarlo del extremo realismo en el que veníamos trabajando y surgió esta imagen, algo abstracta.

-AM: El primero de los desafíos fue el mayor. Teníamos que escribir una obra y al mismo tiempo encontrar una buena razón para hacerlo. Una razón que, además de estimularnos a escribir, admitiera la razón de ser del ciclo. Debíamos buscar la manera de producir un material que nos fuera muy propio, un material que solo nosotros pudiéramos escribir, que al mismo tiempo se ajustara al ciclo jugando con su consigna. Y así fue cómo, planteado el mundo de los coleccionistas de discos, el mueble y su manual fueron recontextualizados, como piezas integrantes de un procedimiento narrativo. El segundo escollo fue más fácil de sortear. El Centro Cultural Rojas nos ofrecía tres espacios para producir el espectáculo. Rápidamente supimos que íbamos a trabajar en la sala Cancha, que se ajustaba

perfectamente a las necesidades de la acción.

-JPG: La manera de trabajar con ambas instancias fue intentar que una solucionara a la otra: el espacio propuso el territorio poético y la “consigna” lo dotó de contenido, de acontecimiento. Si bien constituyó un gran desafío, no me problematiza excesivamente el aspecto “externo” del disparador creativo. Siempre hay algo que viene de fuera en las cosas que consideramos íntimas y de nuestra creación. En este sentido, luego de la experiencia de **Un hueco**, y su poética intimista, casi de susurro, me interesaba trabajar en un espacio de grandes dimensiones y ver qué tipo de actuación proponía. Qué relato era plausible de acaecer en esas dimensiones. Cada lugar, con sus dimensiones específicas, su textura, su historia y la relación particular con el espectador propone una forma de habitarlo, un volumen para hablar dentro de él. No ver esta correspondencia, formalizó excesivamente al teatro de escenario elevado tradicional y corre el riesgo de ocurrir lo mismo con los mínimos espacios independientes. No todas las historias pueden contarse en todos los espacios. El tratar de mantenerme lo más fiel posible a la propuesta, generar una obra de teatro partiendo del Manual de Instrucciones del juego TEG, aparejó bastantes obstáculos a la hora de que la historia fluyese. Siempre que esto ocurría, la solución era volver al espacio. Que la materialidad del lugar propusiera que pueda verse ahí y no en cualquier otro espacio.

RUBÉN GONZÁLEZ MAYO



Una mirada actual sobre el universo de Alberdi

PAULINA ROTMAN / desde San Juan

En el marco del proyecto “Teatro: 200 años después”, el director mendocino tuvo la responsabilidad de llevar a escena *La Revolución de Mayo*, de Juan Bautista Alberdi, en la provincia de San Juan.

¿Qué es lo que Rubén González Mayo conocía de Juan Bautista Alberdi? Apenas **El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea fastos dramáticos de una guerra memorable**, aquel texto escrito por Alberdi en 1842, y que aún sigue siendo versionado por los hacedores teatrales a lo largo y a lo ancho del país. Hasta que llegó a sus manos el proyecto “Teatro: 200 años después”, una idea del Instituto Nacional del Teatro (en cogestión con los gobiernos provinciales), cuyo fin era rescatar sobre el escenario textos dramáticos del siglo XIX, desde la mirada estética de un puestista y director de nuestra época; a modo de festejo del Bicentenario de la Patria.

Fue entonces que González Mayo tomó contacto con la visión de Alberdi acerca del proceso que encararon los patriotas para lograr su cometido de un primer gobierno patrio. El director, actor y dramaturgo mendocino, afincado en San Juan desde hace casi una década, quedó fascinado con la mirada de Alberdi en su obra **La Revolución de Mayo** (1839), que dividida en dos partes (“El 24, o La Conspiración” y “El 25, o La Revolución”) describe con profundo dramatismo el intenso momento histórico, a través de esos personajes apasionados que pensaron un nuevo país, forzando la caída del virrey Cisneros con una revolución sin sangre. Para González Mayo, los revolucionarios descriptos por Alberdi estaban atravesados por la angustia, la incertidumbre, el humor forzado, la duda, el vacío de la responsabilidad, la especulación, la injusticia, el valor, el silencio, la alegría y las proyecciones parti-

culares y generales; y la tarea más compleja fue sin dudas llevar a escena ese confuso entramado de emociones, devenidas del texto original.

-¿Qué te motivó a presentarte al concurso?

-Fundamentalmente la idea de un trabajo remunerado. Aunque debo reconocer que finalmente terminaron seduciéndome los textos y la parte artística, por sobre lo económico. Primero me había presentado en La Rioja, pero no gané, entonces probé en San Juan, ya que la convocatoria era a directores de toda la Región Nuevo Cuyo. Realmente la obra que el INT había propuesto en La Rioja me había cautivado. Era **Tupac Amaru** de Luis Ambrosio Morante, escrita en castellano antiguo y en verso. Trabajé mucho en la adaptación y fue para mí muy interesante. Lejos de bajar los brazos, me puse a laburar con Juan Bautista Alberdi y su **Revolución de Mayo** que, al leerlo me pareció una catarata de pensamiento crítico, de pensamiento político, de pensamiento poético. Más de una vez en todo el proceso me he puesto a pensar qué le habrá pasado a Alberdi por la cabeza para volcar en el papel todas esas ideas que logra hacerles decir, y tan bien, a cada personaje. Intuyo que tenía mucha necesidad de decir todo esto.

-¿Ya habías leído a Alberdi o fue tu primer contacto?

-Había leído del pensamiento crítico de él en algunos casos. Pero al involucrarme en este pro-



• Escena de "La Revolución de Mayo".

Patriotas de Mayo con tonada sanjuanina

A *La Revolución de Mayo* le pusieron el cuerpo nueve actores locales: Julio Masi, Javier Cerimedo, Juan Claudio Becerra, Fernando Torres, Pablo Flores, Emiliano Vairo, Ariel Montaña, Jesús Galván y Silvio Guevara. El resto del equipo lo integraron Andrea Gentili (dramaturgia), Laura Villafior (diseño de vestuario), Daniela Ordóñez y Juan Manuel Castro (diseño gráfico) y la producción general de Natacha Sáez. Rubén González Mayo también se ocupó del diseño lumínico, además de la dirección y puesta en escena. La obra fue vista por alrededor de 300 personas por día. Se hizo un estreno y nueve funciones más, no solo en la capital sanjuanina sino en el interior de la provincia. La obra también participó como espectáculo invitado en la Fiesta Provincial del Teatro 2011.

yecto, lo hice más exhaustivamente. **El gigante Amapolas...** fue el máximo contacto. Lo que sucede es que Alberdi es como Stanislavsky: al principio habla de una cosa y después en el segundo proceso se desdice. Por ejemplo, Alberdi habla mucho a favor de los europeos y españoles pero después cambia de opinión. Escribe esta obra a los 35 años, para decirles a sus pares políticos, juristas, escritores: "Muchachos, dejémonos de joder con los españoles y los ingleses, empecemos a trabajar por nosotros". Es como que la madurez política de la época lo influye para manifestarse con vehemencia desde una defensa absoluta de la patria y de los intereses económicos de los argentinos. Lo que más me interesó es que Alberdi mete el dedo en la llaga.

-¿Qué fue lo que te cautivó de Alberdi, su discurso político o su capacidad como autor dramático?

-Creo que los dos aspectos me cautivaron y eso influyó para poder canalizar mi tarea en la **Revolución de Mayo**, concentrándome en lo que decía ahí y sin tener que parangonarlo o llevarlo en paralelo con sus otros pensamientos. Por la vehemencia y pasión política con la que escribe, me lo imaginé sentado una semana entera en una silla, apresurado por plasmar en el papel todo lo que quería decir.

-¿Qué quería decir Alberdi en *La Revolución de Mayo*?

-Me focalicé en lo que Alberdi llamó "El 24 o La Conspiración", lo que da pie a "El 25 o La Revolución". En esas escenas, Alberdi pone sobre el escenario a los personajes de Chiclana, Larrea, Paso, Belgrano, Vieytes y Beruti, en la Jabonería de Vieytes, y cada uno habla de cómo hay que enfrentarse a Cisneros y todos los lacayos españoles. Es por eso que se plantea que tienen que convencer a Saavedra, a quien muestra como un *vendido* por ser fiel seguidor del Virrey. Nadie nunca había contado la historia desde este lugar. Entonces entran en escena un comerciante llamado Ceveles, también French. Entre todos van hasta el regimiento para buscar a Saavedra. El texto no tiene desperdi-

cio. Por ejemplo, lo único que dice Beruti es que él tiene la lista para la primera junta. Hasta ese momento nadie tiene una lista. Belgrano le responde que es un error grande ya que no pueden estar allí ellos mismos siendo la cabeza de la Revolución y los revolucionarios. Es muy lindo lo que dice: "El tronco que es derribado no puede formar parte del trono". Alberdi lo muestra a Belgrano en toda su humanidad, hablando de la locura, de la anarquía, de la solidaridad, del compromiso. En realidad me pareció apasionante eso de estar en un lugar y decir: "Vamos a hacer la Revolución, aunque tengamos miedo o perdamos plata; porque si no van a venir de España y terminan con nosotros". Me sorprendí mucho con los textos. Solo a algunos tuve que reestructurarlos porque eran muy largos o repetían ideas. A otros, les actualicé algunos giros lingüísticos muy españoles. Me pareció muy interesante el diálogo y mostrar a personajes muy vivenciales, absolutamente pasionales, que están asustados, son miserables, son seres humanos.

-Verdaderos seres humanos cuando se los ha mostrado durante muchos años como seres perfectos.

-Justamente, la propuesta del proyecto era que el director tuviera una mirada sobre ese texto y yo elegí encararlo, tal como lo muestra el autor, desde ese lugar en la puesta en escena, donde lo pasional, las miserias, las virtudes, las bondades, las mezquindades, las especulaciones son parte de las discusiones en la mesa chica. Espero haberlo logrado. Si hasta en un momento Chiclana en su intento por convencer a Saavedra le dice "mentecato", "pedazo de imberbe", inclusive se zamarrean, se pegan, se gritan. Finalmente Chiclana le dice que lo han engañado como a todos.

-¿Cómo fue el proceso hasta llegar al escenario?

-Hubo una primera versión el año pasado y por razones ajenas al INT se retrasó la puesta en escena. Entonces, tuve tiempo, quizás un permiso más, para lograr la síntesis de la obra. No quería que fuese algo pesado ni lo mismo

que venimos escuchando durante años de este momento fundante para el país.

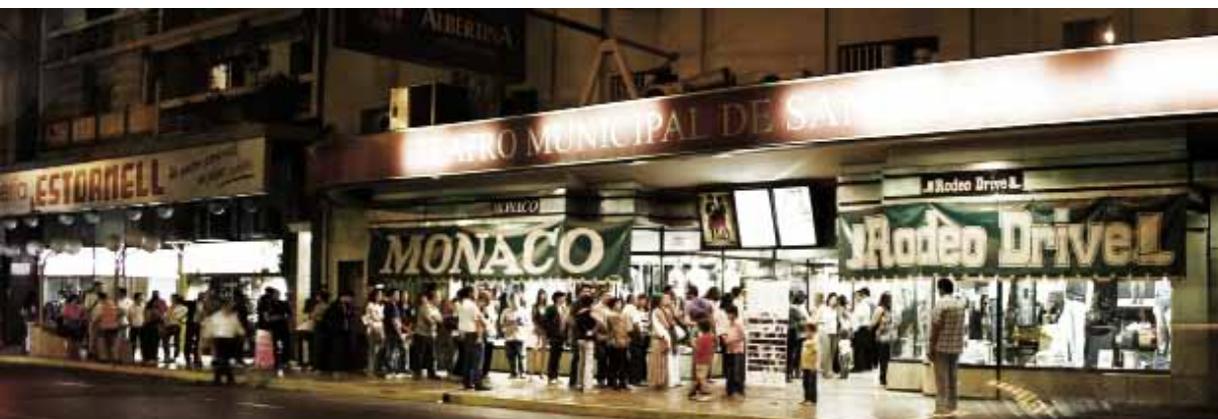
Realmente estaba en una disyuntiva ya que Alberdi transmite con su poética, su postura ideológica y la va desgranando al hacerle decir a estos personajes cosas que son muy fuertes, entonces me costaba muchísimo elegir qué dejar y qué sacar del texto cuando palabra a palabra el material era impresionante. Fue mucho trabajo y me implicó analizarlo cinco, diez, veinte veces, dejar un borrador, tachar y al otro día volver a analizar lo que había tachado porque me parecía una irreverencia con la historia. A su vez, también tenía que tener en cuenta el discurso dramático, el tiempo en escena. Finalmente llegué a una versión resumida en 48 minutos (NDR: la obra original dura entre 2 horas y medias y 3). Paralelamente, el trabajo de los actores fue muchísimo ya que les hice decir ese texto resumido—cuando antes ya habían memorizado un texto más largo—y yo empecé a verlo y a trabajar sobre lo que pasaba en los ensayos. Estaba un poco asustado ante lo que podía resultar. Pero ese pulido vino muy bien.

-¿Cómo encararon los personajes?

-Fue muy interesante lo que pasó: los actores me preguntaban cómo encarar cada personaje y mi consigna fue que no encararan ningún personaje sino que incorporaran el texto y le pusieran el énfasis que les dictaba la lógica de ese texto. Les pedí que no lo dijeran como lo diría Saavedra o Belgrano, sino por la lógica del texto. No quería que el *phasic du rol* de Belgrano respondiera a lo que conocemos de la estampita del Billiken o de la interpretación de Pablo Rago... no ameritaba, era injusto para el mismo prócer encarar una vez más un personaje determinado en base a alguien que dijo que era así. Entonces yo dije "no quiero esto". Si lo dice Alberdi y se lo hace decir a estos personajes veamos qué pasa en el decir propio del actor no interpretando, sino diciendo con la lógica que dice Alberdi. Entonces, para ayudarlos apareció en un rol fundamental, Andrea Gentili, que como dramaturgista, les proveyó de todo el



• Escena de "La Revolución de Mayo".



• Frente del Teatro Municipal de San Juan.

material necesario sobre cada prócer para que cada uno pudiese generar su propia historia y ponerlo en contexto. Ella les dijo quién era Paso, si tenía hijos o no, detalles de su personalidad, etc, etc, etc. Creo que en gran medida esto pudo hacerse porque el grupo de actores trabajó con muchísimo respeto y profesionalismo.

-¿Conocías a los actores, habías trabajado con ellos anteriormente?

-Los nueve actores seleccionados –en un *casting* donde se presentaron treinta y cinco personas, algo histórico en San Juan- jamás habían actuado conmigo y tampoco entre ellos pese a que lógicamente nos conocíamos de la vida teatral. Lo que pasó con esta obra fue muy loco porque es la primera obra en la provincia que logró reunir a nueve actores varones, todos juntos arriba de un escenario y sin salir a los costados, sin foro, y hablando absolutamente todo el tiempo. En el gobierno me decían que era algo único, aunque me criticaban que fuese un poco machista. (*Se ríe*). Lo único que yo les contesté fue que era la historia, la que contó Alberdi.

-¿Habías hecho alguna vez una obra histórica?

-Jamás. Ni siquiera me lo imaginaba, por ende fue un desafío hermoso. **La Revolución de Mayo** es maravillosa, el texto cautivante, la relación con los actores en lo humano y lo artístico fue genial,

la producción fue impecable, ha sido una experiencia muy interesante que terminó en un asado envidiable.

-¿Qué pasó con el público?

-Esta obra de teatro, da la posibilidad de mostrar la historia desde otro lugar y esa era una de las premisas que tenía este proyecto por eso hubo funciones especiales para estudiantes. Fue emocionante ver a los chicos de las escuelas secundarias metidos dentro de la historia o aplaudiendo todo el tiempo. Creo que la prueba fue tener a 400 pibes en un teatro, en silencio, durante el desarrollo de una obra, con nueve locos hablando, hablando y hablando y accionando todo el tiempo. Por otro lado hemos recibido buenas lecturas y buenas devoluciones con respecto a lo histórico y al hecho de mostrar a estos tipos desde esa humanidad o mejor dicho: al humanizarse desde la puesta en escena pudieron relatar toda esta historia que no es siempre la parte más conocida de la Revolución de Mayo o lo que puede encontrarse en un libro de la escuela. ¿Quién cuenta que Saavedra es un traidor?

-¿Cuál fue el secreto para atraer a un público adolescente?

-Nada se hizo pensando en un tipo de público. De hecho, la obra ha funcionado muy bien, tan-



GONZÁLEZ MAYO FRENTE AL ESPEJO

No reniega de sus orígenes mendocinos pero reconoce que le costó hacerse un lugar en el mundo teatral de San Juan -su actual destino- tan solo por las eternas y sin sentido disputas territoriales que las dos provincias vecinas enfrentan históricamente. Sin embargo, con trabajo, supo ganarse el espacio donde hoy está y el reconocimiento de aquellos que lo disfrutaron dentro o fuera de un escenario en el rincón geográfico que sea. Prueba de ello quizás sean los premios y distinciones que ha sabido cosechar a lo largo de su carrera.

Actor, director y dramaturgo, comenzó su actividad teatral en el año 1980. Fue puntal fundamental en grupos de teatro independiente como Gente de Teatro y Viceversa, años más tarde también, con Sobretabla, el elenco que formó en 1996.

Antes, estudió con el director Alberto Lucero en el Conservatorio de la Ciudad de Buenos Aires y con el dramaturgo Arístides Vargas, en Mendoza, a quien admira.

Como director y docente se ha desempeñado en distintos grupos de teatro en las provincias de Mendoza, San Juan, La Rioja y Buenos Aires. Sus obras han sido publicadas en **Dramaturgos del Nuevo Cuyo**, libro editado por Argentores.

to con público de escuelas secundarias, como con público general. Creo que la idea de humanidad que traviesa a los personajes es el secreto.

-Quizás esto último que decís es reflejo de este sentimiento, que se percibe con más fuerza en los últimos años, de orgullo argentino.

-Creo que siempre ha habido eso, lo que sucede es que ahora se manifiesta más porque ahora hay un proyecto político, que avanza sobre la importancia de ser argentino, avanza con concreción, con hechos. Entonces, ser argentino, el término y el deseo, se revaloriza. Y esto no tiene nada que ver ni con el teatro partidario, ni con el teatro panfletario. Aquí la historia habla por sí misma.

GUILLERMO PARODI, DIRECTOR DEL FESTIVAL DEL ECUNHI

“Queremos que la comunidad artística sepa que acá estamos trocando dolor por vida”



“Teatro y comunidad” fue el lema de la tercera edición del Festival Nacional de Teatro organizado por el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHi) del 1º al 13 de noviembre último y que contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro (INT), del Centro Cultural de la Cooperación y del Centro Cultural Caras y Caretas. Allí, en la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), donde se cometieron crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura, hoy se consolida un lugar dedicado a la memoria vital y a la producción creativa.

MANUEL BARRIENTOS / desde CABA

En el marco del festival, este año se presentaron más de treinta espectáculos y se incorporaron actividades del Primer Encuentro Sudamericano de Danza y Políticas, organizado por el Centro Cultural de la Cooperación. Además, se realizó un homenaje al autor, actor y director teatral Alejandro Acobino, fallecido recientemente.

El director de la muestra y coordinador del Área de Teatro del ECUÑHI, Guillermo Parodi, traza un balance de la tercera edición del Festival Nacional de Teatro del ECUÑHI y plantea los desafíos de ese espacio cultural. “Nuestra aspiración es que a largo plazo este espacio pueda funcionar como una usina. Pero falta mucho y hay que trabajar previamente”, explica.

-¿Qué balance hace de la tercera edición del Festival?

-Fue un muy buen año en varios aspectos, aunque también tuvimos algunos problemas en otros sentidos. En términos de programación, creo que fue la mejor de las tres ediciones. Los títulos que participaron fueron de los más interesantes que hay en la cartelera de Buenos Aires en este momento. Presentamos treinta espectáculos, y hubo elencos de España, Uruguay, Perú. Entonces, pese a las circunstancias que se viven en la Fundación, el hecho de reeditar el festival fue un acierto, y una reafirmación. Esta situación que atravesamos nos hizo remar más a pulmón, y decidimos cobrar una entrada popular, que tal vez afectó la cantidad de público que participó en cada una de las funciones. De todas formas, hubo muchos espectadores, mucha repercusión y la prensa nos trató muy bien.

-¿Por qué este año decidieron avanzar también en el terreno de la danza?

-Es cierto, hicimos un cruce muy interesante con el Área de Danza del Centro Cultural de la Cooperación, que realizaron los primeros Encuentros Sudamericanos de Danza y Política. Hicimos un acuerdo con Gabi Anadon, la responsable del programa, y durante el Festival funcionamos como una de las sedes de ese encuentro. Participaron artistas de Colombia, Brasil, Venezuela, y de otros países vecinos. Allí hubo una confluencia muy estimulante, porque plantearon la necesidad de pensar la danza junto al pensamiento político, al pensamiento más social. Trabajan con una idea de hacer una búsqueda más popular, de que el público pueda decodificar eso, y se pueda encontrar con otras maneras de vivir la danza, y no solo con la idea de lo bello. Es decir, no atada a esa noción más tradicional de considerar la danza como un arte que pertenece solo a cierta elite.



• Escena de “La idea fija II”.

-En ese sentido, ¿cuál es la mirada del teatro sobre la que se piensa el Festival?

-En el Área de Teatro del ECUÑHI siempre nos manejamos con la idea del “hecho escénico”, lo que nos abre mucho el juego y nos permite convocar a espectáculos teatrales de toda índole. Es decir, puestas performáticas, de teatro-danza, de danza. La idea es que los cuerpos se apoderen de este espacio.

-¿En qué sentido?

-Aquí, donde los cuerpos fueron ultimados, torturados, vienen cuerpos que se apoderan del espacio en un proceso creativo, en esa apertura que nos brinda el rito del espectáculo, que es la posibilidad de la transmisión. Queremos que la comunidad artística sepa que acá estamos trocando dolor por vida, convirtiendo a este espacio en otra cosa. Desde el área queremos que la comunidad artística tome al ECUÑHI como un espacio creativo, donde es justo y necesario que ocurran estas cosas. Queremos que los jóvenes que consumen teatro y están formándose, puedan acercarse y hacer sus experiencias. Estamos trabajando con algunos proyectos para invitar sobre todo a la gente que se está formando, que está investigando, que tiene intenciones de hacer cosas. Nuestra aspiración es que a largo plazo este espacio pue-

da funcionar como una usina. Pero falta mucho y hay que trabajar previamente.

-¿Cuáles son los criterios de curaduría del Festival?

-La curaduría la hacemos nosotros desde el ECUÑHI. Tenemos un subsidio del Instituto Nacional del Teatro que nos ayuda mucho. Ese acuerdo nos permite convocar seis obras del catálogo que tiene el INT. Además, este año hicimos convenios de palabra con el Instituto Nacional del Arte (IUNA) y la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Este año seleccionamos **Arenales, un pueblo bajo el mar**, una obra del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA, con dirección general de Sergio Sabater.

Los criterios de curaduría siempre son subjetivos, pero tratamos de abarcar un amplio abanico. El tema de los derechos humanos y los desaparecidos no es un criterio principal ni excluyente. Tratamos de cuidar que no haya golpes bajos y que los espectáculos no sean excesivamente explícitos u obvios. A veces son espectáculos buenísimos, pero ya estamos en la ESMA. Y cualquier espectáculo que viene acá, de la índole que sea, se convierte en otra cosa. Un *clown* acá abre otra lectura. Al menos por ahora, hasta que este espacio esté exorcizado.



• Escena de "El sepelio".

ESPACIOS RESIGNIFICADOS

-¿Qué les genera a los artistas el hecho de presentar sus obras en el ECuNHí?

-Cada espectáculo está atravesado por lo que les pasa a los artistas cuando vienen acá, porque incluso muchos vienen por primera vez, y les cuesta entrar, les cuesta llegar. Después se van aqueciendo, animando, aunque al momento de la función vuelve esa conciencia de estar aquí, de la historia por la que está atravesado este espacio, y los espectáculos se transforman, aunque no tengan nada que ver con el tema. Siempre recuerdo cuando presentamos **Harina**, de Carolina Tejeda y Román Podolsky.

-¿Por qué pervive en su memoria?

-Ahí estaba, solita, Carolina Tejeda, con sus diapositivas, en esa obra, sobre esa mujer, que está en un pueblo en el que dejó de pasar el tren, y habla de sus recuerdos. Cuando empezó a dibujar en el piso, y comenzó a hablar, de personas, de lugares, de ausentes, todos no podíamos más que ponernos a llorar, porque estábamos acá. La sala estaba llenísima, y estábamos todos conmovidos, hasta Carolina. Ella después nos contó que tuvo que hacer un esfuerzo para continuar con la obra. Aunque también las puestas a veces se resignifican por contraste. Por ejemplo, cuando presentamos los títeres porno.

-¿Qué sucedió en esa ocasión?

-Todos nos moríamos de la risa con ese espectáculo, que tiene como principal objetivo divertirnos. Pero uno está sentado riéndose y, en un

segundo, toma conciencia de dónde está, y esa risa resuena de otro modo, adquiere otro eco. Y eso les pasa a todos sin excepción. Hay un cerco en este espacio, que solo lo pueden romper los propios espectadores y artistas que participan del Festival.

-¿Cómo describiría esa relación que se da entre el público y el Festival? ¿Qué modificaciones se fueron generando en estas tres ediciones?

-La primera edición fue una cosa más de "venimos y estamos acá". La segunda, se convirtió en una fiesta, en una celebración. Ya había cierta relajación e, incluso, algunos artistas ya habían participado de la primera edición. Ese año fue el mejor en términos de posibilidades: presentamos cincuenta espectáculos teatrales y musicales, y becamos a 36 artistas de las provincias para que tomen seminarios de actuación, gestión y dramaturgia. Fue una movida muy intensa. Y este año ya identificamos familias que vinieron los tres años a ver muchas de las obras. De a poco, lentamente, el ECuNHí va cumpliendo su objetivo y empieza a venir el público. El planteo es que todos podamos venir, estar e intercambiar en este espacio.

-¿Cómo vivió el homenaje que le realizaron a Alejandro Acobino en el marco del Festival?

-Fue un homenaje sencillo y austero. Se presentó su obra **Absentha**. Fue muy emotivo. Luego se proyectó un video con sus fotos. Fue muy sentido, porque fue un golpe en la comunidad. Creo que deja un legado en sus textos y en su mirada



• Escena de "No me dejes así".

de lo teatral, que era muy interesante. Siempre me pareció un tipo muy creativo y laborador. Me sorprendió mucho lo que le pasó. Era un camarada, un colega. El Instituto Nacional del Teatro acompañó el homenaje, y eso fue muy bueno, porque uno siente que los artistas son reconocidos. Aunque, en realidad, hubiese estado bueno que nada de esto hubiera pasado.

APUESTAS

-Además de la realización del Festival, ¿cuáles son los objetivos del Área de Teatro del ECuNHí? ¿Qué desafíos se plantean a mediano plazo?

-Nos gustaría estar presentando varios ciclos. Tenemos la idea de convocar a distintos directores para que hagan todo un proceso de producción aquí y, luego, hacer un ciclo largo con eso. Es decir, que se vayan haciendo *work in progress* durante todo el proceso de ensayos, invitando a la crítica, para que puedan ir haciendo un seguimiento. Nuestro objetivo es que haya gente joven trabajando, formándose, produciendo. Que aquí se transformen en productores de pensamientos y de hechos. Aunque estamos muy lejos de eso todavía. Pero queremos acercarnos a las universidades teatrales, al IUNA, la EMAD, las universidades de Tandil, Mendoza, Córdoba. Creo que hoy el IUNA es una suerte de usina muy interesante y me gustaría que esa mística se contagie aquí.

-En su doble faceta de coordinador del ECuNHí y gestor de sus propias obras, ¿cómo observa las relaciones entre teatro y política en la Argentina actual?

-Es una pregunta difícil. Si partimos de la base de que todo acto es político, creo que hoy en los artistas teatrales, en esa camada que surgió después de los noventa, no hay una alusión directa a esa idea de "estoy haciendo teatro político". Creo que hoy la búsqueda pasa por reflexionar de otro modo. En algún sentido, se puso de moda la familia disfuncional, que es también una manera de vernos. Pero también en los años noventa surgió una corriente muy fuerte de teatro comunitario,

que tiene un desarrollo muy intenso e importante en todo el país. Estética, y políticamente también, siento una distancia enorme entre lo que pasa en las provincias y lo que sucede en la Ciudad de Buenos Aires, sin emitir juicios de valor.

-¿Cómo describiría esa distancia?

-La Ciudad de Buenos Aires es una metrópolis, en contacto constante con el exterior. Y aquí sucede un fenómeno indiscutible, con una producción teatral enorme. En cambio, en el resto del país, la producción es bastante menor, salvo en grandes centros urbanos como Mendoza, Rosario, Córdoba. Creo que en las provincias están más conectados hacia dentro, hacia el terruño, hacia el paisaje, lo que también está muy bien. Aquí somos más posmodernos, y en las provincias no tanto, y ahí creo que está la diferencia de los discursos. Pero el desarrollo que se hace aquí en Buenos Aires es muy interesante y muy ecléctico. Hoy se habla de otra manera, con otros modos, sobre lo político. Está la idea de que el relato escénico no necesariamente tiene que ser secuencial. Por eso hoy se habla de hecho escénico, puede ser performático, y el relato está fragmentado, diluido, cortado, abierto, o minimizado. A veces es más abstracto. Así y todo, el espectador ata cabos, asocia, y hace lecturas más amplias; y a veces, más profundas.



• Escena de "Absentha".

Mandinga!

Parodi combina su tarea como coordinador del Área de Teatro del ECUÑHi con sus previos trabajos como actor, director, dramaturgo y profesor de actuación. Egresado de la EMAD y formado actoralmente en la escuela de Alejandra Boero (en la que luego se desempeñó como docente), en 2004 fundó el Grupo El Pliegue con Carla Llopis. Entre sus recientes trabajos como director se destacan **H (veneno de broma)**, una versión libre sobre el **Hamlet** de William Shakespeare realizada en coautoría con Roberto Monzo y Carla Llopis; y **La gota que horada paciente**, una obra de su autoría, estrenada en Del Borde Espacio Teatral.

En el marco del Segundo Festival Nacional de Teatro en el ECUÑHi, en noviembre de 2010 estrenó **Palo y a la bolsa**, en codirección con Llopis. Se trató de un "recorrido en estampas sobre el peronismo", según las palabras del propio director, que buceaba en la memoria colectiva e indagaba en las resonancias actuales del movimiento político surgido en 1945, a través de un relato fragmentado y la apelación a distintos estilos teatrales.

Ahora, Parodi comenzó a trabajar en **Mandinga, la capilla del diablo**, su nuevo espectáculo, que buscará estrenar a mediados del próximo año en algún espacio teatral del circuito porteño. "Yo soy de Corrientes, y hace unos diez años estudié dramaturgia con Mauricio Kartun. Para mi egreso, me puse como objetivo escribir una tragedia como Dios manda, en el término más griego de la palabra. En ese momento, no podía escribir ese tipo de teatro, porque solía trabajar sobre estructuras desarmadas, desarticuladas. Y, entonces, mi desafío era escribir una pieza clásica. Aunque luego elegí otro camino", dice con una sonrisa.

En esa búsqueda, recordó una suerte de leyenda de su región natal, que estaba basada en hechos verídicos. Un italiano había llegado a la Argentina a fines del siglo XIX. Se instaló con su familia en Corrientes,

y compró una estancia en las cercanías de Goya. Un día, su hija menor estaba jugando cerca del casco de la estancia. Un carromato que transportaba troncos se rompió, con la mala fortuna de que la carga cayó sobre la niña. "Ella quedó en coma, aunque esa idea no existía en la medicina a fines del 1800. La nena estaba viva pero no abría los ojos. Y ese señor, que era muy devoto, muy católico, hizo muchas promesas y sacrificios a Dios para que su hija despertara", relata el director y dramaturgo. Como la niña seguía en la misma situación, el hombre le hizo un ultimátum a Dios, diciéndole que si no despertaba, iba a ser un pacto con el Diablo. Y la nena no despertó. Entonces, el estanciero hizo su pacto con el Diablo. "Pero no le ofreció su alma, sino construir una capilla en su honor. Y como mayor insulto a Dios, prometió que la iba a hacer bendecir por un cura", aclara. La niña despertó. Y el hombre se internó, solo, durante dos años, en el monte. Con la única ayuda de su machete, construyó una capilla negra y sin ventanas. Estaba rodeada por una plantación de naranjas. También talló a mano imágenes del Infierno, inspiradas en **La Divina Comedia** de Dante Alighieri.

"Esa leyenda y el culto a San La Muerte, que es muy fuerte en Corrientes, me llevaron a realizar un largo trabajo de investigación sobre ciertas ritualidades populares. Y en los últimos meses retomé esa idea, y ahora estamos empezando a ensayar ese espectáculo, pero con una mirada distinta", señala Parodi. Y anticipa: "No es una obra clásica, porque va y viene en el tiempo. Convoqué a la actriz y coreógrafa Sofía Ballvé, quien va a hacer un trabajo de teatro danza. También habrá un coro, que va a ser el pueblo. Y participará mi hermano Camilo, que es actor y músico, así que habrá música en vivo. Además quiero crear una espacialidad en la que estén integrados los espectadores".

FORMACIÓN DE GRUPOS DE TEATRO EN EL INTERIOR DEL INTERIOR

La provincia de Corrientes desde hace unos años está implementando en varios municipios uno de los Planes de Fomento del Instituto Nacional del Teatro: Formación de grupos. Es una actividad que se realiza en cogestión con los organismos municipales, una propuesta que posibilita la creación de nuevos colectivos de teatro independiente.

ANTONIA MONZÓN / desde Corrientes

En este 2011 son cinco las localidades donde se está implementando el Plan: Mercedes, Curuzú Cuatiá, Santo Tomé, Virasoro e Itá Ibaté; hasta estas localidades viajan los asistentes técnicos Karen de Micheli, Hernán Sfiligoy, Alejandro Barboza y Gastón Alexis.

La vasta geografía provincial, entre quinientos y ochocientos kilómetros de una punta a la otra, implica largas horas de viaje desde la capital hasta las ciudades en donde se capacita.

De esta manera, localidades alejadas de centros urbanos tienen la posibilidad de lograr calidad mediante la continuidad en las capacitaciones dejando de lado la actividad vocacional para comenzar a pensarse como profesionales del teatro.

En una de las aperturas de taller en la ciudad de Mercedes, Mauro Santamaría, representante provincial del Instituto Nacional del Teatro, sostuvo la firme decisión de formar grupos estables con todo lo que ello implica, “no creo en los plazos sino en los procesos, por eso planificamos con el municipio de cada localidad estas capacitaciones, que tienen como objeto, apuntalar a un director que pueda sostener al grupo en su continuidad y hacia su autonomía”.

Para conocer diferentes aspectos de esta interesante experiencia plasmamos conceptos de los capacitadores que están trabajando en cada uno de los lugares.

Alejandro Barboza, capacitador de Santo Tomé y Virasoro, nos dijo:

-¿Cómo docente, qué significado tiene ir al interior y trabajar en la formación de un grupo?

-Me resulta altamente significativa esta tarea. Desde 2000 trabajo en planes similares junto al INT y en otros que desarrolla la provincia y siempre descubrí gente ávida por encontrarse con el otro. Se sigue apostando al teatro como hecho colectivo. Principalmente en las localidades más pequeñas o que atraviesan o atravesaron grandes cambios. Y uno como docente y hombre del teatro no puede dejar de pensar que estás plantando o revitalizando una actividad que deja huellas imborrables. Es gratificante saber que los grupos continúan a pesar de los inconvenientes y se hacen fuertes.

Los participantes deben poder sentirse capaces de afrontar trabajos de dirección, iluminación y sonido e incluso gestión cultural. Pero lo más importante es ayudar a comprender en qué consiste la actividad misma, el poder hacer, decir, decidir, compartir con el destinatario que puede ser su propio vecino. Comprender la experiencia del saberse parte de una comunidad donde el teatro es un emergente.

-¿Qué resultados espera obtener?

-Respeto, trabajo y amor por el teatro. Que el grupo se fortalezca con el tiempo y su accionar, más allá de la presencia de un docente enviado por una institución. Que los participantes sepan que la continuidad depende de las decisiones individuales en beneficio del grupo.

-¿En este primer año de trabajo, qué aspectos destaca?

-Resulta complejo el trabajo de convocatoria, es difícil sacar a una persona de su rutina. Creo que todos vivimos un momento de inercia y la idea de emprender una actividad artística está teñida por la “utilidad” que se le pueda dar. Pero una vez que se supera esa instancia el disfrute es enorme y la búsqueda de ese goce se mantiene. Las edades, profesiones y experiencias de vida son tan heterogéneas en el grupo que se convierten en una potencialidad expresiva enorme. Sin dudas pasará tiempo y dedicación para que se establezca pero están muy acompañados a nivel local por el trabajo del municipio y por la representación del INT en la provincia.

Hernán Sfligoy desde hace dos años está trabajando en la ciudad de Mercedes. Así comenzó definiendo su labor:

-Ha sido una experiencia realmente enriquecedora en lo personal y profesional y llena de sorpresas. El esfuerzo que conlleva viajar para dictar los talleres pasa definitivamente a un segundo plano por el disfrute que se obtiene en las sesiones y la experiencia potente que se vive trabajando con seriedad y responsabilidad hacia un grupo que depende absolutamente del capacitador.

Siempre tuve un interés personal de ayudar a potenciar el teatro en el interior para desarrollar y perfeccionar la formación de grupos en nuestra provincia y revalorizar la importancia del entrenamiento del actor comprometido con su grupo.

Siento la gran necesidad de que en nuestra zona haya cada vez más personas que asuman la seria responsabilidad de enseñar y estar bien capacitados para luego continuar transmitiendo conocimientos: el teatro correntino busca reverenciarse, encontrarse, y es por eso que debemos buscar y crear nuevas maneras de aprender y de transmitir conocimiento y experiencias.

En Mercedes, comencé, con treinta y cinco personas, de las más variadas edades, con expectativas diferentes. Al avanzar las clases, fueron quedando los más comprometidos,



• Grupo Tatá Mbareté, de (localidad..???) .



• Grupo de la localidad de Gobernador Virasoro.



• Grupo de la localidad de Santo Tomé.



• Grupo de la localidad de Gobernador Virasoro.

los que tenían un real interés en la disciplina. Actualmente se ha conformado un grupo sólido de trece integrantes que han participado como oyentes en un Encuentro Regional y fueron invitados a participar con su obra como muestra en la Fiesta Provincial del Teatro 2011.

Ir al interior significó para mí la imperiosa necesidad de conocer la idiosincrasia de la localidad, sus costumbres, sus necesidades, sus tiempos, su gente, sus historias, en fin, su identidad...

Conectarme con el grupo no me resultó difícil, inmediatamente hubo una buena química y se establecieron los lazos de confianza y respeto tan necesarios para llegar a buen puerto.

-¿Las propuestas desarrolladas, qué características tienen?

-Me propuse que cada encuentro fuera un aprendizaje y entrenamiento intenso y variado. Al principio consistió en conocernos como capacitador y talleristas, escuchando, viendo sus expectativas individuales, utilizando el juego dramático y ejercicios de integración, con el objetivo de que surjan relaciones entre todos.

Continué con actividades cada vez más comprometidas desde lo teatral, para que reconocieran los códigos básicos, hasta lograr improvisaciones con pautas de trabajo marcadamente colectivas y profundizando en las capacidades físico-expresivas de los componentes del grupo. Todos y cada uno de los ejercicios tendieron al mejoramiento del sujeto actor en cuanto a sus herramientas expresivas (emocionalidad-cuerpo-palabra) volcados a los fines y necesidades de lo colectivo, tratando de resolver, junto a ellos, cada uno de los conflictos que surgían en el proceso de trabajo.

Incorporamos también la instrucción formal mediante bibliografía y lectura a conciencia de diferentes métodos de aproximación al teatro,

textos de diferentes épocas, géneros y autores nacionales y del teatro mundial a efectos de ampliar sus conocimientos.

-¿En el tiempo desarrollado de estas capacitaciones, qué resultados se obtuvieron y qué logros destaca?

-Durante 2010, el grupo transitó su primer acercamiento al complejo arte del teatro, realizaron sus primeras experiencias, se conocieron, se conectaron, y entrenaron duro durante los seis meses de trabajo. Ya con el grupo conformado, llegó el nombre: Tatá Mbareté (que significa en guaraní: Fuego Potente) y durante los últimos tres meses de asistencia nos dedicamos, con mucho entusiasmo, a producir nuestro primer hecho artístico grupal para el público que se estrenó el 28 de noviembre de 2010 en la sala del Teatro Cervantes: Traición, venganza, secretos, mentiras, amor y despecho en La Palometa, una comedia de enredos de mi autoría, basada en improvisaciones del grupo, donde ellos aprendieron, con la experiencia, sobre armado del texto, el vestuario, la utilería y la escenografía; utilización del espacio, la estructura dramática, y también sobre el compañerismo, resolución de crisis, para llegar al ansiado estreno.

No puedo dejar de mencionar lo significativo que resultó para todos ellos el hecho de poder participar activamente en la XXVI Fiesta Provincial del Teatro de 2010, actividad que los llenó de teatro y vivencias sumamente valiosas, porque conocieron las diferentes salas de Corrientes (capital), incluyendo el hermoso teatro Juan de Vera. También experimentaron intercambios con talleristas de otras localidades, Participaron de los diferentes talleres de la fiesta, y principalmente compartieron el privilegio de viajar y estar juntos en una situación puramente teatral.

Actualmente han sido invitados por la Municipalidad de la ciudad de Mercedes a diferentes eventos, llevando sus obras y trabajos teatrales a la comunidad con muy buena repercusión.

-¿Cómo está previsto que continúen, más allá de la asistencia técnica del INT?

-El Grupo Tatá Mbareté iniciará su registro en el INT. Tienen predisposición y actitud de continuar creciendo y formándose, de hecho, en la Fiesta Provincial 2011, participaron con dos obras como muestra.

Una de las localidades que se incorporó este año es Itá Ibaté, lugar que no tiene ninguna trayectoria o experiencia teatral. Allí está Gastón Alexis con quien también hablamos acerca de su experiencia de este primer año en esta pequeña localidad ubicada a orillas del río Paraná.

-Esta es mi primera experiencia en la actividad de taller del lado del dictante, fue una tarea demandante en el proceso y muy satisfactoria a la vez.

-¿En Ita Ibaté cómo se desarrolló la capacitación?

-El objetivo principal es la formación de un grupo, la consolidación de las relaciones entre los miembros del mismo y la posibilidad de vislumbrar un director, en segunda instancia el manejo de los lenguajes y las herramientas. Pero lo fundamental es la concreción del grupo.

-¿En el tiempo de trabajo, cuáles fueron los resultados?

-Un grupo de personas que tienen un punto en común, el teatro, y además ser testigo de ciertos aspectos no medibles que se van modificando, aspectos de la personalidad, relación y compromiso



con el otro y con el trabajo. Y como corolario la producción de la muestra que crea expectativas no solo en el grupo sino en la comunidad toda.

Por otra parte se fortifican las relaciones entre los miembros, a partir del trabajo semanal, y poder ver que una persona que llega solita y se mete en un rincón del curso, y al cabo de dos meses organiza un almuerzo para todos, sociabilizándose con gente que habitaba su localidad pero que si no fuera por el teatro nunca conocería.

-¿Qué espera obtener del grupo al finalizar la formación?

-En principio un grupo con actitud de trabajo e intención de continuar el año próximo capacitándose y con las posibilidades de conformar un grupo sólido, desde la formación y la concreción de proyectos.

Otra de las experiencias enriquecedoras que se está desarrollando en cuanto a capacitación en la provincia, es la de Curuzú Cuatía donde la responsable del taller es Karen de Micheli.

-Hay dos realidades al viajar al interior –explicó creadora– , una es el placer de enseñar, y la otra, la pasión y la alegría de aprender.

Al principio no es fácil, es un gran desafío, una gran responsabilidad, no saber con qué te podés encontrar, aunque lo hayas hecho durante muchos años, cada lugar tiene su propia cultura, sus propios deseos y no se puede ir en contra de ello, hay que acompañar, conocer sus necesidades, sin dejar de lado el objetivo de la capacitación: “conformar un grupo”.

Las distancias en nuestra provincias son muy largas, sin embargo se compensa con el agradecimiento constante, el cariño de la gente, porque uno no solo transmite conocimientos sino que también fomenta la consolidación de un grupo

de trabajo unido por el teatro donde no solo enseñas teatro.

-¿Desarrolla algunos aspectos en particular en la capacitación?

-Lo natural es jugar, en eso hago hincapié, a través del juego y su entrega al mismo, voy conociendo sus cuerpos y sus voces. No hay un método específico, cada lugar y cada persona percibe el juego de diferente manera, no hay un objetivo intelectual, solo se juega y se entrega a la libertad de los cuerpos.

-¿Ya finalizando este segundo año, qué aspectos destaca?

-En los dos años de trabajo han aprendido a conocerse construyendo un compañerismo necesari-

rio como para poder comenzar a trabajar juntos en el proceso de creación. A partir de esta instancia se puede pensar en proyectar hacia adelante, y lo más importante es la conformación del grupo, cuya edades de los participantes, todos mayores, garantizan la continuidad en el tiempo, sucede que cuando un grupo de formación se conforma con adolescentes, estos terminan el secundario y deben emigrar a capitales de provincia y el grupo se desintegra, mientras que si está conformado con mayores estos tienen sus proyectos de vida en el lugar.

Como conclusión podemos afirmar que estas capacitaciones constituyen un disparador para que el grupo junto a la comunidad continúe trabajando en autogestión generando proyectos, no solo de producción sino también de capacitación.



• Escena de la obra "No se cual..." del grupo Tatá Mbareté.



Nuevas Dramaturgias del Nordeste

MIRNA CAPETINICH/ desde Chaco

La nueva antología de dramaturgia del nordeste argentino publicada en agosto de 2010 comprende cinco obras seleccionadas por un jurado nacional compuesto por Dante Cena, Carlos Risso Patrón y Mauricio Tossi. Ellas son: **Baldío lleno o el 17**, de Carolina Gularte (Misiones); **Proyecto Napal'pi. Como alas de mariposas**, de Hemilce Isnardo (Chaco); **Dios juega a la ruleta rusa**, de Martín Alvarenga (Corrientes); **Kulio**, de María Clara Marrelli (Formosa) y **Así e' nomá te digo** (Mención especial), de Luis Andrada (Misiones).

Se trata de una segunda publicación (la primera fue en 2009) que se enmarca dentro de uno de los Planes Especiales del INT en el NEA basado en la promoción de autores regionales. El logro de una mayor cantidad, una mejor circulación y una óptima calidad en la edición de libros de dramaturgia regional es una deuda que debe aún ser (y afortunadamente está siéndolo) subsanada por las industrias culturales de esta zona del país, por

lo que merecen celebrarse los pasos hasta ahora alcanzados. La puesta en práctica de estos proyectos editoriales hará que aquellos defectos de imprenta, confección y edición hoy presentes vayan superándose en próximas publicaciones.

Por su contenido, conflictos, personajes, resolución de escenas, las obras de Gularte, Alvarenga e Isnardo responderían más a la categoría de drama, en tanto que las de Marrelli y Andrada a la de comedia o "comedia dramática" –según reza en la propia obra del misionero, aunque su fábula contenga también visos del melodrama sentimental–.

A excepción de **Dios juega a la ruleta rusa** que se constituye en la primera obra dramaturgíca de Martín Alvarenga (reconocido escritor de Corrientes con numerosas publicaciones en poesía, ensayo y narrativa), el resto de obras pertenece a autores/as con experiencia, según los casos, en la escritura de textos dramáticos, reescrituras

• De izquierda a derecha: Emilce Isnardo, Martín Alvarenga, Luis Andrada y Clara Marrelli.

o adaptaciones teatrales debido a su propia práctica de la actuación y/o la dirección teatral. De modo que ese dato vale para comprender el manejo más apropiado o no que realiza cada autor/a de los recursos lingüísticos, poéticos, estéticos tanto en la estructuración de sus obras como en la creación de personajes o de escenas.

Baldío lleno o el 17 plantea el encuentro de dos seres solitarios y marginales. Un linyera que de repente se encuentra con una mujer solitaria que da de comer a gatos de un baldío. Una obra breve, sin división tipográfica en actos ni escenas, que juega con la fantasía, la emoción, la paradoja, el misterio. Fue escrita en el 2004 a partir de un Taller de Dramaturgia con Mauricio Kartun, según cuenta la autora, quien se interesó por darle palabra y poesía a dos seres reales y enigmáticos que había observado en la cotidianeidad. Y a la fecha ya ha sido estrenada en Misiones con elenco local, dirigida por ella misma.

Proyecto Napal' pí. Como alas de mariposa recrea un suceso histórico del antiguo Territorio Nacional del Chaco, como es la Masacre de indígenas de Napalpí en 1924, por encargo del gobernador de turno Fernando Centeno. La autora Hemilce Isnardo no se centra en una dramaturgia realista histórica, sino que elige usar en las seis escenas en que divide su obra recursos del "comic o la caricatura" —como lo señala en acotaciones iniciales— a fin de construir personajes fantásticos, grandilocuentes, ridículos o grotescos. A su vez, el texto presenta un dominio del lenguaje poético en la mayoría de los parlamentos por el uso de versos con métrica y rima constantes, metáforas e imágenes. Y eso le otorga una impronta especial al drama, que no deja por ello de constituirse en una obra de denuncia y testimonial.

Dios juega a la ruleta rusa es un extenso monólogo de una mujer que delibera consigo misma y con el público acerca de su vida infeliz por ser víctima de una violencia matrimonial. La prota-

gonista discurre acerca de seguir viviendo o no, del destino impuesto por Dios, de sus hijos, de su vacío existencial. La obra no plantea actos, pero sí ofrece división de parlamentos encabezados por abundantes acotaciones escenográficas y de interpretación para la actriz. Sobre la gestación de la obra refiere Alvarenga: "Me obsesionaba el contenido: la violencia familiar, específicamente el cuadro social de la mujer golpeada dentro de la violencia doméstica en la frecuencia comunicacional de un alegato, de connotación realista. Tal vez esa obsesión haya influido en la elaboración de un texto de denuncia explícito y con enunciados gramatical y literariamente correctos, pero por momentos con cierta falta de espontaneidad coloquial que afecta quizás el manejo de mayores lugares de indeterminación o espacios vacíos.

Al respecto de la escritura de **Kulio**, su autora manifiesta: "Por los días en que empecé a escribirla, en Formosa se firman entre el Gobierno Provincial y el Gobierno Nacional los acuerdos para la reactivación del ramal C25 (ex ferrocarril Gral. Belgrano) y como yo debía caracterizar al personaje principal, se me ocurrió que el mismo debía ser un ferroviario." Es así como se pone a indagar sobre Palo Santo, pueblo de ferroviarios del interior formoseño habitado por inmigrantes italianos, y sobre un jubilado ex ferroviario, sus experiencias de vida y sus nostalgias. La obra, presentada en cinco actos, ficcionaliza esos materiales a través del planteo predominantemente cómico y hasta farsesco de una historia de pareja entre un ferroviario jubilado que le es infiel a su esposa, enfermera italiana, en un barrio popular formoseño.

Así e' nomá te digo es una extensa obra con treinta y ocho escenas, quizá porque —según aclara el autor— "La Inicié en el año 1990 y fue sufriendo cambios en varias etapas a través de todo estos años. Tuvo intenciones de ser película

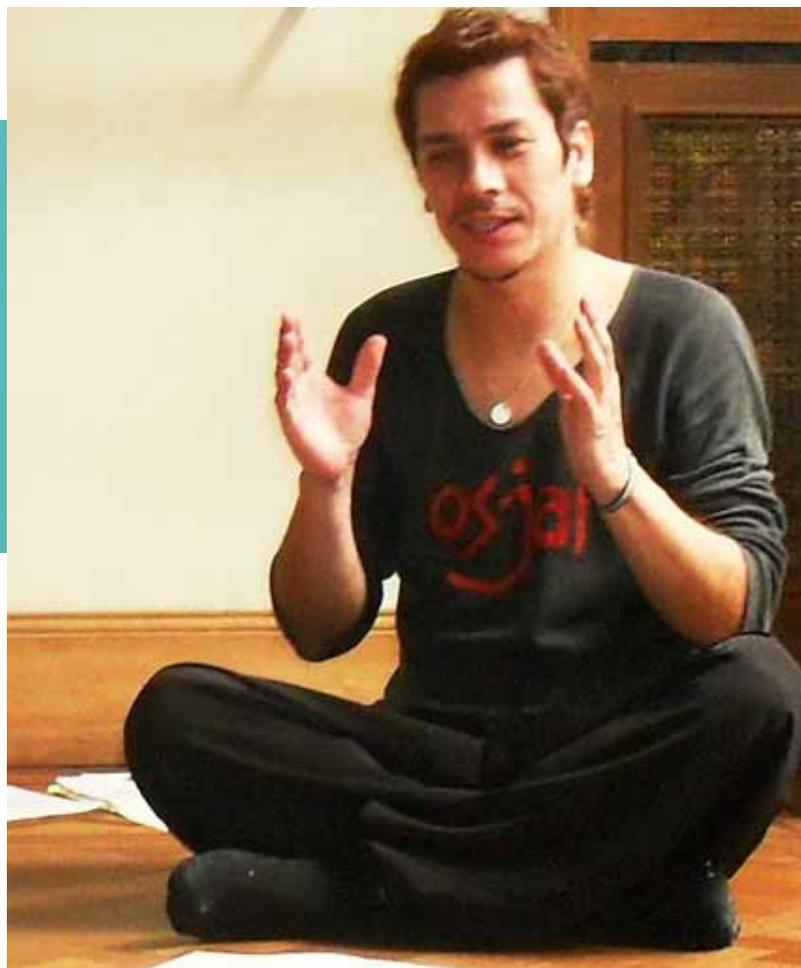


o serie televisiva- aún puede ser-. Cuando salió este llamado de dramaturgos del NEA, la desempolvé y la presenté con el resultado conocido". En ella se metaforiza el mito misionero de la Caa Yari, dueña de la yerba mate, abuela de los yerbales, quien ayuda a los tarefereros (cosechadores de la yerba mate) desposándose con ellos o apareciéndose en sus bolsas o "raídos" a fin de que sus cosechas sean cuantiosas y productivas. Andrada se vale de este mito para crear escenas realistas combinadas con otras fantásticas. Hay una historia sentimental que vertebra la obra en la que está presente un personaje ambiguo (la Sra. Cleoní), así como también se alude a las historias de lucha y reivindicación de los yerbateros ante las injusticias sociales y explotaciones padecidas.

Como se observa, cada obra es reflejo de cada contexto de producción desde y por el que ha sido elaborada, así lo revelan sus contenidos, temáticas aludidas o personajes creados. Y ello permite reflexionar sobre el estado y valor de la producción dramática en el nordeste, sus propósitos (artísticos, ideológicos y estéticos), procesos y técnicas, fortalezas y debilidades. **El NEA escribe teatro 2010** es sin duda una saludable oportunidad para conocerlos.

“Me gusta contar, el decir es más de los políticos”

El XII Concurso Nacional de Dramaturgia del INT recayó en el mendocino Ósjar Navarro Correa, autor de Pajarito. Tal título no solo responde al mote de un personaje, sino que avanza sobre aquellos cuya condición social los obliga a vivir encerrados en una jaula sin rejas. Antes actor, titiritero y director, Navarro Correa asegura que disfruta con intensidad su presente de dramaturgo, el cual se suma a su copiosa labor en todos los rubros teatrales, tanto en Buenos Aires como en Mendoza.



“Para dar a conocer tu trabajo no te queda otra que presentarte a un concurso y ganar un premio”, descarga Ósjar de una. A su criterio la dramaturgia sigue siendo una disciplina huérfana, pese a la calidad de los autores emergentes y a la muy rica tradición que Argentina ostenta en la especialidad. Por lo tanto, hizo lo que pensaba: se presentó a un concurso. Y ganó. Pero fue también Andrés Binetti, su maestro, el que insistió e insistió para que fuese de la mano de **Pajarito**. Texto que el año que viene llegará a la escena del Payró de la mano del propio Ósjar y que en Mendoza se estrenará bajo la dirección de Juan Comotti. Desamparo, religiosidad, sinceramiento y poesía son algunas de las lanzas que atraviesan la dolorosamente bella historia que comparten Pajarito, el Caníbal y el Cachi.

-¿Cómo surge Pajarito?

-Como un ejercicio en el taller de Andrés. Entre correcciones, críticas y devoluciones por parte del grupo se fue convirtiendo en una obra. Mis compañeros le decían ‘la del Pajarito’ y así quedó como título. Plantea una situación urbano-marginal, con personajes y un lenguaje bien mendocinos. Quise prestarle especial atención a la parte audible de los personajes.

-¿Cómo la describirías más allá de su argumento?

-Para mí es conmovedora y violenta, pero con mucha ternura y exijo que quien la haga manten-



• Escena de "Estrategias para habitar un cementerio".



ga esa ternura. Un realismo social sin moralina. Pongo el acento en las relaciones, los vínculos, en la humanidad que hay en el corazón de cada personaje, sin intentar un análisis psicológico ni sociológico. Pero además me parece que es una obra política, en el sentido de que hablo de personas de las cuales no se habla humanamente sino siempre a partir de hechos delictivos.

-En Mendoza los dos últimos premios Vendimia de Dramaturgia fueron para actores con trayectoria, pero de escasa o nula producción dramática. Además, cada vez hay más intérpretes mendocinos que se animan con la escritura para sí mismos o para otros. ¿Por qué creés que pasa esto?

-Me parece que se están buscando modos de decir que identifiquen un momento actual. A los actores les parece interesante la aventura de contar sus propias historias. Como intérpretes, interpretan lo de otros. Pero uno cuenta también con un decir propio. Me parece superinteresante que haya una dramaturgia mendocina, que se pueda hablar de ello. En los últimos diez años ha sido muy importante. Muchas de las piezas montadas son de autor local o fruto del trabajo conjunto de los actores. ¡Que se acaben las modas! O eso de representar al autor porteño. Hoy creo que hay más identidad en los textos. Se mira más hacia adentro. La mirada mendocina está puesta en Mendoza... pero tampoco el eje capitalino se rompe fácilmente.

-¿Cuándo decidiste dedicarte a la dramaturgia?

-Siendo titiritero nunca hacía trabajos propios, siempre clásicos de la dramaturgia para títeres. En un momento me sentí limitado y empecé a cuestionar muchas cosas. El títere había perdido

rango y lo sentía como un trabajo de supervivencia. Veía que las obras de títeres tenían debilidad en su dramaturgia y para mí no hay diferencia entre el que hace teatro y el que hace títeres. Quise desligarme de esa división y sacar al actor del retablo y ponerlo en actor-titiritero. Él actúa pero no es a él a quien miran. A mí me gustó eso. El títere con riesgo. Y a mi edad todavía tengo derecho a equivocarme. El títere es un juego pero no un producto de animación y entretenimiento. Es un hecho teatral con una cantidad de signos. Hay una tradición que respetar, lo que sería el "estilo Villafañe", pero no hay que esclavizarse. Tampoco me gusta lo europeo, donde hay pura producción y nada de magia.

-Entonces...

-Viajar, discutir y charlar me abrió mucho la cabeza. Me fui a Buenos Aires. En principio, bus-

cando perfeccionarme en la dirección de títeres. Para mi sorpresa no había nadie que me enseñara específicamente dirección de títeres. Fui a ver a Sara Bianchi y tomé un seminario personalizado. Fue ella quien me dio una mirada inductiva de cómo pensar la dirección para títeres. Luego conocí a Diego Kogan y estudié dirección de actores. Entendí que había algunos puntos en común con los títeres y que estos no solo dependen de una dramaturgia de acción. Finalmente, ya con esas herramientas encontré el taller de Andrés Binetti, donde descubrí un mecanismo interesante de trabajo y mis limitaciones como poeta. Esto me llevó a pensar de otra manera y a mirar como escritor dramático.

En lo de Binetti, Ósjar ya lleva tres años dale que te dale con la birome (o la notebook, quizás). No solo encontró un maestro, sino compañeros

Sara y todo un gesto

Cuenta Ósjar que a la matriarca titiritera Sara Bianchi le salió un viaje a Madrid en medio del seminario que le dictaba en el Museo Argentino del Títere. El emblemático lugar ubicado en Piedras 905, en San Telmo, reúne más de 600 figuras de distintas técnicas y de origen diverso, posee una salita para espectáculos y además una biblioteca con alrededor de 5.000 títulos. "Las llaves de la biblioteca eran intocables", recuerda Navarro Correa. Sin embargo, Sara intuyó que debía hacer una excepción y depositó el llavero en manos de su discípulo. A su regreso, no se las retiró. Desde entonces, Ósjar trabaja en la clasificación, orden y mantenimiento de los preciados volúmenes. Cuida ese tesoro a modo de homenaje diario a la maestra fallecida en 2010.

PICNIC 1955

Contra todas las bombas

de Solana
Landaburu
& Diego
Kogan

Sábados
21 hs.

Con: Sol Barbero, Tomás, Pablo Bonaventura (director), Juan Carrasco, María Olayo, Ignacio, Ana María de Murrillo (ca. 1955), Mariana Díaz Díaz, Carolina, Laura Pavesio, Inés, María José, Andrea María, Victoria, Sol, Catalina, Víctor, Alicia, Agustín, Diego, Inés, Luis, Inés, Juan, Ricardo, Luis, María, María, Victoria, Palomares, Gabriela, Patricia



Diego Navarro Correa (Dirección de actores), Diego Navarro Correa, Mónica Martín (Asistencia de dirección), Ricardo Aiche (Música), Santiago Castellano (Escenografía), Ludy Kogan (Cenizas), Eugenia de Cántabro (Cenizas de comunicación), Antonia de Micheli (Vestuario), Fernando Castiblanco (Maquillaje), Pedro Bonaventura, Diego Kogan (Español escénico), Ignacio Spagnoli (Iluminación), Mariana Olayo (Entrenamiento físico), Juan Carrasco (Diseño gráfico), Gato Esteban (Fotografía), Solana Landaburu, Diego Kogan (Dramaturgia), Diego Kogan (Idioma y dirección)

con los cuales idear en grupo. Por ejemplo, con Ezequiel Fernández, Raúl Giusto y Gustavo Sassi escribió **Los días de fiesta no pasan trenes**, que se estrenó en El Fino Teatro.

A la hora de sentarse a escribir, hay algo que tiene muy claro: “Me gusta contar, no decir. El decir es más de los políticos y me hace anclar en un mensaje”. Por estos días trabaja en una “especie de trilogía suburbana mendocina” y le interesa “tres pitos pendular entre lo artístico y lo comercial”. Dice que prefiere “tomar un mate y estudiar antes que utilizar al teatro para subsistir”.

A su juicio, “el mundo actual ha posicionado al teatro como producto para que el artista pueda vivir de su trabajo, pero a veces es para subsistir. Ante ese filo, prefiero bajarme y no caminar. El teatro es la encarnación del espíritu. Hoy, el arte teatral debería ser más rebelde, no marginal, pero sí cuestionador. Por eso me parece tan maravilloso lo que sucedió en la última Fiesta de la Vendimia (N. de R.: se refiere a la suspensión de las funciones por parte de los artistas en protesta por promesas incumplidas, algo inédito en 75 años). ¿Somos utilizados o nos dejamos utilizar? No puede haber un inepto que salga después diciendo que se pone el poncho y sale a bailar. Estamos en una crisis y la crisis siempre sirve. ¿Qué camino se sigue después? Depende de la ética de cada artista”.

La vida pre Pajarito

Ósjar Navarro Correa comenzó como actor en 1986. En el ciclo preparatorio de la Escuela de Teatro, en la UNCuyo, conoció a Juan Carlos Cornejo, del grupo Las Sillas. Allí entró como tallerista y formó parte del elenco en algunos espectáculos. Más tarde, buscando “ahondar en formas no naturalistas”, se asoció a la actriz Carmen Ormeño. Luego, dice, se “desbandó” y se fue a vivir a Buenos Aires (primer intento). No le gustó.

De vuelta en Mendoza, paseando por la Peatonal Sarmiento, sintió “una sensación conmovedora como espectador”. Fabián Pérez, titiritero, realizaba su espectáculo. “Me sentí muy niño, fue muy impactante. Era la época en que nadie echaba a los titiriteros de la calle. Vi que esa forma de expresión era provocadora, limpia, directa, teatral, fresca, políticamente incorrecta y popular”.

Tanto prendió la experiencia que durante 16 años fue parte del Grupo del Sinfín, junto a Laura Beningazza y Gabriela Céspedes. Con ellas vivió las situaciones más disímiles. A la hora de montar el retablo no discriminaban entre un tremendo basural o el coqueto barrio Dalvian (donde los niños, evidentemente, no entendieron los códigos y terminaron bombardeándolos “con sándwichs de miga carísimos”). “El títere me dio un espectro de posibilidades y mucho aprendizaje”, sintetiza.

Enamorado de los muñecos, dejó de ver teatro por diez años. Estaba peleado con los actores. ¡Basta de ensayos dificultosos! ¡Basta de problemas con los tiempos! “El títere es el sùmmum del personaje, porque nunca deja de serlo. Es su naturaleza y destino. No puede interpretar otra cosa que no sea él mismo. Es noble. Parece raro lo que digo, pero tiene su pureza y su verdad. El títere no me miente y no miente al público. Es lo que es”.

Su compromiso con la actividad lo llevó a buscar distintas vías de perfeccionamiento y a sumar actuaciones y talleres para adultos. En tal sentido, su experiencia en el Centro de Investigación y Experimentación Teatral Argonautas fue decisiva. “Ahí es cuando me peleo con esa tradición de la autogestión en todo y me empiezo a interesar por los mecanismos de actuación específica para títeres. Veo que si bien hay distintos sistemas de actuación, no hay un divorcio entre el actor y el títere. Y esto no lo digo yo, lo sostienen los grandes, Gordon Craig, Grotowski...”.

Entre 2004 y 2007 fue uno de los gestores de La Casa de los Títeres, un acogedor espacio semisubterráneo, también abierto a la plástica, el teatro y la literatura. En los años recientes no ha parado de producir como autor, actor-titiritero y director, tanto en Buenos Aires como en Mendoza. Algunos de los espectáculos en los que ha participado últimamente son: **Fragmento un corazón**, **Rolando en el palacio de la tristeza**, **El destino de un huevo**, **Sueños eran los de antes**, **Estrategias para habitar un cementerio**, **Los días de fiesta no pasan trenes**, **Picnic 1955** y **La prostietaria**.



• Escena de "Picnic 1955".

GONZALO DEMARÍA

La revista porteña: “un espectáculo libre y receptivo”

Dramaturgo, novelista, compositor, director y ensayista, Gonzalo Demaría publicó La revista porteña, teatro efímero entre dos revoluciones (1980-1990) a través de la editorial InTeatro, una investigación sobre la época de esplendor de este género que aún conserva vigencia. Además, el realizador ocupa durante esta temporada un primer plano en la escena oficial, ya que su pieza histórica, El cordero de ojos azules, se presenta en el Regio, dirigida por Luciano Cáceres, con Leonor Manso y Carlos Belloso. Un recorrido por la obra de este joven y prolífico realizador autodidacta.

LAURA VENTURA/ desde CABA

En su bolso descansa una versión bilingüe de la **Poética**, de Aristóteles. La noche anterior, ese mismo libro lo acompañaba desde su mesa de luz, aquella montaña de hojas y tapas de cartón que oscila de altura según su insomnio. Un estudio del profesor Parker, de la Universidad de Oxford, sobre las canciones de Aristófanes, lo arrulla en los cafés durante estos días de primavera en los que la alergia lo ataca sin piedad. Son tiempos intensos para Gonzalo Demaría, quien presenta una investigación sobre los orígenes de la revista porteña y su pieza **El cordero de ojos azules** se monta en el Regio. Sin contradicciones, y en armonía, lo clásico y lo contemporáneo, las lentejuelas y la sangre, el monólogo y la epifanía, conviven con vitalidad en la obra de este realizador de 41 años.

Sus primeros pasos en la dramaturgia fueron de la mano de su maestra de primer grado, Norma, quien lo estimuló para que juntos escribieran el texto para el solemne acto del 25 de Mayo (“sentí el mismo honor que hoy me significaría un llamado de Peter Brook”). Hubo otro artista precoz en su árbol genealógico, su bisabuelo, un niño artista que participó de los primeros años del teatro de revista, a comienzos del siglo XX. Hacia aquella era volcó su mirada Demaría con una investigación cuyo germen es remoto, y



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



• María Esther Podestá de frac en una revista hacia 1919.

que logró moldearse en 2006, cuando vivía en París. Fue en aquella ciudad, en el Théâtre National de Chaillot, donde presentó **Mambo místico**, con Marilú Marini y dirección de Alfredo Arias. Enrique Pinti, en el prólogo a **La revista porteña, teatro efímero entre dos revoluciones (1980-1930)**, destaca el aporte de la investigación de Demaría y alerta: “No hay géneros chicos, hay grandes ignorantes; y no hay géneros menores, sino prejuicios mayores”.

-Tu pasión por la historia recorre tu obra, ¿cuál fue el puntapié para iniciar este trabajo?

-La historia argentina me parece cautivante, para abordar desde la investigación o desde los ensayos (obtuvo el premio de la Academia Nacional de Historia por su texto sobre los virreyes del Río de la Plata). Pero en particular me gusta lo marginal de la investigación. Además de la biblioteca de Argentores y la del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, entrevisté en el año 2000 a una bailarina casi centenaria que vivía en la Casa del Teatro, Felisa Bonorino (su foto aparece en la publicación). Ella me aportó muchos datos, su memoria estaba intacta.

-En tu investigación te referís a la revista como una industria.

-Sí, en 1926 se produjeron en Buenos Aires 81 revistas, mientras que en Broadway, aquel año, solo se estrenaron 40 espectáculos musicales. Fue el único momento en el que el teatro nacional tuvo una industria. Por entonces hubo grandes figuras, como Eva Franco. Mi papá me llevó al Cervantes a ver su última actuación, cuando hacía **Las de Barranco**. Creo que esta actriz es el nexo entre los Podestá y nosotros. También había figuras como la de Bayón Herrera, un libretista de ópera que escribió revista.

-¿De dónde nace el prejuicio a la revista como género menor?

-Supongo que en el hecho de que es un género relativamente nuevo (los orígenes más inmediatos están apenas en el último cuarto del siglo XIX). Y a todo lo nuevo se lo mira con suspicacia. Además, la revista tiene un alto componente visual y aparece justo en una época donde la literatura tenía un gran peso en el teatro. Incluso por entonces algunos dramaturgos escribían en verso. Era, por lo tanto, natural que se viera a la revista con desprecio por ser un teatro más apoyado en lo visual y en el efecto.

-La revista porteña, señalás, llegó a nuestro país de la mano de compañías de género chico españolas, a fines de la década de 1880. ¿Qué características definen a nuestra propia revista?

-Primero hay que señalar cuán mutante es este género, como nosotros, como los propios argentinos. La revista porteña tiene características distintas, según sus diferentes etapas. La constante que se mantiene es una no

estructura, un espectáculo sumamente libre y receptivo. Hay que destacar a los uruguayos Luis Vittone y Segundo Pomar, quienes tuvieron mucho que ver con su compañía a la hora de sentar las bases de nuestra revista.

-El monólogo ocupa un rol central en la revista. Se evidencia con la fórmula que recogés de un crítico que en 1915 definía a la fórmula de la revista como “Pantorrillas, monólogos picarescos, música ligera y escenografía”.

-Había verdaderos especialistas en esta difícil tarea de manejar este material. Hombres de la talla de Nemesio Trejo, Rogelio Juárez, en una primera etapa, y luego Florencio Parravicini, Enrique Muiño y Pepe Arias, además del ya mencionado Vittone. En estos monólogos aparecía la política y los temas de actualidad. Delimité este estudio entre las dos revoluciones de principio de siglo XX porque fueron los tiempos de calma que siguieron y antecedieron momentos críticos. La política no podía quedar al margen.

-Hay un personaje, el de Madame Rasimi, que ocupa un capítulo destacado en el libro.

-Fue una personalidad fascinante. Esta francesa fue una de las primeras mujeres productoras del mundo del espectáculo. Una visionaria, una mujer que alcanzó la gloria y perdió todo en un naufragio en Cuba. Hay mucho de leyenda en torno a su persona. Se desconoce cuándo murió e incluso su verdadero nombre de pila. En 1910 compró en París una sala en el *boulevard* Voltaire. La llamó el Ba-Ta-Clan y de allí, de su cuerpo de bailarinas, deriva la palabra bataclana. En 1922 viajó a la Argentina con su compañía y presentó **Paris chic**, en el Ópera. Esta revista impactó a los espectadores porteños.

-¿Qué define a la revista porteña actual?

-Hoy pareciera ser un receptor de aquello que ocurre en la televisión. Digo esto sobre la base de dos o tres espectáculos que vi. No tengo televisión, pero vivo en este mundo. La revista de hoy absorbe lo que pasa en los programas de TV. ¿Qué tiene de malo que absorba elementos? Nada. No tengo ninguna objeción. Lo que ocurre es que para el público común ir al teatro es toda una decisión, algo que implica peinarse mejor, vestirse mejor. Hay que ofrecerle al espectador algo más de lo que puede ver en pantuflas sentado en su casa. Esto vale también para el teatro llamado serio del circuito *off* que copia a la TV.

-Por ejemplo, ¿a qué casos te referís?

-Hay “cierto” naturalismo entre comillas, si está hecho no como estilo, sino como tic, hay chicos que no tienen una escuela o una formación más que la TV, entonces lo reproducen. ¿Parezco muy reaccionario? Pero no lo soy.



• Elenco revisteril Teatro Maipo, 1935.

UN INSTINTO

A los 15 años, Gonzalo Demaría tenía ya algunas obras escritas. Fue su padre quien llamó a un antiguo compañero de colegio para que orientara a su hijo. Así, Tito Cossa citó al adolescente en un café. Entre otras lecciones, le sugirió que leyera a Samuel Beckett, a Eugène Ionesco, y a un conjunto de autores posteriores a George Bernard Shaw. “Yo no tengo una formación académica. Siempre fui muy estudioso y leí de todo, en especial a los clásicos. Me anoté en Historia del Arte, pero me aburrí, eran tiempos muy convulsionados. Pero sí tuve, por instinto, algo que me condujo al teatro y a la dramaturgia, una especie de oreja particular”, asegura.

Sí, la oreja es sin lugar a dudas su capital. Demaría también es compositor. Toca el piano y el clave. Este conocimiento le permitió escribir los musicales **Houdini** y **Nenucha, la envenenadora de Montserrat** (dirigida por Elena Tritek, escrita junto con Damián Dreizik) y **Rita la Salvaje**. También fue el responsable de adaptar los famosos musicales de Broadway **Chicago**, **Cabaret** y **Zorba**. Luego conjugó su doble rol de autor y director en **Lo que habló el pescado**, **Novia con tulipanes**, **Cabo Verde** y **La Anticrista** y **las langostas contra las vírgenes encratitas**. Como novelista escribió **Los Pochoaters**. Actualmente presenta **El cordero de ojos azules**, ambientada en 1871, en medio de una peste que está diezmando a la ciudad. Un pintor (Belloso) es mantenido casi en cautiverio por una cruel mujer (Manso) en una iglesia. Debe pintar un lienzo con la imagen de Santa Lucía, o no recuperará su libertad. También aparece un enigmático y bello personaje, a cargo de Guillermo Berthold.

-¿Cuál es el mensaje que quisiste transmitir en esta pieza?

-Cuando me hacen esta pregunta, mi primera reacción es de queja, por aquella cita más o menos famosa que ya perdió su autor (Nobokov, Neil Simon, vaya uno a saber quién fue), y que dice que un autor no da mensajes porque no es un cartero. Verdaderamente no sé cuál es el mensaje en **El cordero de ojos azules**. Como siempre, cada uno puede encontrar el suyo. Soy sí consciente de que la obra tiene mucho material del que agarrarse, muchos grandes temas: civilización y barbarie (la argentinidad); la belleza; la ética del artista; la fealdad como fuerza destructiva pero que también puede redimirse, etcétera.

-¿Cuál es tu obsesión como autor, y cuál como director?

-Son obsesiones, así en plural. El encuentro con el otro es una de ellas. Diría más bien el descubrimiento, porque me refiero al otro por excelencia, al que es distinto a uno. Y al mismo tiempo con el que siempre tenemos mucho en común, por supuesto, porque pertenecemos a la misma tribu humana. También me obsesiona el lenguaje. La reflexión sobre las palabras y cómo no podemos escapar de él. Todo es lenguaje. En el otro lado de la cuerda, estaría la música, sin la cual no sé si podría vivir. La música es una abstracción y también un absoluto. Una aproximación a Dios. Bach demuestra esto.

-¿Qué te inspira?

-Soy un lector voraz. Así que mucho de lo que leo me sugiere especulaciones propias, fantasías, digresiones. Pero también tengo mi parte de aventurero, de explorador, y cuando dejo la biblioteca para salir al mundo, la violencia de ese choque me resulta muy inspiradora también. Durante un tiempo, llevaba libros a la cárcel, para los presos y la gente con la que me crucé en esa experiencia fue crucial para mi escritura. Discutir Victor Hugo con un preso fue un momento metafísico de mi existencia.

-¿Cuál es el papel que tiene la música en tu trabajo?

-La música es vital para mí. Sencillamente vital. Me gusta una frase que dijo Cioran en una entrevista. Parfraseándola, decía que desconfiaba de la gente que no escuchaba música o para la cual la música no significa nada. Además, la música está vinculada al teatro desde su origen. Para mí es muy natural que vayan juntos, de una forma o de otra. Incluso un texto dramático debe tener un ritmo y una melodía. Lo busco deliberadamente al escribir. Por eso se dice que los dramaturgos escribimos con el oído.

-¿Qué rol ocupan los musicales en el teatro actual? Vos estudiaste sin prejuicios a la revista porteña, escribiste y adaptaste musicales.

-El musical entendido como “comedia musical”, es decir, el género inventado por Broadway, cumplió su ciclo. Como antes ocurrió con la opereta. Para mí, ese ciclo se acota entre las décadas de 1920 y 1960. Lo que viene después es otra cosa. Stephen Sondheim es alguien diferente. Un genio, fruto justamente de la síntesis de una tradición que él asumió y que coronó tardíamente. De la opereta hoy queda una docena de títulos de repertorio (**La viuda alegre**, **El murciélago**, etc.) y lo mismo ocurrirá con el musical de Broadway. Subsistirán unos cuantos títulos que se harán en el mundo como cualquier teatro de repertorio, y punto. Broadway está agotado y lo que hoy se hace allá son mayoritariamente *revivals* o adaptaciones de películas.

Los laberintos de un enfant terrible

El libro *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García* de Juan Carlos Malcún, editado por InTeatro, responde a la deuda cultural que tenemos con aquel “pequeño gran genio” de nuestro teatro contemporáneo.

MAURICIO TOSSI / desde S. C. DE BARILOCHE

En las últimas décadas, la investigación teatral en Argentina ha alcanzado un importante nivel de organización, análisis y difusión del hecho escénico, mediante la creación de modelos teóricos renovadores, historiografías rigurosas, debates ideológicos, biografías y lineamientos artístico-institucionales que dan cuenta de la relevancia del teatro en la formación de la identidad cultural de nuestro país. Sin embargo, en el eco de dichos progresos disciplinares, surgen nuevos interrogantes y desafíos para la investigación teatral, por ejemplo: la reflexión crítica sobre aquellos modelos en un complejo esquema de país, al reconocer zonas geo-estéticas distintas y desiguales; o también, la realización de un diagnóstico objetivo sobre las “faltas” históricas, es decir, sobre los objetos de estudio ausentes, distantes o difusos, para prescindir de centralismos y construir horizontes de comprensión alternativos. Es precisamente en este contexto intelectual donde ubicamos el libro **Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García**, del arquitecto, escenógrafo y docente-investigador Juan Carlos Malcún.

En efecto, asumir la investigación escénica como un trabajo sobre las faltas es una noción desarrollada por Malcún, y evidenciada en sus estudios sobre la vida y la obra del director teatral Víctor García. En una entrevista realizada hace algunos años, Malcún nos decía: “Ante personas que no lo conocen, presentaría a Víctor García como un director de teatro tucumano olvidado por sus coprovincianos y por sus contemporáneos. Mi investigación surge desde esa falta. Uno se pregunta qué objeto merece ser investigado, y lo primero que aparece es que debemos investigar allí donde hay una falta real, este es preci-

samente el caso de Víctor García. Desde hacía mucho tiempo existía una falta de saberes sobre Víctor, es decir, si era director o escenógrafo, si era tucumano o no, como así también, qué pasó con aquellas informaciones sobre un tucumano que triunfaba en el mundo, entre otras ambigüedades que fueron los interrogantes que me llevaron a definir mi interés y mis estudios sobre Víctor García. En consecuencia, Víctor siempre me implicó muchos caminos posibles a seguir, muchas dudas, muchas incertidumbres, esto es lo mejor para una investigación”.

De este modo, durante más de quince años, Malcún ha indagado en diversos archivos (familiares, institucionales y periodísticos, tanto en nuestro país como en Francia y España), ha sistematizado y organizado una historia de vida de García y, en suma, ha problematizado sus variables artísticas respecto del espacio escénico, la actuación y el lenguaje como dispositivos poéticos. En función de estos temas y objetivos, el libro que aquí presentamos está estructurado en once capítulos, los que –desde nuestro punto de vista– pueden ser leídos desde tres ejes fundamentales o, como diría su autor, tres “puertas”, a saber: lo biográfico, lo estético y lo productivo.

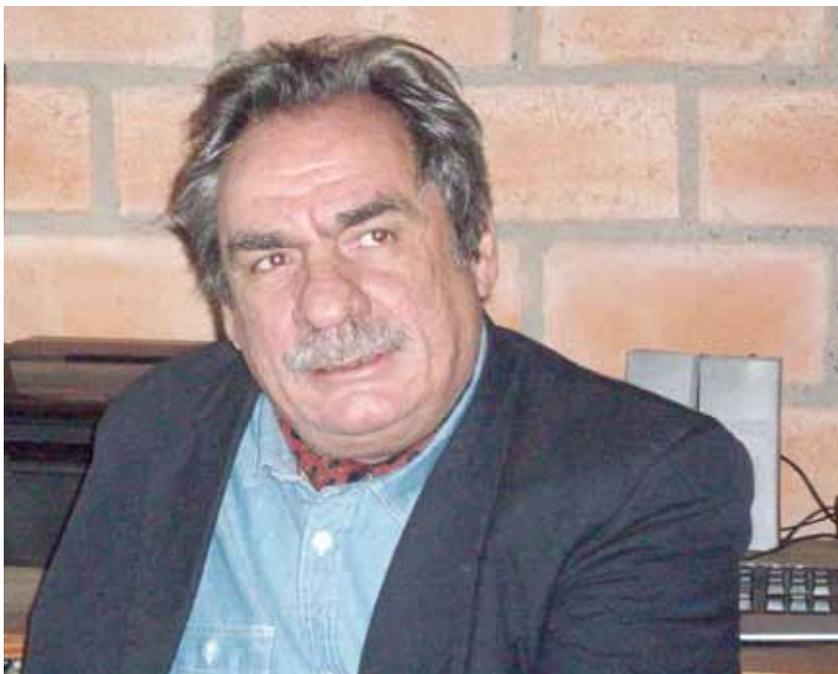
LA PRIMERA PUERTA: MARGINALIDAD Y EXCESO

Malcún organiza la biografía de Víctor García en tres fases, las cuales se articulan entre sí de forma dialéctica, pues, el autor afirma que la visión estética del teatrista estudiado –y ejemplificada en las cualidades de “exceso”, “imaginación



fértil” y “provocación”, es decir, los adjetivos permanentemente enunciados por la crítica internacional– se infiere desde sus primeras experiencias escénicas, así como también sus juveniles postulados teóricos son ratificados a lo largo de sus producciones europeas y latinoamericanas, esto último, quizás, semejante a la teoría del “brote” formulada por el esteta Luigi Pareyson, en la que toda obra es una “forma formante”.

Así, en la primera etapa (1945-1957) el autor describe a la infancia de García en un Tucumán conversador y autoritario, pero en el marco de un notorio activismo artístico, siendo su familia y su tradición salmantina los pilares centrales de dicho cariz estético. Respecto de estas experiencias familiares, Malcún señala: “(...) García mostraba su pasión, imaginación y creatividad tanto en lo artístico, como en lo referente a los modos de producción de sus espectáculos, cuidando todos sus detalles, hasta la elaboración de programas de mano, en papel de facturas de la despensa,



• Juan Carlos Malcún.

fiambrería y carnicería El Porvenir de su padre. En esos programas de mano se anunciaban, en algunas oportunidades, representaciones de treinta y tres espectáculos en un solo día, entre recitados y obras teatrales: ¿aparecía ya lo que algún día la prensa francesa (*Le Monde*) llamaría, Víctor García *El exceso?*”.

Otra característica importante de esta etapa biográfica es, según Malcún, su vinculación con el movimiento de teatro independiente tucumano, específicamente, su relación con el grupo La peña El cardón, formado por Julio Ardiles Gray, Olga Hynes O’connor, Rosita Ávila, Miguel Ángel Estrella, Raúl Serrano, entre otros numerosos artistas del período. A este perfil socioestético, el autor le suma otro, su estrecha y productiva amistad con los poetas Arturo Álvarez Sosa y Juan José Hernández. De este modo, el ímpetu creativo de García confronta con ritmos culturales diversos, en una ciudad norteña donde las utopías de los jóvenes y sus ideas de una modernidad posible desafían al letargo social persistente.

La segunda etapa de vida de García inicia en 1957, con su radicación en la ciudad de Buenos Aires, su incursión por el Instituto de Arte Moderno –tomando clases con Marcelo Lavalle– y la fundación del Grupo Mimo Teatro, junto con Jorge Lima y Elio Erami, entre otros. En esta etapa, el autor remarca sus primeros viajes a Brasil y la continua experimentación sobre la dramaturgia de Federico García Lorca.

El tercer momento vital y poético de García es descrito por Malcún entre los años 1962 y 1982, es decir, el inicio de sus “periplos” por Europa hasta la fecha de su muerte. Este último período es el que resume la compleja personalidad de

García, al exponer recuerdos de notables artistas, amigos y familiares, y también múltiples anécdotas, con sus imaginarios y contradicciones, los que incluyen su vida lumpen en París –al límite de ser repatriado por vivir bajo los puentes, en un radical abandono– y su consagración internacional en Inglaterra, Portugal, Irán, Turquía, España, Brasil, Bélgica e Italia, obteniendo en cada uno de estos países numerosos premios, distinciones y/o reconocimientos.

Los aportes biográficos de Malcún se complementan con una minuciosa, reflexiva y detallada cronología, con datos originales y desconocidos sobre la trayectoria vital de García.

**LA SEGUNDA PUERTA:
“LOS LABERINTOS DE UNA ESTÉTICA”**

En los capítulos 3, 4 y 5, se desarrollan los distintos lineamientos estéticos de García, fundamentalmente, al abordar un ensayo teórico escrito por el propio director en 1959, titulado **Manifiesto del**



• Escena de “Bodas de sangre”.



• Afiche de “Bodas de sangre” (Israel).



• Montaje escénico de "Gilgamesh" (1979).



• Escena de "Gilgamesh" (1979).

Grupo Mimo Teatro, esto es, un texto original, manuscrito e inédito que Malcún utiliza como núcleo argumental y horizonte de sentido para el análisis de todas las fases creativas de García. Así, las concepciones de la actuación y el espacio escénico, vale decir, los dos principales –aunque no únicos– ejes poéticos del director en estudio, ya se encuentran plasmados como problemáticas artísticas operativas en aquel joven manifiesto. A partir de estas indagaciones, el autor expone una de las categorías centrales de dicha estética, nos referimos a la noción de “módulo esencial”, al respecto señala: “En la poética de García este componente ‘esencial’ va más allá de lo que venimos comentando en relación con la preparación del actor, pues también se hace extensivo a toda su teatralidad, por lo que este concepto es, tal vez, un punto de origen o idea organizadora que afecta a todos elementos de la puesta escénica. Aquí nos referimos al ‘modulo esencial’, que nosotros llamaremos ‘dispositivo escénico’: un componente básico y único, de transformaciones que se entrecruza con los comediantes, con el espacio y con el espectador; un componente que aparece en toda las puestas de García, como veremos más adelante”. En consecuencia, para el director en estudio, la teatralidad es un entramado complejo –como un laberinto– de múltiples recursos, en los que el espacio (flexible, flotante, elástico, vertical, atemporal) y el cuerpo del actor (alejado de la “tiranía de la palabra”) ocupan un nivel formativo primordial. Así, la puesta en escena de **Cementerio de automóviles** de 1966, un espectáculo paradigmático en la producción de García por los altos niveles de reconocimiento y legitimación cultural alcanzados, es presentado por el autor como un caso modélico de su visión teatral.

Por consiguiente, los estudios sobre estos ejes se complementan en las páginas siguientes con distintas articulaciones teóricas que Malcún

propone para el análisis de lo que García llamó “la técnica de la deshumanización”, esto es, un particular procedimiento actoral utilizado para la ruptura mimética o de tradición naturalista. De este modo, el autor relaciona o pone en diálogo a este director argentino con otros intelectuales y artistas clave del pensamiento estético europeo del siglo XX, por ejemplo, entre otros, con José Ortega y Gasset o Edward Gordon Craig.

LA TERCERA PUERTA:

NI EL CIELO NI EN LA TIERRA, SÓLO EN EL AIRE

En los restantes capítulos del libro, articulado con lo historiográfico, Malcún propone un detallado estudio sobre las principales producciones de García durante su tercera fase, es decir, a partir de 1962, luego de instalarse en París e iniciar sus numerosos viajes por distintos puntos geográficos.

Desde esta perspectiva analítica, el autor organiza en detalle las obras representadas con las compañías de Ruth Escobar en Brasil y de Nuria Espert en España, considerando en cada caso las formas poéticas de los textos dramáticos utilizados, las críticas periodísticas y académicas recolectadas, los debates sociales o las censuras registradas y, específicamente, analiza el dispositivo escénico construido en aquellos memorables montajes. Cabe destacar aquí dos casos que ya forman parte del fragmentado e inconcluso imaginario poético que tenemos de este director: primero, **El balcón** de Jean Genet, estrenado en San Pablo en 1969 y que permaneció en cartelera hasta 1971, pese al acuciante accionar de la dictadura militar, en las que se relata el secuestro de uno de los actores del elenco y la toma de posicionamiento de García y Escobar al respecto. El dispositivo escénico planteado para esta obra marca, según el autor, un hito estético en la escena internacional, pues funciona como mojón para otras

experimentaciones. En segundo lugar, resaltamos los comentarios exhaustivos sobre **Yerma** de Federico García Lorca, representada en 1971, con la actuación de Nuria Espert. En este caso, la propuesta espacial implica una potente síntesis entre recursos técnicos (lona elástica, hierro, poleas, anillos) y estructuras de significación (tanto lorquianas como de la propia interpretación de García sobre los tópicos de la infertilidad, la masculinidad y la aridez, entre otros).

Asimismo, el análisis de Malcún otorga un valioso e inédito lugar a la voz de los creadores que acompañaron a García durante estas “aventuras” teatrales, esto último, con el fin de profundizar en el plexo de contradicciones que la figura de este director genera. Por ejemplo, desde este punto de vista, destacamos la ironía y el sarcasmo en la conflictiva relación con Ruth Escobar, o también la desnudez y la sensibilidad con que Nuria Espert –en el último capítulo del libro– da las noticias de la muerte de Víctor, dice: “Tenía 47 años que podían transformarse en veinticinco o setenta, según su temperatura espiritual. Hacía años que se había separado del sexo. En la inevitable elección alcohol-destrucción, sexo-esperanza, no tuvo dudas. (...) Víctor siempre quiso tocar fondo. En sus espectáculos y en su vida. Tocar fondo. Y tú y el Corto, etcétera se lo impedíamos de algún modo. ¡Traté tantas veces de sacarle del pozo, un pozo incomprensible para mí, con mi vida pequeña, convencional, con mis alegrías, mis penas, mis ambiciones pequeñas, convencionales! Un pozo lleno de un dolor desconocido, donde le esperaban Artaud, Van Gogh, Genet, Baudelaire...”.

En consecuencia, el libro escrito por Juan Carlos Malcún nos propone un conocimiento sistemático sobre la vida y la obra de este tucumano *enfant terrible*, iluminando sus laberínticas pueras y dejando sus muros como nuevos desafíos.

LA AVENTURA DE LA COLINA 1988-1996

CONVERSACIÓN CON JORGE LAVELLI

Entre las novedades de InTeatro se destaca la publicación de *De los años 60 a los años de la Colina*, un libro producido por Alain Satgé en Francia y que repasa la actividad del director argentino Jorge Lavelli durante el período que dirigió esa sala parisina.



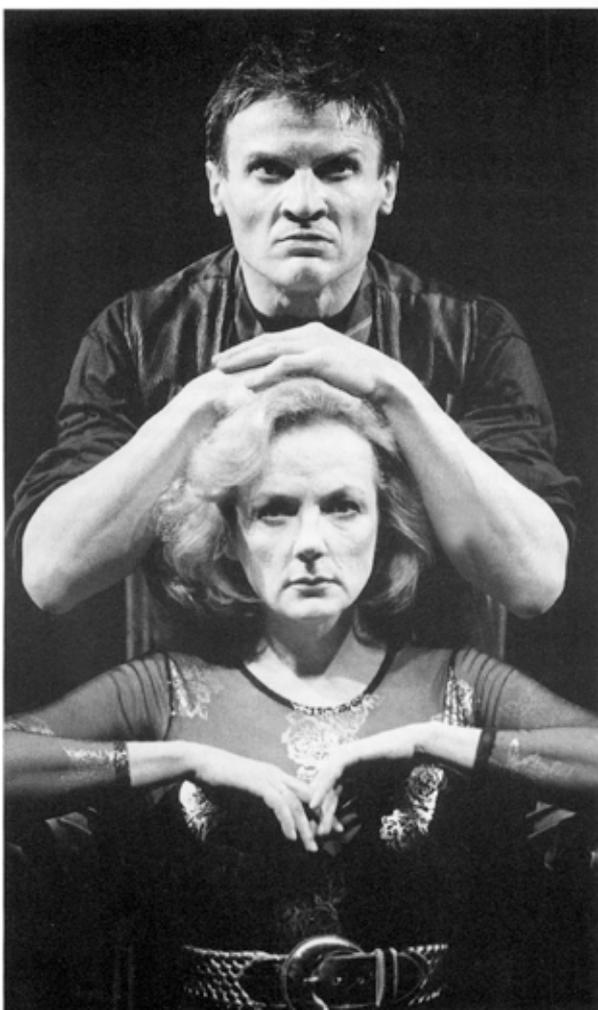
• Escena de "Opereta".

Si hemos decidido explicar la historia de la Colina y el modo de mantenerla, es ante todo porque ello permite restituir un punto de vista sobre el teatro y sobre el mundo. "Punto de vista": esta expresión se repite a menudo en las palabras de Lavelli, porque toda creación es una toma de posición intransigente. Aquí sin duda se conjuga el trabajo del director de escena y la experiencia del director de la sala: leer una obra, imaginar un espacio, dirigir a los actores, o inventar y animar la política de un teatro; siempre se trata de elegir, ejercer una libertad y una subjetividad.

Un punto de vista, es decir una síntesis: no ha sido evidentemente posible rendir cuenta de los setenta espectáculos que han sido presentados en la Colina desde enero de 1988 a junio de 1996. En este repertorio que se ha constituido alrededor de una idea de creación, los autores franceses o francófonos han ocupado el primer lugar, comenzando por los grandes inventores de la dramaturgia de este medio siglo, Beckett y Ionesco,

Billetdoux y Weingarten, Arrabal y Vauthier, como también Gombrowicz y Copi, particularmente ligados al recorrido de Lavelli como director. Estos fundadores parecían tender la mano a sus "herederos", desde Jean Claude Grumberg, René Kalisky o Roger Planchon a Gildas Bourdet, Philippe Minyana, Marie Redonnet, Yves Laplace, Serge Valletti, Tilly, Armando Llamas, Joël Jouanneau o Serge Kribus... El teatro europeo ha sido ampliamente representado por Lavelli, de los indiscutibles clásicos del siglo XX, Schnitzler, Hofmannsthal o Valle Inclán, a las luces del teatro de hoy, Edward Bond, Thomas Bernhard, Fassbinder, George Tabori o Slawomir Mrozek, a los "iconoclastas" tales como Elfriede Jelinek, Lars Norén o Steven Berkoff, a quienes el teatro francés descubrió a través de Lavelli. Sin olvidar el teatro latinoamericano, que aporta un tono diferente: el argentino Roberto Cossa, los chilenos Gastón Salvatore y Marco Antonio de la Parra...

No se trata aquí de dar un panorama del teatro



• Escena de "Greek"



• Escena de "El público"

contemporáneo: mas bien de mostrar una familia de autores, caracterizados por una cierta manera de contemplar y de interrogar el mundo, y que tratan quizás la realidad mas allá de todo realismo. Es el espíritu de esta familia el que Lavelli define en este coloquio.

POLÍTICA:

EL RIESGO DE LA CREACIÓN

- Cuando en 1987, usted fue nombrado director del futuro Teatro Nacional de la Colina, quiso darle a este nuevo lugar una identidad precisa: estaría consagrado a los autores contemporáneos. Esta elección radical ha sorprendido a veces: ¿quién se la había dictado?

-En primer lugar, estaba de acuerdo con mis gustos, y con la lógica de mi trayectoria como director de escena: desde mi llegada a Francia, no he dejado de apasionarme, por los autores actuales y por el teatro (o la ópera) de nuestro tiempo.

Pero también resultó de un análisis del "paisaje teatral" francés. He estado muy impresionado por esta paradoja: la expansión del servicio público, en los años 80' coincidió con un retorno a los textos clásicos, con un espíritu cada vez mas frío en la conservación del repertorio y con un respeto cada vez mas arcaico de los "valores" culturales. Aquí, según mi parecer, había una contradicción chocante... Redescubrir el riesgo de la creación, y construir un repertorio para nuestro tiempo, con los medios que dispone un teatro nacional, me

apareció entonces como una necesidad.

Y por lo tanto quería que esta opción sea radical: creo que muchos creyeron, especialmente por las notas "oficiales" en las que aparecían mis declaraciones acerca de un nuevo repertorio, que eso no era mas que un preámbulo, que sería una apertura sobre otras cosas: que en un gran teatro no podían ponerse mas que a los grandes autores del pasado, y que luego de una primera temporada contemporánea, se volvería a los autores "serios", a los griegos, a los clásicos, franceses y extranjeros...

-Este malentendido fue rápidamente aclarado.

-Porque el proyecto se impuso, y poco a poco encontró su público; y se convirtió en una suerte de evidencia. Pero la continuidad de la experiencia nos obligó a subir la exigencia, y en cierto modo la dificultad. En una aventura de este tipo, nada está asegurado por adelantado: al público, sin cesar, hay que "reconquistarlo".

-Como director de escena usted siempre parte del espacio, lo que se podría llamar el espíritu del lugar. ¿No habrá estado usted inspirado por la arquitectura de este teatro nuevo, cuando decidió consagrarlo a los contemporáneos?

-Sin duda, he estado influenciado por su modernidad, pero también por su transparencia: es un lugar más abierto que otros del mundo y de la ciudad; no tiene la solemnidad de un monumen-



• Escena de "Una visita inoportuna"

to histórico, es más accesible...

Me parecía, por lo tanto, que debía estar lo más próximo posible a la ciudad, y "comentar" su vida, no tanto su cotidianeidad como lo hacen los periódicos o la televisión, pero sí de manera simbólica: estando atento a las profundas corrientes que la atraviesan, que la obsesionan, que le provocan temor o simplemente la interrogan. Este teatro en la ciudad es también un teatro de la ciudad, un sitio en movimiento, vívido, a veces agresivo e inquietante.

-¿Un teatro "político"?

-Elegir el teatro contemporáneo significa forzosamente cuestionarse de manera mas aguda la relación del teatro con la sociedad y con la historia trastornada de nuestro siglo; y hablar de la ciudad no es solamente observar al hombre en su entorno, humano y social, en su confrontación con los otros: esto también permite imaginar, a través de la magia del teatro, estructuras mas justas, mas cercanas a las aspiraciones o a las ambiciones de aquellos que padecen la presión y la frustración propias de la ciudad.

La ciudad no es siempre tranquila, nuestro teatro tampoco: no está hecho para reafirmar a los espectadores en su situación o en sus valores, pero sí para desestabilizarlos, provocarlos, orientarlos hacia la dialéctica, la polémica o el rechazo; dicho de otra manera, no sugiere un pensamiento político preciso y tampoco propone consignas:

introduciendo formas menos "culturales", menos ortodoxas, menos reconocidas, intenta mas que nada un acercamiento a la libertad, soñar no solo un teatro diferente, sino una sociedad diferente...

Una sociedad en la cual los problemas, si no se resuelven podrían al menos presentarse de otro modo.

-¿Qué es lo que para usted ha cambiado en la relación teatro y política?

-El teatro militante de los años 60' reposaba sobre bases marxistas y luchaba por la construcción de una sociedad ideal, en todo caso por la organización de todas las fuerzas vivas hacia ese objetivo: ese mito atravesó todo el teatro de postguerra y fue en cierta manera categorizado por la experiencia real de las sociedades comunistas. En consecuencia, nos encontramos con que no hemos montado una sola obra de Brecht, a pesar de sus fabulosos aportes a la dramaturgia contemporánea; no ha sido una elección deliberada, pero hoy me parece que no fue una mera casualidad: su pensamiento está muy ligado a una época. En la Colina, la novedad ha sido considerar el pasado.

El sentido de la política ha cambiado: es mucho mas diversa, mas imprevisible, y quizás al mismo tiempo, está inmediatamente mas ligada a los acontecimientos que vivimos; y nuestro proyecto teatral, que pretende afilar el espíritu de

crítica o de burla, es por definición menos unificador que aquél de la postguerra.

- ¿Entonces estaríamos muy lejos del espíritu de Vilar?

- Las condiciones son completamente diferentes: el TNP y sus grandes manifestaciones colectivas, sus fiestas memorables fueron en cierto modo la consecuencia de los años de guerra, de miedo, de sumisiones y restricciones de toda clase. Los parisinos tenían necesidad de reencontrarse, todos juntos, después de la debacle, ya sea para bailar o ver obras...ellos sin duda tenían más necesidad de ver teatro de actualidad: el teatro estuvo ligado a un profundo deseo de la ciudad, que quería construir o reconstruir.

Las grandes misas del TNP y de Avignon celebraban el mismo teatro, globalmente positivo, que se dirigía a un extenso público, sobre la base de un repertorio sobre todo clásico y según criterios estéticos de despojamiento (en el espacio, la luz, la puesta) que correspondían tanto a las exigencias del gran escenario de Chaillot como a las de la corte de honor del Palacio de los Papas.

En ese sentido, todo parecía separar ese teatro humanista y cultural (figuraba en los programas de estudios, había sido comentado por una publicación que se dirigía en especial a los profesores, y luego a los estudiantes...) de nuestro proyecto, que introducía en la ciudad la inquietud, la confusión o la duda. El teatro popular de Vilar reafirmaba el control de la democracia sobre la historia, la nuestra se preguntaba: ¿la democracia, para hacer qué? Las instituciones que han sobrevivido a la hecatombe en su gran mayoría están siempre aquí: ¿acaso ellas están aptas para garantizar totalmente la libertad? ¿Los derechos del hombre? ¿Pueden ellas impedir el racismo, la distribución ilegal de las riquezas?

No se trata solamente de cuestionar una política, sino la herencia de una historia. Quizás el denominador común de las obras que nosotros hemos presentado ha sido la experiencia del fracaso. El fracaso de nuestro siglo: toda la ambición, por ejemplo, de los pensadores de las Luces, los filósofos de la revolución, de la democracia del siglo XIX vienen a fracasar en este siglo XX devastador, con la guerra, con el absoluto horror de la exterminación de un pueblo, o mas aún con la otra gran caída de nuestro tiempo, el fracaso de la revolución soviética y del comunismo.

Evidentemente no es por casualidad que muchos de los autores de la postguerra, muchos autores que nosotros hemos representado en la Colina, se inspiraron en estos temas. Todo un periodo de expansión intelectual y técnico, de progreso científico ha estado puesto al servicio de la destrucción, no para terminar con una mo-



• Escena de "Macbett"

narquía, un régimen o un sistema, pero sí con un pueblo. Esa será la marca de nuestro siglo...

-¿Piensa usted que la aventura de la Colina ha cambiado su práctica del teatro y de la dirección? ¿No lo ha orientado hacia obras directamente mas comprometidas con su época, su realidad política y social?

- Nunca lo hice, desde mis estrenos de teatro en Argentina, en tiempos del "del arte por el arte", jamás pensé en el teatro como una actividad gratuita, mas bien un acto puramente estético, que no tuviera ninguna significación social, política, cultural.

Pero es verdad que el proyecto artístico de la Colina, ha sido determinante y en cierto sentido impuesto: sin la Colina, quizás hubiese continuado poniendo en escena autores que me gustan mucho como Shakespeare o Chéjov, o tal vez hubiera explorado otros universos que me tentaban, como el de la tragedia griega... Decidir consagrarse imperativamente al repertorio del siglo XX en la Colina implicaba efectivamente renunciar a otras cosas.

Mi repertorio ha evolucionado, pero la vida también ha evolucionado... Y la coherencia de la programación de un teatro de arte y de reflexión me impuso hacer nuevas elecciones. O mas bien, me permitió combinar la fidelidad (a otros autores tales como Copi, Ionesco o Gombrowicz) y el descubrimiento en función de las exigencias propias en la Colina.

Por esta razón, nosotros no hemos montado por ejemplo **Bodas de sangre** de Lorca, pero sí **El público**, una creación (a pesar que la obra había sido escrita hacia cincuenta años, era inédita) que

obligó a reconsiderar la jerarquía de otras obras de Lorca...

-¿Cómo ha elegido usted el nombre de este teatro?

- El teatro está ubicado en lo alto del este parisino, fue creado por Guy Rétoré, quien deseaba conservar la sigla TEP para la sala en la cual perseguía su aventura. Por lo tanto nosotros buscamos otro nombre. En un principio la mayoría había elegido "Gambetta", lo que hubiese sido justo histórica y geográficamente, pero poco atractivo para un teatro. También muchos se preguntaban sobre el cielo, las estrellas, la luna... Y en el momento que fui a ver a Robert Abirached, quien era director del teatro y de espectáculos en el Ministerio de Cultura, fue donde tuve la idea de este "accidente geográfico" que es la colina: un lugar real, que no tiene la pretensión de una montaña y que exige hacer un esfuerzo para acceder a él.

Este nombre, a la vez concreto y poético, finalmente quedó muy ligado a nuestro repertorio: un repertorio portador de renovaciones, que al mismo tiempo no fuese elitista, ni fuese destinado a un público de principiantes, y que además ofrecía en sus dos salas, mil butacas por día...

Nuestro proyecto se inscribe, por lo tanto, entre estos dos ítems: ni un teatro de investigación (ese teatro laboratorio con el cual había soñado apenas llegado a Francia, un arte experimental donde se podría trabajar sin la preocupación de tener que llenar las salas todos las noches...) ni un teatro de conservación (un museo que viviría de la celebración o de la relectura de los clásicos...) Es todo el sentido de nuestra apuesta: abrir las vías inéditas para la mayor cantidad de público posible.

UN CREADOR

Guillermo Cacace

UNA OBRA

Alemania



Fue un viernes a las 23,30, yo estaba muy cansado. Pero, al ubicarme en mi butaca miro hacia el escenario y empiezo a instalarme en una realidad otra, una alternativa a mi agotamiento.

Lo primero que veo es un consistente trabajo escenográfico... Se iniciaba allí mi entusiasmo por **Alemania**. La habitación, con fuerte epicentro en una cama matrimonial, nos introduce en un ámbito privado que –en su singularidad– convoca cantidad de resonancias universales. Dicha escenografía estimula múltiples posibilidades para espacializar “el cuento” y, su capacidad de condensación semántica, no descuida su uso como gran plataforma lúdica.

Comienza la obra. Durante toda su duración la tensión de lo que sucede se sostiene y desarrolla sin altibajos. El equipo actoral, guiado con fluidez por su director, es responsable de tal mérito. La actuación no se estanca en ningún momento en un registro cómodo, no se regodean en la hilaridad que producen, se aprecia una fuerte impronta de experimentación y en este caso desligada de cualquier solemnidad. Esa solemnidad y/o hermetismo al que –algunas veces– queda sujeto lo experimental en el teatro que solemos ver. Tampoco la ironía intelectual se adueña de la escena excluyendo el protagonismo de los cuerpos como artífices de la acción. Uno disfruta al apreciar la escucha del grupo de actores entre sí y nunca, tal coralidad, empaña el lucimiento de cada uno.

La anécdota es muy sencilla y el acontecimiento teatral opera en satisfactoria dependencia de todo un dispositivo inteligentemente diseñado para lanzar a los actores hacia un espacio de riesgo y

diversión. Dentro de dicho dispositivo el constante murmullo de la televisión más un cuarteto de cuerdas en vivo genera un paisaje sonoro preciso para la progresión de la trama. Además, el cuarteto de cuerdas aporta una sensación de “extrañamiento” muy placentera en su divorciada convivencia con la escena central. Escena con la que, no obstante, dialoga sin distraer o especular con el efecto de los instrumentos en vivo.

Todo está muy cuidado. Cada detalle del vestuario termina de componer con la construcción propuesta por la dramaturgia y la actuación. La luz interviene con la modestia que demanda el espectáculo y en tal sentido es exacta: se instala sin ponerse por delante de lo que pasa y guía la lectura de la obra tanto en su acción como en sus transiciones. No por ello, deja de incluir algunos guiños como las fuentes lumínicas que se colocan en el mobiliario contribuyendo a cierto *kitsch* que atraviesa –sin abusos– toda la pieza.

Me tienta el absurdo de ciertas comparaciones y me atrevo a una: asocio a la poética de lo visto con un cruce entre el Ozon que recrea a Fassbinder en **Gotas caen sobre rocas calientes** y una especie de Molière vernáculo y contemporáneo... Tal vez la comparación solo haga alusión a lenguajes que a uno le han interesado alguna vez y mi entusiasmo se excede al querer encontrar algún exponente de dicha fusión. Pueden olvidar este párrafo ya que creo entender que una virtud del espectáculo es la ausencia de este tipo de pretensiones.

Todo para decir que la pasé muy bien al ver una producción independiente que no insiste en ese humor que a veces pareciera necesitar apelar a

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Alemania

DRAMATURGIA: NACHO CIATTI
ACTORES: EUGENIA ALONSO, GUIDO BOTTO FIORA, IVÁN MOSCHNER, MICHEL NOHER, FLORENCIA ZOTHNER CIATTI
MÚSICOS: PAULA CIRMI OBÓN, BELÉN ECHEVESTE, MARÍA FLORENCIA PRIETO, NATALIA ROBACIO
VESTUARIO: GABRIELA A. FERNÁNDEZ
ESCENOGRAFÍA: MARIANA TIRANTTE
DISEÑO DE LUCES: MATÍAS SENDÓN
MÚSICA ORIGINAL: NACHO CIATTI, ALAN HAKSTEN
ARREGLOS MUSICALES: ALAN HAKSTEN
ASISTENCIA TÉCNICA: NACHO BOZZOLO
ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: GABRIELA PASTOR
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: GABRIEL NOACCO
DIRECCIÓN: NACHO CIATTI

complejas intertextualidades filosóficas o de explicitación didáctica de su pensamiento político para justificar una existencia alegre. Y, en tanto alegre, **Alemania** no deja de plantear lo que se revela como siniestro en vínculos familiares que podrían –por extensión– proyectarse a los efectos de ciertos paternalismos perversos que gobiernan y/o circulan en nuestra cultura. No obstante las lecturas que la obra habilita, ¿no sería suficiente con afirmar la capacidad de pasar un buen rato frente a tanto divertimento pueril o frente a tanto aburrimiento y desilusión?

Hay las obras que golpean y uno disfruta... o, como en este caso, hay las que acarician con talento y uno las disfruta también.

Pueblo chico, sueños grandes



Romina Sánchez Salinas / desde CABA

Desde el año 2002, con la creación de la Red Nacional de Teatro Comunitario, se realizan encuentros de vecinos-actores organizados mayoritariamente por grupos con cierta antigüedad y camino recorrido. Lo particular en esta novena edición fue que el grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, a pesar de su corta vida, supo ser un excelente anfitrión de lo que a esta altura ya es uno de los encuentros de mayor magnitud producidos hasta el momento. Posiblemente la experiencia incomensurable de crear una obra para el centenario del Partido de Rivadavia (2010), entre los seis pueblos que lo componen y con más de 200 vecinos-actores habitantes, fortaleció los vínculos regionales y le permitió a los participantes ser los auténticos protagonistas de un nuevo episodio histórico de la región. Así, el partido de Rivadavia, de 17.000 habitantes y ubicado en límite con la provincia de La Pampa, acogió a una multitud de grupos y seguidores del movimiento que, de alguna manera, revolucionó al distrito entero.

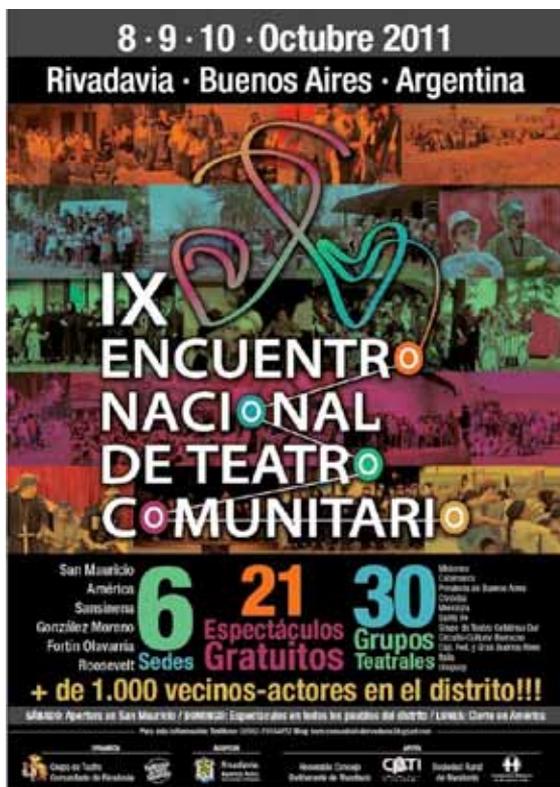
LA COMUNIDAD ORGANIZADA

Quien decide ser sede de un encuentro nacional de teatro comunitario sabe, o al menos imagina, la responsabilidad que implica albergar a una gran cantidad de grupos integrados como mínimo por 30 personas. Los vecinos de Rivadavia apostaron a la solidaridad de los distintos actores sociales para hacer posible la idea de hospedar, alimentar y movilizar a los 36 grupos de teatros compuestos por niños, adolescentes, adultos y ancianos. La intendencia, empresas locales, clubes y familias se articularon y comprometieron con el encuentro, entendiendo el movimien-

to que generaba en la región un evento de esta magnitud. Las aulas de las escuelas se convirtieron en enormes dormitorios y los vecinos de todo Rivadavia fueron actores claves, como opina un integrante: *“Los vecinos colaboraron abriendo sus casas para que la gente se bañe, brindando alojamiento, todos se sorprendían de la solidaridad de nuestra gente”*. Se respiraba gratitud y satisfacción en los rivadavienses de mostrar su pueblo, de compartir su realidad. Esta sensación era aún más palpable en los pueblos más pequeños (Sansinena, Roosevelt, San Mauricio), todos con una población menor a los 1.000 habitantes, la recepción allí era sorprendente: guisos gigantes, tortas y flanes, hombres y mujeres esmerados en que todo salga perfecto.

El pilar fundamental para la concreción del evento fue el trabajo en red de los distintos pueblos a través de sus promotores y, especialmente, de la coordinadora general María Emilia de la Iglesia, una joven de 28 años que en pocos años ha sabido movilizar no sólo a su pueblo sino a todo el partido. Esta joven directora nació en Sansinena, y luego de estudiar en La Plata Comunicación Social, regresó a sus pagos para impulsar el movimiento en su pueblo, que se ha propagado con éxito al resto de las localidades. Su iniciativa de montar una obra de creación colectiva entre las seis localidades para los festejos del bicentenario, llevó al surgimiento de una red de coordinadores locales con quienes organizaba la agenda de ensayos y distribución de tareas. Esta misma logística funcionó para la organización del encuentro, dejando como antecedente un numeroso equipo de producción, integrado por vecinos nunca antes vinculados a tareas de ges-

América, Fortín Olavarría, González Moreno, Roosevelt, Sansinena y San Mauricio fueron los seis pueblos de la provincia de Buenos Aires que durante los días 8, 9 y 10 de octubre abrieron sus puertas para recibir a casi 1.500 vecinos actores que llegaron de distintos puntos del país y del extranjero. Una experiencia desmesurada, un ejemplo de compromiso y gestión colectiva que invita a ser celebrado.



• Grupo de Teatro comunitario de San Mauricio

ción o comunicación. Los resultados del evento demostraron que la organización y logística no fue improvisada, sino que fue el resultado del diseño de un modelo de gestión colectiva particular que respondió a las necesidades y características propias del contexto.

EL ENCUENTRO

Sorprendía ver en el programa de mano una doble programación: la oficial, con su cronograma de días, horarios y lugares de presentación, y otra, menos habitual, y que decía “en caso de lluvia”. Lamentablemente el clima se definió por la segunda, más complicada, ya que los caminos que unían a las diferentes localidades eran en su mayoría de tierra, dificultando el tránsito de los colectivos. El primer día la multitud se mantuvo refugiada en un polideportivo gigantesco en América. Allí se realizaron rondas de trabajo para abordar temas como la relación con el espacio público, la gestión de recursos y una presentación general de cada grupo. También se vieron, al cierre de cada jornada, algunos de los espectáculos programados. El segundo día, fue sin dudas el más complicado a nivel logística debido a que estaba previsto realizar funciones simultáneas en todos los pueblos. Esto implicó, entre otras cosas, reprogramar las funciones ya que resultaba casi imposible acceder a los lugares más pequeños, como Roosevelt, por el estado de los caminos. El entusiasmo con el que los teatristas eran recibidos por los pueblerinos hizo pasar desapercibido el mal tiempo, los grupos volvieron a América dispuestos a contemplar nuevos espectáculos comunitarios que se extendieron hasta la madrugada.



• Espectadores en la localidad de San Mauricio.

La obra del grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, realizada en San Mauricio el último día, conmovió a vecinos-actores y vecinos-espectadores deslumbrados por la desmesura de la propuesta: la historia de la región (y, de algún modo, la de nuestro país) plasmada en textos, personajes, aromas y paisajes que impartían un sentido de identidad profundo al montarse en el escenario real de los acontecimientos. La localidad de San Mauricio fue promesa de cabecera de partido en la conformación de la región a principios del siglo XX, pero algunos sectores de poder definieron que quedaría en manos de América. Un siglo después, este poblado apenas existe gracias a la permanencia de su escuela rural, y a unos pocos habitantes que se resisten a abandonarlo. La plaza, la antigua iglesia, un pintoresco



• Grupo de Teatro comunitario de Sansinena.



• Grupo de Teatro comunitario de Fortín Rivadavia.

edificio de gobierno, el viejo almacén y las vacas pastando en el corazón del pueblo obligan a respirar profundo para seguir el paso. Aquella tarde, con la presencia de 2.500 personas recorriendo sus calles y más 200 vecinos en escena, se produjo un salto en el tiempo y San Mauricio volvió a ser lo que era, imprimiendo esa postal en la memoria de los presentes. Las palabras de Adhemar Bianchi –creador del movimiento junto a Ricardo Talento– supieron sintetizar aquel domingo la riqueza del encuentro: “*El grupo de Rivadavia nos ha brindado a todos una verdadera lección de teatro comunitario*”.

EL IMPACTO DEL ENCUENTRO

Pensando en los interrogantes acerca del papel del arte en la sociedad, o más específicamente en la repercusión que puede generar en una comunidad determinada un fenómeno de estas características, resulta interesante destacar aquí la movilización que generó en los distintos pueblos este noveno encuentro. Observamos que, a diferencia de otros eventos teatrales, este en particular involucró a amplios sectores de la población rivadaviense impactando notablemente en campo cultural, político y económico. Como manifiesta un vecino-actor de Rivadavia: “*En América hubo mucha gente involucrada que no tenía nada que ver con teatro, y se cargó la mochila del encuentro*”. Esta propagación de la actividad teatral a ámbitos no teatrales es posible que devenga en el largo plazo, en un crecimiento y afianzamiento del teatro en la región.

Por otro lado, el desafío que ha significado para los vecinos-actores de Rivadavia cumplir con dos proezas inimaginables en tan sólo dos años, la obra del centenario y el noveno encuentro, impulsa y estimula a la comunidad a movilizar acciones postergadas que beneficien al partido. Al mismo tiempo, poner en evidencia los resultados

del trabajo colectivo contribuye a los sujetos a pensarse como protagonistas capaces de modificar su entorno, restándole lugar a la función delegativa de la política y desnaturalizando la realidad que se presenta como dada e inmutable. Estos procesos también se extienden al conjunto de grupos que lograron viajar hasta Rivadavia con recursos propios, lo que originó en la mayoría de los casos la implementación de las más variadas estrategias para recaudar dinero: fiestas, funciones, rifas, cenas, etc. Estas acciones movilizan a los grupos y su entorno, obligándolos a crear mecanismos propios de organización y gestión, uno de los aspectos menos desarrollados actualmente en el ámbito teatral.

EL ENCUENTRO EN IMÁGENES

Gracias a la labor de la red de Fotógrafos de Teatro Comunitario, los grupos obtienen frecuentemente un registro visual de sus presentaciones. La red es un proyecto que surge a partir de la vo-

luntad y labor de fotógrafos amateurs y profesionales que vienen captando, guardando y mostrando las imágenes de los vecinos actores. Las fotografías intentan plasmar el potencial de cada grupo barrial desde la génesis de los espectáculos, las actividades de ensayos, maquillaje, hasta la puesta en escena en sus espacios de presentación. La posibilidad de retratar, captar y documentar cada instante de estas actividades es lo que vuelve significativa su tarea como fotógrafos. Las imágenes aquí expuestas son gentileza de la red.

CONTACTO:

<http://reddefotografos.blogspot.com/>

OTROS SITIOS WEBS DE INTERÉS

9 Encuentro de Teatro Comunitario: <http://encuentronacionalenrivadavia.blogspot.com/>

Red Nacional de Teatro Comunitario: <http://www.teatrocomunitario.com.ar/>

Red de Investigadores de Teatro Comunitario: <http://investigadoresdetc.blogspot.com/>

El encuentro en números

Participaron 35 grupos teatrales de Misiones, Mendoza, Catamarca, Córdoba, San Luis, Provincia de Buenos Aires, Capital Federal, Uruguay, Italia, Paraguay y Brasil.

Se presentaron 18 espectáculos gratuitos.

Más de 2500 espectadores por día.

300 personas involucradas en la organización del evento.

6 sedes (América, Fortín Olavarría, González Moreno, Roosevelt, San Mauricio y Sansinena)

5 comidas gratuitas para los grupos participantes.

Una muestra itinerante de la Red de Fotógrafos de Teatro Comunitario y de la Red de Investigadores de Teatro.



LA VIDA CRÓNICA, nueva apuesta del Ódin Teatret

Estrenado en los últimos meses el proyecto del grupo que dirige Eugenio Barba aporta una mirada a futuro, a una Europa devastada en la que conviven personajes de diferentes nacionalidades.

JUAN JOSÉ SANTILLÁN / desde Holstebro, Dinamarca

Cada mañana, en la intimidad de los ensayos, los integrantes del Ódin Teatret parecen comulgar con lo extraordinario. Pronto a cumplir cincuenta años de trayectoria, se dirigen al encuentro de su nueva creación, **La vida crónica**, con un ritmo diario que instala no sólo la tenacidad del trabajo, sino una sabiduría artesanal que se despliega en los detalles. Presenciar la etapa de gestación final de un espectáculo del Ódin es apreciar una criatura que lleva el trazo fresco de diversos materiales que buscan acomodarse, o simplemente friccionan, sobre una misma superficie.

Desde las 7 de la mañana el grupo se reúne en la sala roja, la más amplia de las cuatro que poseen en su sede, y preparan en silencio objetos, vestuarios, afinan instrumentos musicales o arreglan partes de las gradas que reciben alumnos de escuelas secundarias, integrantes del Club de Leones o inmigrantes que estudian la lengua danesa. Los ensayos matutinos se extienden hasta el mediodía. Y a lo largo de la jornada, Eugenio Barba moldea quirúrgicamente el espectáculo que transcurre en 2031 luego de una guerra civil europea, momento en el que un niño colombiano (Sofía Monsalve) busca a su padre en un continente hostil. Es la primera vez que el Ódin trabaja con una hipótesis de futuro, un marco temporal donde se conjugan un ama de casa rumana (Roberta Carreri), un rockero de las islas Feroe (Jan Ferslev), dos mercenarios (Fausto Pro y Donald Kitt), una refugiada chechena (Julia Varley), un abogado danés (Tage Larsen), un violinista callejero

ACERCA DEL ESPECTÁCULO

Debido a la crudeza y radicalidad del artesanado que pone en escena, **La vida crónica** brinda un capítulo visceral a la “leyenda negra” de las creaciones del Odin. Es una obra que abre múltiples líneas que golpean sobre la sensibilidad del espectador: durante una hora se permanece envuelto en una intensidad que se instala nítidamente en el cuerpo. Se atraviesan texturas sonoras y musicales; pasajes del inglés al checheno, el rumano, el danés; el sánscrito, el euskera y el castellano; *gospels* y canciones de fútbol danesas. La técnica vocal es puesta al límite de una amplia diversidad de matices. Y las situaciones que acontecen no dan demasiado lugar a la reflexión porque avanzan en caudal en el que uno es inevitablemente arrastrado.

Un niño busca a su padre y se funde en una constelación inestable, tan brutal como sarcástica. Se trata de un extranjero que anda de paso que, junto a una refugiada, arriba a un territorio donde solo puede permanecer un grupo que vive en la opulencia. El relato de la lucha de Jacob con el ángel enviado por Yahvé, plasmado en el Antiguo Testamento, es un intertexto inspirador de la obra. De allí fue tomada la renguera de todos los “elegidos” que acceden al “espacio-balsa” que domina la escena.

Barba señala que el espectáculo contiene una serie de quiebres constantes, signados por lo que Pirandello definió como humorismo. En los ensayos buscaba constantemente esas partículas que den cuenta de la dislocación del terreno dramático por la aplicación de los contrastes: si un ama de casa intenta suicidarse asfixiándose con una bolsa de nylon, lo hace mostrando sensualmente sus muslos. Fragmentos que se entretajan en la eficaz simultaneidad de las líneas de acción que se entrecruzan en el espacio donde conviven tanto el burócrata danés, los mantras de la virgen negra, como las potentes plegarias de la viuda Donna Vera o el llanto de una refugiada chechena que manipula un mazo de cartas con imágenes de sus seres queridos.

Aunque se ofrece como información una locación temporal de futuro, la ácida y corrosiva digestión en la que discurre la condición humana en el espectáculo, no resulta para nada lejana del mundo contemporáneo. **La vida crónica** está más lejos de lo profético, que de la carne que tensa las luces y miserias de lo cotidiano.

El 22 de febrero se realizó un registro en video con los primeros resultados de esa búsqueda. Se ve a los actores recorrer el espacio, reunir minuciosamente instrumentos musicales y objetos, arrojaban monedas acorde a si les gustaba o no el número que hacía un compañero, bailaban en parejas; incorporaban cantos, parodiaban al director. “Este espectáculo debe pesar como máximo 80 kilos. Este espectáculo debe caber en una valija”, repetía Roberta Carreri, emulando frases de Barba. Dominaba el centro un cajón tapado por una puerta de madera maciza. “Eugenio nos propuso hacer un espectáculo nuevo para ver si éramos capaces de afrontarlo —explica Julia Varley—. Él siempre tiene la idea de que no estamos suficientemente estimulados con lo que nos da. Creo que es una sensación suya porque en el grupo hay un nivel superficial de comportamiento y un nivel profundo. En lo superficial puede haber mucha queja, pero en el nivel profundo todos sabemos que el trabajo de un espectáculo es lo que nos motiva a estar aquí”.

En las primeras improvisaciones, Julia Varley compuso a un hombre con una particular manera de caminar, con diminutos bigotes y un traje gris. “La etapa del inicio para Tage (Larsen), por ejemplo, funcionó muy bien porque cada día improvisaba cosas diferentes, muy divertidas, pero no fijaba nada —continúa Varley—. Para mí era superdifícil, ya que en la última cosa en la cual quiero pensar es en el funeral de Eugenio. Él insistía en romper los clichés y para eso nos pidió improvisar mucho. Nunca me ha



• Escena de “La vida crónica”.

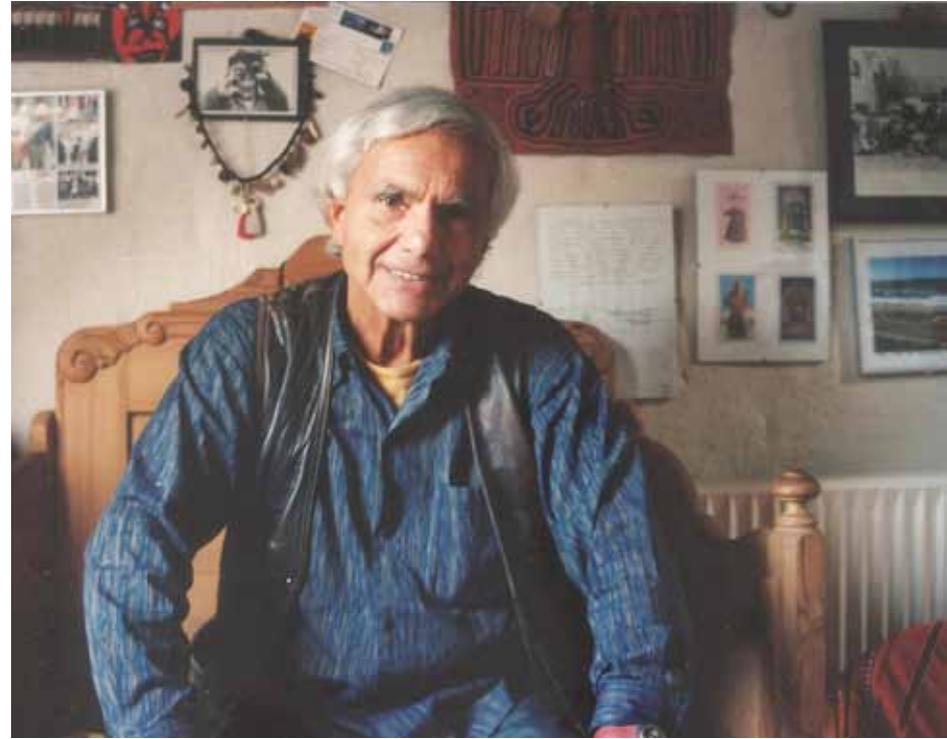
(Elena Floris), la viuda de un combatiente vasco (Kai Bredholt) y una virgen negra (Iben Nagel Rasmussen).

El 12 de septiembre de 2011 comenzaron las funciones para el público de Holstebro de **La vida crónica**. A este núcleo local de espectadores Barba les pidió una devolución con sus impresiones acerca de lo visto. Obtuvo todo tipo de comentarios y algunos ellos fueron compartidos por la mañana con sus actores. Durante estos primeros días, antes de comenzar una gira por Europa, la obra mutó constantemente. Por la noche, nunca se vio el mismo espectáculo, ya que el director, en las mañanas, alteró fragmentos de acciones físicas de uno o más actores; apuntaló ritmos y pasajes entre las escenas, incluso cambió el final del espectáculo cuando un televisor falló y decidió eliminarlo, algo que además modificó sustancialmente el dibujo de la partitura de Julia Varley. También se realizó la puesta a punto en diversos aspectos del diseño de iluminación y de la partitura sonora. La violinista italiana Elena Floris, por ejemplo, ejecutó inicialmente retazos de **Madame Butterfly**, de Puccini; y luego incorporó piezas compuestas de Rostropovich.

El germen de **La vida crónica** llegó con varias novedades para el grupo. El 5 de febrero de 2008, Barba citó a los actores, asistentes y técnicos en la pequeña sala azul. Estaba vestido con un elegante atuendo de ropa asiática (*vestido de monje japonés/ o tal vez chino/ color verde marchito*, escribió Iben Nagel Rasmussen en un poema sobre aquel día). Cuando comenzó la charla, los actores se dieron cuenta de que Barba discurría, por primera vez, sobre los temas del nuevo espectáculo frente a un amplio grupo de observadores. No había intimidad y todo parecía estar expuesto desde el comienzo. Aquella mañana de invierno, en Holstebro, el director planteó con una simpleza abrumadora el eje sobre el que se ramificarían las primeras improvisaciones: su propio funeral. “Existe una tradición escandinava llamada ‘la cerveza funeraria’, que se hace después que el cuerpo es sepultado, donde familia y amigos se reúnen a comer y beber, mientras hablan del muerto —recuerda Barba—. Si uno se queda largo tiempo, el alcohol comienza a hacer efecto y todo aspecto triste, lúgubre, trágico, desaparece y salen los recuerdos divertidos, irónicos. De ese modo, todo termina como una pacificación de parte de los presentes con lo que ha sido un gran luto. Esa fue la idea que les transmití el primer día”.



• Escena de "La vida crónica".



• Eugenio Barba.

gustado hacer imitaciones de personas, yo necesito trabajar sobre las cosas, inventar, componer y no imitar porque en eso soy totalmente incapaz. El tema me fastidiaba enormemente, me hacía mal y la manera de trabajar también, así que todo el primer período fue muy duro”.

Otra fue la reacción de Roberta Carreri ante la misma propuesta. “Pensar la muerte de Eugenio no es una novedad, algo similar pasó hace quince años. Pienso que siempre hizo espectáculos cercanos a su problemática existencial. Por ejemplo, cuando pensaba en Kaspar Hauser, en **Kaspariana**, fue cuando tuvo sus hijos y se preguntaba cómo educarlos. En este caso, con los años, el tema de la muerte se hace más relevante. Y claro que fue muy provocador para mí. Pero por otro lado, en los ensayos, nos concentramos en una restricción importante: la de trabajar todos juntos en la sala, no había intentos individuales. Eugenio nos dejó con los compañeros como directores de nuestros propios materiales. Después, en otra etapa, él empezó a elaborar todo lo que le presentamos”.

Un nuevo período de trabajo comenzó en mayo de 2009, momento en el cual estaba bastante definido el espacio escénico: un rectángulo de madera con un dispositivo de iluminación instalado debajo del suelo, y los espectadores estaban en una disposición bifrontal a la escena. Además, aparecieron una serie de ganchos de carnicería que se ubicaron como soporte de los objetos y que tuvieron un rol visual predominante.

En esta oportunidad, los actores debían presentar un personaje para insertarlo en una historia que, en ese momento, desconocían. Cada uno llevó, por lo tanto, una hora de canciones y las líneas básicas de su composición. Kai Bredholt gestó, por ejemplo, un material que organizó el comienzo de la obra. El actor compuso a Donna Vera, una viuda, inspirada en un fragmento del libro **Quemar la casa. Orígenes de un director**, donde Barba cuenta algunos recuerdos de su infancia. Bredholt tomó un relato en primera persona, donde un niño, Eugenio, a pedido de su madre corre por el pueblo con una barra de hielo en sus brazos para detener la hemorragia de su padre. “En **La vida crónica** estoy muy ligado a los textos, algo nuevo para mí, ya que normalmente tengo movimientos coreográficos o participaciones musicales —explica Bredholt—. Mi intención fue trabajar sobre una mujer anciana, con los rasgos de la madre de Eugenio, que porta en su cuerpo una atmósfera de luto. Para lograrlo, me concentré en pequeñas acciones,

algunas cotidianas, como preparar una mesa; otras extraordinarias, como limpiar el cuerpo de su esposo muerto”.

En 2010, los actores comenzaron a montar en la sala blanca los materiales individuales. La virgen negra, la refugiada chechena, el ama de casa, el abogado danés, iban definiendo sus contornos luego de un largo recorrido. El 27 de junio falleció de cáncer Torgeir Wethal, actor fundador del Odin y esposo de Roberta Carreri. La obra debió reformularse. “He comprendido el concepto de **La vida crónica** cuando Torgeir murió y yo no tenía más ganas de vivir pero seguía viviendo —dice la actriz—. Me di cuenta de que vivía a pesar de mí misma. Era como si la vida se hubiese transformado en virus, en una enfermedad crónica. Yo no podía morir porque la vida quería vivir en mí. Y todavía eso no ha cambiado. Para mí, actuar en este espectáculo es el punto más alto de mi existencia. Es un ritual, un momento donde hay que hacer silencio para escuchar una voz colectiva. Esta forma de armonía es lo que permite trascender y saborear, todavía, el momento más elevado de mi vida. Es como si todos los días, en realidad, los viviéramos preparando una función: desde el trabajo en la oficina para poder vender el espectáculo, los instantes en los que limpiamos el espacio hasta el momento en el cual preparamos los accesorios y la música, o hacemos el inventario para una gira. Y, al final, todo esto se resuelve en una hora en la cual el espectáculo acontece”.

Finalmente, luego de las presentaciones en Holstebro, el Odin comenzó una gira por Italia y Polonia con su nueva producción. A lo largo de 2012 estarán con funciones en el Teatre du Soleil, de Ariane Mnouchkine, y harán una temporada en el Teatro de la Abadía, en Madrid. Sobre el futuro del grupo Julia Varley desliza que “no sé si es nuestro último espectáculo con todos los integrantes. El gobierno danés nos va a recortar presupuesto, quiere que solo hagamos espectáculos y que dejemos las diferentes actividades que tenemos. ¿Cómo vamos a reaccionar frente a esto? No lo sé. Creo que en el grupo, Roberta, Kai y yo tenemos todavía mucha energía para continuar junto a Eugenio. Él dirige, por ejemplo, mi próximo unipersonal, **Ave María**, sobre la actriz chilena María Cánepa. Creo que él tiene todavía ganas de trabajar, pero lo agota la lucha diaria de administrar todo. Pienso que nuestro futuro depende de cómo logremos organizar nuevas estrategias para sobrevivir”.



EUGENIO ZANETTI

“El mundo está al final de un acto”

Ciudadano del Mundo, Eugenio Zanetti presentó en el teatro Colón la ópera *El Sirviente*. Con múltiples premios que destacan su polifacética carrera artística, entre ellos el Oscar de la Academia de Hollywood, el de los directores de Arte de Estados Unidos, el Trinidad Guevara o el Cóndor de Plata a la Trayectoria, entre otros, el artista reflexiona sobre la vida y el arte, mientras desgrana proyectos en Buenos Aires.

ISABEL CROCE /desde CABA

Esto es un teatro !!! fue la expresión que surgió de quien esto escribe al ingresar al piso de Eugenio Zanetti de la calle Pueyrredón, donde espejos, luces y bellos objetos parecen esperar una puesta en escena inminente. *La vida es un teatro!!!* fue la respuesta del escenógrafo, y a continuación hubo un breve intercambio de opiniones sobre los papeles que el actor desempeña en el teatro como en la vida. Y sí que son múltiples los de este artista cordobés de hermosa sonrisa, mezcla de gato y zorro elegante, cuyo humor tiene la armonía que el rostro revela. Escenógrafo, pintor, director, diseñador visual, vestuarista, al menos esto atestiguan sus notables creaciones, desde filmes como *Restauración*, que le valiera el Oscar de la Academia de Hollywood, obras de teatro como *El precio*, hasta óperas como *Nabucco*, *Mme Butterfly* o *El Sirviente*, presentada recientemente en el teatro Colón de Buenos Aires.

Muchos amantes del cine conocieron en 1963 su versión filmica dirigida por Joseph Losey con el recordado Dirk Bogarde. Eugenio Zanetti transformó la ópera del italiano Marco Tutino, basada en la obra de Robin Maughan (1948) en una suerte de periplo de lujo por distintos ámbitos del Teatro Colón (El Foyer, las escalinatas, el Salón Dorado) hacia los que los espectadores se desplazaron, maravillados por la exquisitez de los objetos que rodean a Sally, Tony, Barret y Vera, habitantes de un Londres de fines de la Belle Époque, protagonistas de una historia melodramática, donde se mezclan el deseo y la codicia.

- ¿Cómo se dio esta “intervención” de espacios habitualmente transitados por espectadores y nunca por actores?



• Escena de "El sirviente".

- En realidad fue el azar. Luego de aceptar la propuesta de Willy Landin (a cargo del Centro de Experimentación del Teatro Colón) que había elegido la obra, empezamos con la realización de la puesta en escena, pero no se llegaba a tiempo, los talleres estaban llenos con la puesta de *La Flauta Mágica*.

Y allí surgió esa característica de Zanetti, de rehacerse creativamente en función de las circunstancias.

- El matiz de sensualidad se disfruta más casi escondido o en lugares no convencionales como detrás de las columnas o desde la altura...

- Sí. El espectador se convierte en *voyeur*.

Como en aquella puesta de *Tamara* dirigida por Julio Baccaro, ubicada en una bella mansión ambientada por Eduardo Morea, el espectador de *El Sirviente* asiste, conducido por almidonadas y jóvenes mucamas, a la intimidad de los personajes, hasta llegar, acompañado de un particular aroma

a incienso, a un lujoso dormitorio presidido por una imponente “cama con baldaquino”, rodeada de un mobiliario tan mínimo como suntuoso, iluminado por apliques *art nouveau* y espejos, donde transcurren escenas de alcoba.

- ¿Es tu primera vez en el Colón?

- Alguna vez tuvimos la idea con Luis Bacalov de hacer una novela de la que tengo los derechos, *El gran teatro del mundo* de Mujica Lainez. Era en la época de Sergio Renán, con motivo de los 100 años del teatro, pero no cuajó porque no conseguimos el subsidio que necesitábamos. Argentina es difícil.

- ¿Alguna variante respecto de la obra original?

- La ubicamos en 1900 o sea que nos fuimos atrás en el tiempo, manteniendo el conflicto original. No se usaron los textos de la obra y el esquema de iluminación se debió modificar porque no se podían colgar los tachos de luz, se decidió por las robóticas. El libreto está basado en su

UNA PUESTA SOBRESALIENTE



• Escena de "El sirviente".

La ópera *El Sirviente*, presentada en el Teatro Colón, fue creada por el italiano Marco Tutino, inspirada en la novela de Robin Maughan. Tuvo como director de orquesta al chileno Rodolfo Fischer y la dirección de escena, escenografía y vestuario correspondió a Eugenio Zanetti. La orquesta reunió nombres como Cecilia Fracchia, en piano, Angel Frette (marimba), Roberto Rutkavkas y David Gologorski en violín, Javier Portero (viola), Jorge Bergero (Violonchelo) y Marcos Cifuentes en contrabajo.

Estructurada en nueve escenas, este, diríamos, *teatro musical*, cuenta las extrañas relaciones de un bon vivant londinense, de importante posición social, que es poco a poco absorbido por un enigmático sirviente, que se apropia, con la complicidad de su amante Vera, del aristocrático Tony y de su mansión. El descenso físico y moral del codiciado soltero será la espiral final de la historia.

La puesta de Zanetti revitalizó la idea original y convirtió el Foyer, las escalinatas y el Salón Dorado del Colón en un espacio abierto, por

donde cantantes, público y orquesta, con instrumentos a cuestas se desplazaban a medida que se desarrollaba el drama. Con una concepción exquisita en el diseño visual, la utilización de telas nobles para el elegante vestuario y uso de brillo, platería, cristales, luminarias art nouveau y una increíble cama con baldaquino para la escena de alcoba, Zanetti convirtió osadamente los "virginales" espacios hasta ahora utilizados para transitar y murmurar, en ámbitos pecaminosos, donde el alcohol, el sexo compartido y aromas a incienso y fruta se mezclaron con imágenes en pantallas, ubicadas en distintos espacios.

Los cantantes, Mónica Sardi, Carlos Ullán, Natasha Tupin y especialmente el notable Leonardo Estévez se desempeñaron en su mejor nivel, llamando la atención su manejo actoral en un mundo casi feérico de corset, polizones y sombrillas.

Zanetti mostró su condición transgresora pero fiel a lo estético, convirtiendo al espectador en un peligroso voyeurista que tiene la libertad de elegir el lugar más adecuado para espiar el drama.

música y se mantiene la noción de perversión y cierta evanescencia.

INFANCIA CORDOBESA

Se dice que el pasado determina el presente, pero la forma en que su Córdoba natal cosmopolitadamente colonial marcó a nuestro artista, habla de "los dorados 60", que se extendieron no sólo por la capital, sino por el amplio abanico provincial de la Argentina. Sólo decir que allí surgió Jorge Bonino, ese estudiante de arquitectura que de alguna manera generaría una vanguardia creativa que lo transportaría, como el mismo decía del "espacio cerrado de la arquitectura al más puro de los espacios, el espacio de las ideas", habla de seres especiales, de un lugar especial, de un tiempo especial

Allí estaba en las calurosas tardes cordobesas, un pequeño Zanetti frecuentador de los cines de barrio, donde lo deslumbra *Cleopatra*, aquella película de Cecil B. de Mille o *Las zapatillas rojas* ya en el cineclub, films que seguramente condicionarían futuras miradas. Nada que preanunciara su oficio, ni nadie, con excepción de esa señora, con las que algunas veces hablaba su madre. Esa que en una tarde de siesta, en la casa familiar, lo miró y le dijo: 'Yo tengo que hablar con vos !!!'; El chico de 13 años yendo a la sala y las palabras mágicas: 'Vos vas a ser muy famoso!!!' Quiso saber algo más en su mundo todavía sin TV. ¿Por qué? ¿Cómo? Pero ella no le pudo explicar, porque nunca imaginó el mayor reconocimiento en un lugar a miles de kilómetros de distancia, simbolizado en una estatua dorada llamada Oscar,

que reconocería el diseño visual de la exquisita *Restauración*, film dirigido por Michael Hoffman que marcó su triunfo hollywoodense.

UNA CARRERA INTERNACIONAL

Eugenio Zanetti pasa por Italia, donde llega a participar de *Medea* de Pier Paolo Pasolini, integrando el departamento de arte de Dante Ferretti (*Sweeney Todd, El tiempo de la inocencia*), visita París y llega a Los Ángeles con casi 40 años y una amplia trayectoria. Allí reorganiza su vida y directores como Wayne Wang en *Slam Dance*, Roland Joffe con *Encontraré Dragones*, Michael Hoffman en *Restauración* (1995), *Más allá de los sueños* de Vincent Ward, dicen de la calidad de este creador argentino.

Respecto de la tarea de diseñador, Zanetti habla de la necesidad de una conceptualización dramática de la pieza en el caso de la obra teatral, el film o la ópera, concepción que le ganó puntos en su época de Hollywood, "porque el norteamericano hace, no conceptualiza, tienen una visión unidimensional".

Respecto de la concepción del artista, el pensamiento de nuestro entrevistado denota una profunda visión humanista que valoriza los sentimientos, las sensaciones (perfumes de la época, sonidos, imágenes emotivas) y que prioriza la impresión íntima antes que la investigación. "Ya hubieran querido tener esa Corte" dijo el príncipe Carlos de Inglaterra con motivo del estreno de *Restauración* que le reveló una Corte ideal. "No era así históricamente -reflexiona Zanetti- pero sí funcionaba dramáticamente."

No solo el cine cuenta con la producción de Eugenio Zanetti, también la ópera a través de obras como *Un ballo in maschera*, *Nabucco* o *Madame Butterfly*, los musicales *Están tocando nuestra canción*, *Chicago*, *Drácula* o producciones teatrales prestigiosas, *Company* o *Peer Gynt*, por no hablar de la increíble *Quantum Project*, proyecto que demandara un costo de tres millones de dólares y dirigiera sólo para proyectarse en Internet. Film no lineal, interpretado por Stephen Dorff (*Blade*).

Luego de este itinerario por los oficios de un creador no se puede obviar sus tareas relacionadas con el centro de experimentación artística de Los Molinos Exhibition Hall en Puerto Madero, sin olvidar el hotel boutique Estancia de la Cruz en Translasierra, Córdoba, que concibió con el ambientador Sebastián Sabas. Si a esto se suma su actual dedicación al guión de un próximo film a rodar en la Argentina (*Amapola*) y la escritura de un libro de diseño de arte, más una muestra con sus incontables dibujos, el mapa está completo

Zanetti es indudablemente un hombre reacentista, capaz de sentir y plasmar el arte a través de distintos medios.

- ¿En qué momento estamos de la historia? ¿Y cuál es el rol del artista?

- El mundo finaliza un ciclo. Está al final de un acto. Hay una nueva filosofía existencial que no está ligada a la religión, un neo humanismo. En cuanto al artista, en realidad es un instrumento creativo, su trabajo no es documentar lo exterior de la realidad, sino recordar la existencia de la armonía, lo que subyace debajo del caos.



FRANCISCO JAVIER



Detrás del poder del teatro

RNESTO TORCCHIA / desde Buenos Aires

Es un referente indiscutido del teatro de vanguardia y un profundo investigador sobre el espacio escénico. El director Francisco Javier, a quien este año el Instituto Nacional del Teatro le entregó el Premio Regional a la Trayectoria, ha cumplido y cumple una reconocida labor también en el ámbito de la gestión (fue presidente del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT Argentina), secretario del Instituto Internacional del Teatro (ITI) y actualmente consejero del Fondo Nacional de las Artes; y además dentro del campo académico, es director del Departamento de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Comenzó a relacionarse con la actividad teatral desde muy joven y no ha podido despegarse de ella. Este octogenario señor, mantiene una lucidez impresionante y hasta proyecta dirigir el año próximo y en el Teatro San Martín una pieza de Honoré de Balzac, **El calculador**.

“Yo viví con sorpresa, miedo y angustia cuando era niño, casi un adolescente, la guerra civil española –cuenta el creador–. En mi casa se hablaba constantemente de eso. Recuerdo también el momento en el que se declaró otra guerra cuando los

alemanes invadieron Polonia. Ahí tenía 16 años. Estaba en el Nacional Buenos Aires. Tenía amigos y uno de ellos era hijo de un matrimonio inglés. Me asombré mucho cuando me enteré de que este muchacho se había alistado en la Real Fuerza Aérea y se iba a Inglaterra. Hasta se hizo una fiesta para despedirlo. No entendía cómo podía estar todo el mundo tan alegre. Ese joven murió en batalla poco después. Quedé tan impresionado que empecé a investigar cuestiones relacionadas con la guerra. En aquel momento descubrí que en el Servicio Cultural de la Embajada de Francia podía leer los diarios todos los días y empecé a enterarme de lo que ocurría cuando se produjo la ocupación de París. Entre otras cosas leía que había grandes escritores que hacían teatro y que ocurrían cosas muy significativas. Por ejemplo, que en plena ocupación se hacía **Antígona**. Como no se podía gastar electricidad la representación se concretaba de día bajo la luz de la claraboya del teatro y era un éxito muy grande. Después me encontré con que durante las funciones de otra pieza, todos los días había que tener disponible a un médico y una enfermera porque la gente se desmayaba. La obra era **Muertos sin sepultura** de

Jean Paul Sartre. ¡Semejante obra en ese momento en el que moría tanta gente...!”.

-El teatro estaba muy ligado a un clima social muy especial...

-Ahí fue cuando dije “este es el poder del teatro”. El teatro tiene algo que no tiene ningún otro arte y es que se ve colectivamente. La gente se ubica codo con codo viendo el espectáculo, transmitiendo, de alguna manera, sentimientos, emociones. Y además, en ese momento yo estaba embebido de todo lo que era el espacio escénico y me acuerdo que me había impresionado alguien que decía que había que cambiar la distribución de los espectadores. Proponía un teatro circular donde tenías a una persona al lado pero, a la vez, veías a la que estaba sentada enfrente y lo que esa persona transmitía se tornaba también muy importante.

-En Buenos Aires, ¿solía ir al teatro?

-Estando en el Colegio Nacional tuve como profesor de literatura a Ángel Batistesa y como profesor de castellano a Monner Sans. En una oportunidad los dos nos llevaron al Teatro Cervantes.



Era el estreno mundial de **Ollantay** de Ricardo Rojas, interpretado por Luisa Vehil y Faust Rocha. Esa función fue un sacudón muy fuerte para mí. Después estudié Derecho y cuando estaba por recibirme sufro otro golpe muy fuerte. Me aplazan en Derechos Reales. Salí de la Facultad a caminar, estaba muy desconcertado. Paso por el Politeama y veo que estaba la compañía italiana de Diana Torrieri, que interpretaba **Seis personajes en busca de autor** de Luigi Pirandello. Compré la entrada y vi el primer acto en el gallinero. En el intervalo bajé y convencí a un acomodador para que me permitiera sentarme en la primera fila, porque desde arriba yo veía que esa butaca estaba vacía. Y lo hizo. Vi el segundo acto. Fue tal la impresión que recibí, que dejé la carrera de Abogacía faltándome dos materias para recibirme.

-Francisco Javier no es su verdadero nombre, es un seudónimo. Por qué decidió cambiar su nombre, Jorge Lurati?

-Un día me llama Noble, el director de **Clarín**, para pedirme que colaborara en un suplemento que estaban preparando para Navidad. Me preguntó si yo podía hacer algo relacionado con el teatro. Le hablé de **La anunciación de María** de Paul Claudel. Aceptó. Tenía que firmar el artículo, había dejado Derecho, mi padre estaba enfermo y no quería firmar con mi propio nombre. Miré el almanaque, era 3 de diciembre y era la festividad de San Francisco Javier. Le propuse a Noble firmar con ese nombre, me miró y me dijo: "Tenes cara de Francisco Javier". Y quedó. Al cabo de los años he tenido muchos problemas porque ya ni sé cuál es mi verdadero nombre.

-Siempre ha estado ligado a experiencias de investigación y una de las etapas más significativas de su carrera fue la que desarrolló junto al grupo Los volatineros, entre los años '70 y '80. ¿Cómo se fue dando ese proceso?

-En el '74 me enteré por un alumno, Julian

Howard, que la revista **Criterio** había sacado un artículo en el que reproducía frases que habían escrito chicos uruguayos referidas a matemáticas, historia... Ellos cometían errores conceptuales que habían sido recopilados por un maestro, José María Firpo, en un libro denominado *El humor en la escuela*. En verdad no era un título muy feliz porque los chicos no estaban haciendo humor. Eran chicos, muy pobres, de las afueras de Montevideo, que se equivocaban a la hora de interpretar lo que el maestro les decía. Y este hombre anotaba todos esos errores. Así armamos un espectáculo **¡Qué porquería es el glóbulo!** que fue un éxito enorme de público y hasta lo llevamos a Uruguay. Estuvo en cartel casi 10 años.

-¿Ese era su método a la hora de trabajar con los alumnos?

-Daba clases en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en el '71 el grupo que se había formado era muy bueno. El primer año lo habían cursado con Rudy Chernicof, un hombre que tenía un sentido muy agudo del juego teatral. Y estos muchachos aprendieron muy bien a jugar con el teatro, lo hacían con una gran desenvoltura. Ingresaron conmigo en el segundo año y se destacaban mucho porque siempre querían trabajar, siempre tenían ejercicios. Yo los llamaba la compañía estable. Llegamos a fin de año e hicimos **Requiem para un negro asesinado** de Fernando Arrabal, que era una bomba para la escuela porque, en general, se tendía a hacer un teatro psicológico: Tennessee Williams, Arthur Miller. De pronto, nosotros hacíamos este teatro con esta impronta de actuación performática, como diríamos hoy, llamó mucho la atención. Lo que yo proponía en ese momento era hacer autores que resultaran distintos a los que más se conocían y tratar de ver qué podíamos hacer con ellos. Seguimos trabajando hasta que en un momento ellos ya egresaban y yo tenía todo preparado para irme a Francia a hacer mi doc-

torado. Ellos no sabían si seguir juntos. Yo les aconsejé que sí porque eran muy fuertes en el estilo de trabajo, eran amigos. Me fui cuatro años y cuando regresé montamos **¡Qué porquería es el glóbulo!** y al grupo le pusimos Los volatineros. Después hicimos **Cajamarca, Hola Fonatanarosa, El argentinazo...**

-Cómo se produce su relación con el mundo francés, que siempre ha sido muy fluida, además posee un doctorado en Teatro, de La Sorbona.

-Visto desde cierto ángulo puede observarse como algo muy cómico. En los años '60 trabajé en muchos ámbitos, hasta hice regie de ópera en el Colón. Y en la Alianza Francesa monté varios espectáculos en francés, porque el agregado cultural era un hombre que amaba el teatro. Él me estimulaba mucho. Cuando terminó ese período me dio un pasaje para viajar a París. Yo tenía intención de hacer un doctorado pero él me dijo: "Olvidate del doctorado, andá, disfrutá". Llegué a Francia y empecé a averiguar dónde se hacía el doctorado. Fui a Vancensz y descubrí que el director del Departamento de Teatro era Andre Vainstein, amigo de Saulo Benavente. Cuando Jean Louis Barrault estuvo en la Argentina, en los años '50, yo fui su intérprete y hablamos mucho. Tuve entonces, en este viaje, la intención de estudiar con él, pero acababa de tener un gran fracaso con una obra de un libanés que era una crítica a la guerra. Lo llamé a Jean Vilar al TNP (Teatro Nacional Popular) y empecé a trabajar con él. Me prolongaron la beca. Tuve el regalo de ir a Avignon, de ver a Gerard Philip haciendo **Lorenzacio**.

-Entre sus próximos proyectos de dirección aparece una pieza sobre Balzac.

-Honoré de Balzac escribió noventa y cinco novelas y seis obras de teatro. Recuerdo que cuando llegué a París Jean Vilar estaba haciendo una obra de Balzac, la traduje y voy a montar esa versión casi fielmente. La pieza tiene una gran actualidad. Se llama **El calculador** y muestra a alguien que vive con la plata de los otros. Vive fingiendo que tiene esto y lo otro; finge que es un señor rico y en realidad lo que imagina Balzac es comiquísimo, porque tiene una hija y tiene toda la esperanza de casarla con un hombre adinerado así se salva de los acreedores. Y hay un muchacho que también es de la alta burguesía, que no tiene un peso y que calcula casarse con la hija de este hombre por la plata. Y se ponen de acuerdo los dos. Y hay un dato increíble. Hay un señor socio que está en la India y se llama Godeau y que anuncia que viene y no llega nunca. Es como esperar a Godot. Finalmente llega y salva a todo el mundo de la catástrofe financiera. Yo no sé si Beckett conoció esta pieza pero, indudablemente, resulta muy atractiva esa referencia.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



200 AÑOS
BICENTENARIO
ARGENTINO



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL