

XXVII Fiesta Nacional La Rioja

ENFOQUES

Alberto Lignaluppi

UN CREADOR/UNA OBRA

Patricia Suárez

Rodrigo Cuesta

Sergio Boris

Nueva Dramaturgia

Mendocina

Otros narradores

Federico Zypce – Alicia Leloutre – Matías Sendón

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

GUILLERMO PARODI

SECRETARIO GENERAL

MARCELO PADELÍN

REPRESENTANTE DE LA SECRETARÍA DE CULTURA

CLAUDIA CARACCIA

REPRESENTANTES REGIONALES

REGIÓN CENTRO-LITORAL: MARÍA D'AGOSTINO, REGIÓN NORES-

TE: MARCELO PADELÍN, REGIÓN NOROESTE: JOSÉ RAMAYO, REGIÓN

CENTRO: TERESA JACKIW, REGIÓN NUEVO CUYO: ARIEL SAMPAOLES,

REGIÓN PATAGONIA: ALFREDO GÓMEZ

REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL

CARLOS LEYES, ARIEL MOLINA

AÑO X - Nº 29 MARZO / JUNIO 2012

REVISTA PICADERO

EDITOR RESPONSABLE: GUILLERMO PARODI

DIRECTOR PERIODÍSTICO: CARLOS PACHECO

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: DAVID JACOBS

PRODUCCIÓN EDITORIAL: RAQUEL WEKSLER, GRACIELA HOLFELTZ

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: JORGE BARNES / SUJETO TÁCITO

CORRECCIÓN: ELENA DEL YERRO

FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI - ISMAEL FUENTES NAVARRO -

GENTILEZA: DIARIO LOS ANDES (MENDOZA) - SIMKIN/FRANCO - CO-

RREYDILE PRENSA - ARCHIVO PERSONAL DE LOS ENTREVISTADOS

DIBUJOS: OSCAR "GRILLO" ORTIZ

DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

PAULINA CARREÑO-MARIELA ENCINA-ADYS GONZÁLES DE LA ROSA-

FEDERICO IRAZABAL- MAURICIO IRIGORRI-CARLOS MARIN-BEATRIZ

MOLINARI-GABRIEL PERALTA-OSCAR SARHAN-JUAN JOSÉ SANTILLÁN-

LEONOR SORIA-PATRICIA SUÁREZ-EDITH SCHER-AURICIO TOSSI

REDACCIÓN

AVDA. SANTA FE 1235 - PISO 1

(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

GRAFICA PINTER

DIÓGENES TABORDA 48 (CP C1437 EFB)

PARQUE PATRICIOS - CIUDAD DE BUENOS AIRES

TEL. (011) 4911.1661

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

Registro de Propiedad Intelectual en trámite

SUMARIO

EDITORIAL

GUILLERMO PARODI 3

TEMA DE TAPA

ENTREVISTA CON EL MÚSICO FEDERICO ZYPCE, LA ESCENÓGRAFA ALICIA LELOUTRE Y EL ILUMINADOR MATÍAS SENDÓN.

UN COMPLEJO NARRATIVO 4

FIESTA DEL TEATRO

UNA FIESTA FEDERAL CON CONDIMENTOS DE NUESTRA PROPIA COSECHA 9

MARIANA SIROTE

LOS VAIVENES DE LAS PUERTAS 11

GARZA BIMA Y SU VERSIÓN DE "LA RAZÓN BLINDADA".

UN AMOR A PRIMERA VISTA 16

UNA CHARLA CON LA ACTRIZ Y CLOWN CARLA POLLACCHI

EL CONECTARSE CON EL OTRO 19

GRUPO TOCOMOCHOS DE ENTRE RÍOS

"NOS FASCINA ESA CONDICIÓN DE LO TEATRAL QUE POSIBILITA QUE LA HISTORIA SUCEDA DENTRO DE LA CABEZA DEL ESPECTADOR" 23

CHARLA CON EL DRAMATURGO Y DIRECTOR RODRIGO CUESTA

EL TRABAJO COMO UNA INSPIRACIÓN CONSTANTE 27

ENTREVISTA CON BERNARDO CAPPÀ

LA HORA MÁGICA 30

AUTORES

PANORAMA DE LA DRAMATURGIA MENDOCINA

OIGO VOCES 32

EXPERIENCIAS

EL DIRECTOR MARTÍN SEIJO Y LA COMPAÑÍA DE FUNCIONES PATRIÓTICAS

TRANSITAR LA HISTORIA ARGENTINA 35

EDITORIAL

CHARLA CON EL DOCENTE JORGE HOLOVATUCK

EL CAMINO DEL JUEGO AL TEATRO 38

SAULO BENAVENTE

"EN EL ESCENARIO, EL DECORADO ES UN ACTOR MÁS". 40

FESTIVALES

LA CONFORMACIÓN DE LA AGRUPACIÓN ESCENA

EL MAPA Y EL TERRITORIO 43

UN CREADOR / UNA OBRA

PATRICIA SUAREZ / LLANTO DE PERRO 46

4ª EDICIÓN DEL FESTIVAL EL PORVENIR

PERSEVERANCIA 47

HOMENAJE

CONVERSACION CON EL TITIRITERO ROBERTO ESPINA

PASAJERO EN TRÁNSITO 50

DIRECTORES

ENTREVISTA CON EL ACTOR Y DIRECTOR SERGIO BORIS

HASTA ESTALLAR 53

LEONARDO GOLOBOFF

LA ESCENA COMO UN "ARCO VOLTAICO VIBRANTE" 56

ENFOQUES

ENTREVISTA CON ALBERTO LIGALUPPI, GESTOR CULTURAL

NUEVOS AIRES 61

EDITORIAL

Recuerdo que en mis años de estudiante de teatro esperaba con entusiasmo la publicación de la revista **Picadero**. Apenas llegaba a mis manos trataba de leer todos sus artículos para después ir a conversarlos y discutirlos con mis compañeros. Entonces aprendí que las ideas de un teatro libre, comunitario y de una estética viva podían ser expresadas de forma extraordinaria por teóricos teatrales que aún hoy revelan la profundidad con la que se piensa y se hace teatro.

Hoy, celebro profundamente el privilegio y la oportunidad de dirigirme a la comunidad teatral a través de esta emblemática publicación, no ya como estudiante sino como el nuevo Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro (INT). En este sentido, no quiero dejar de expresar que es responsabilidad de toda gestión, que se precie de querer contribuir al desarrollo de un teatro independiente, que reflexiona sobre su condición estética y su situación social, impulsar, promover y profundizar la publicación del quehacer teatral en general. Una revista es la oportunidad gráfica para expresar ideas y construir paso a paso en cada número nuestra memoria. Asimismo, es una herramienta de trabajo que posibilita a las jóvenes generaciones de “teatranes” informarse, conocer, discutir y pensar el teatro.

Quiero aprovechar este espacio para compartir con todos ustedes, algunas reflexiones que pretenden vincular el teatro con los derechos humanos. Es oportuno recordar que, ya en la Constitución Nacional de 1994, el acceso a los bienes culturales es elevado a la condición de Derechos Humanos. Y es precisamente en este momento histórico cuando hemos visto darle a este aspecto su máxima relevancia en todos los ámbitos sociales. Fundamentalmente, por

el alto compromiso que el proyecto político del cual formo parte “pone en acto”, visualizándolo prioritariamente en el campo cultural popular. Es decir, la actividad de la gestión teatral significa llegar con nuestra acción a todo rincón de la Argentina profunda, asumiendo el derecho esencialmente “humano” de participar del hecho teatral y su configuración, ya que “sin espectador no hay teatro”.

También es necesario destacar que desde la gestión, debemos fortalecer institucionalmente al INT, lo que a mi criterio implica, por un lado, potenciar lo más valioso que una institución posee, esto es, las personas que la componen y trabajan cotidianamente en la realización de los objetivos, conocer sus expectativas, canalizar sus deseos, etc. En fin, hacer del INT un espacio de trabajo, de desarrollo personal y consolidación de vínculos auténticos. Y por el otro lado, establecer el vínculo del INT con otros espacios de gestión pública como Ministerios Nacionales y entidades que, a través de la acción conjunta, nos permitan producir una sinergia interinstitucional. En todos los casos, lo que está en juego es propiciar actividades de transferencia hacia la comunidad, de modo que el destinatario final de nuestras acciones, el público, dé sentido a nuestras tareas entendidas ahora como una verdadera “puesta en acto”.

Por último, me gustaría destacar que, tomando en cuenta estas perspectivas de gestión, la revista **Picadero** debe cumplir con la difícil tarea de informar, divulgar y trascender el “aquí y ahora” respecto de todo lo concerniente al quehacer teatral, para dar sentido pleno a este singular proyecto que es nuestro Instituto Nacional del Teatro, para el Teatro y por el Teatro.

GUILLERMO PARODI
DIRECTOR EJECUTIVO
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO.

ENTREVISTA CON EL MÚSICO FEDERICO ZYPCE, LA ESCENÓGRAFA ALICIA LELOUTRE Y EL ILUMINADOR MATÍAS SENDÓN.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Un complejo narrativo

FEDERICO IRAZÁBAL / desde CABA

Aquellos que nos dedicamos a la práctica y a la reflexión teatral solemos ufanarnos con el hecho de que el teatro sea considerado una de las artes más complejas por su carácter multilingüístico. Y es verdad que el proceso de montaje consiste en la necesaria articulación de esa multiplicidad de lenguajes resumibles en todos los rubros técnicos intervinientes. Pero el problema no es precisamente que el director dependa de un diseñador lumínico para que su espectáculo sea visible en un edificio naturalmente oscuro y aislado de luminarias externas. El tema es más bien el contrario: los rubros técnicos no están simplemente al servicio de la escena sino que forman parte de los modos de ser del relato teatral. La luz, la escenografía, el vestuario, el sonido, todos esos lenguajes tienen el poder de acompañar el relato de la escena, de oponerse a él o de narrar de manera potente e independiente. El texto narra sirviéndose del lenguaje verbal y el director deposita en el espacio a los actores para que apoyándose en ese texto –escrito o no, poco importa– le den cierta intensidad, cierto ritmo, cierta emoción y de ese modo también narren por fuera de aquello que

“actúan” o “representan”. El espectador a través de su acto hermenéutico compondrá un sistema único de lectura una vez que encuentre la hipótesis más eficaz. A partir de allí no habrá nada, absolutamente nada, que quede librado al azar. El espectador tendrá la ardua tarea de unificar esos múltiples lenguajes y de ponerlos al servicio de una interpretación determinada. Por ello, incluso aunque el director no haya previsto que la luz esté al servicio de un sentido, la luz estará a tal servicio. Cuanto menos preciso sea el trabajo del director, el teatro resolverá por sí solo. A diferencia de otras disciplinas en donde lo que no está simplemente no es, en el teatro todo lo que tiene que estar, estará irremediablemente. Puesto allí por alguien o simplemente por la materialidad teatral. ¿A qué me refiero? A que si la escena requiere que un personaje salga de escena y el director no piensa cómo sacar a ese actor de escena, el actor tendrá que salir atravesando la espacialidad concreta. Todo eso que en la literatura –por mencionar un único caso– se resuelve en la mente del espectador, en el teatro lo tendrá que resolver la escena. A esa particularidad de la teatralidad el



• Escena de "Apátrida", de Rafael Spregelburd.

director y maestro de dirección argentina, Rubén Szuchmacher, lo denomina "don teatro". "Don teatro" vendría a ser esa dimensión tan compleja del teatro que decide todo aquello que el director omite decidir. Por ello, por más que el director considere que la iluminación simplemente está al servicio de iluminar, para el espectador la luz significa y está al servicio del relato, al igual que el diseño sonoro y la escenografía. Por ello la revista **Picadero** conversó con tres representantes de esos rubros, Matías Sendón, Federico Zypce y Alicia Leloutre para tratar de comprender el funcionamiento de esas tres disciplinas. ¿En qué momento del proceso de montaje aparecen la escenografía, el sonido y la iluminación? ¿En base a qué cosas se toman las decisiones iniciales? ¿Existe una gramática y una semántica de la luz, la escenografía y el sonido?

-¿Cuál es el lugar que un rubro técnico como la iluminación tiene en la narración teatral?

Matías Sendón: Por lo general cuando me llega un proyecto nunca lo tomo como algo que devendrá en narrativo con la luz. Después, si surge la posibilidad de contar algo con la luz o si simplemente se convierte en un hecho meramente estético y decorativo dependerá del proyecto, del director y de mi relación con la propuesta. Es el proceso el que va marcando que un rubro técnico tenga mayor o menor incidencia sobre lo que se va contando arriba del escenario.

-¿Depende del proyecto o del director?

M. S.: Yo creo que es más una cuestión del proyecto en sí. Hay veces que con un director podés hacer un trabajo narrativo lumínico y otras veces con ese mismo director lo tuyo se convierte en una cuestión decorativa y pictórica sobre lo que

se está viendo. Yo mismo hay veces que siento que no debo forzar la luz a un sistema narrativo más allá incluso del deseo del director. Si yo voy con mi fórmula de iluminador a iluminar cada obra que me ofrecen terminaría haciendo siempre lo mismo que es cómo debería verse una obra de teatro con mis luces. Yo prefiero dejar que el proceso vaya marcando lo que puedo y lo que no puedo, y eso es el lugar más puro de la creación.

¿En qué planos dirías que se mueve la luz? Pensado desde afuera uno podría decir por ejemplo que es la que permite que algo se vea y la que pone el foco en una cosa y no en otra organizando la mirada del espectador.

M. S.: Me parece que habría que reformular algo en lo que decís. Más que permitir que se vea la luz cumple una función importantísima que es la de ocultar. Y muchas veces ese ocultamiento que funciona como un fuera de cuadro forma parte del relato. Pero a su vez la luz puede narrar intensidad visual, de color, paso de tiempo, entre otras cosas. Hay una infinidad de posibilidades que te da la luz cuando la trabajás en relación con un objeto que hay en el escenario. Por un lado tenés la posibilidad de iluminarlo y de ocultarlo, pero a su vez el modo de trabajar la sombra también genera y colabora con la narración. Pero por fuera de eso el color, la intensidad, la posición, todo eso entra en juego para poder narrar o para poder colaborar con la narración.

-¿De dónde se parte?

M. S.: Yo no trabajo con una fórmula como hacen otros iluminadores. Para mí el tratamiento de la luz siempre es espacial y parto de ahí. No me sirve imaginar algo en abstracto. Es un diálogo entre la espacialidad y aquello que la obra cuenta. Por ejemplo si alguien me dice que no

va a haber escenografía yo necesito saber en qué teatro se va a hacer la obra. Porque incluso si el director me dice que es una caja negra, eso ya es una definición espacial. Hay que tener en cuenta que la luz lanzada al infinito en el espacio no se ve. Recién se vuelve visible cuando está cortada, cuando impacta contra algún tipo de objeto que la interrumpe en su recorrido. Por eso tampoco puedo pensar cómo iluminar algo si no sé contra qué voy a trabajar o, lo que es lo mismo, cuál es el objeto a iluminar. Por eso te decía que es la alternancia entre lo espacial y lo que se cuenta, porque se trabaja en el plano físico y abstracto en simultáneo. Yo podría imaginar algo precioso pero que luego cuando va al espacio y se encuentra con los objetos y los colores de esos objetos ese diseño puede dejar de funcionar. El trabajo del diseñador lumínico no es en solitario. Tenés que ir al ensayo y ver cómo se mueven los actores, cuál es el marco en el que se mueven, cómo funcionarán la escenografía y el vestuario. Es un complejo de lenguajes en el que vos tenés que saber que sos uno más y que estás ahí para sumar, no para lucirte. Si quiero eso hago una instalación lumínica y punto. Para mí iluminar teatro es hacer converger todos los rubros dentro de un imaginario sin que nadie deba renunciar a nada. Mi tarea consiste en que el director esté contento con lo que yo haga pero en donde yo me sienta reflejado también en el laburo que propongo.

-¿Y una vez que hiciste ese primer contacto el diseño lo hacés en el campo mismo o en tu casa?

-En mi casa. Incluso soy bastante fanático de dibujar a mano alzada la planta lumínica. Tengo muchísimos dibujos o anotaciones totalmente personales y que por lo general no las abro nunca con el director pero que me sirven para pensar.



• Alicia Leloutre y Matías Sendón.

Y después sí, una vez que la planta ya está, dibujo algo más técnico que le servirá a la compañía para los festivales y las giras. Algunas veces me ha pasado que quiero lograr algo y que es algo que debo probar en el espacio porque no hay un modo de hacerlo. En esos casos me voy al espacio con el dibujito y me pongo a probar hasta que lo encuentro. Cuando lo hago, recién ahí lo paso luego a un lenguaje más técnico.

-¿Hay una gramática de la luz?

M. S.: Sí, claro. Hay una gramática profundamente estudiada y casi te diría científica que han desarrollado los norteamericanos. Ellos establecen por ejemplo que la luz de comedia es una luz frontal a 45 grados para privilegiar la visión de la expresión del actor, una luz más dramática está a 60 grados, el contraluz genera misterio. Si te tiro para presentar un personaje y lo hago de izquierda a derecha estoy replicando el sistema de la lectoescritura con lo que no genero conflicto, entonces si hago lo contrario genero un conflicto visual. En la ópera se usa mucho eso. Al malo

se lo presenta con luz de derecha y al bueno con luz de izquierda. El escenario a su vez se divide en áreas y puedes trabajar cada área con un juego lumínico diferente, entonces a una zona trabajarla de modo dramático porque es lo que esa área requiere y a otra más con una luz de comedia. Es algo bastante parecido a la historia de la pintura en donde también todo está estudiado. Los colores por un lado generan un clima pero también están estudiados los colores que generan mayor cansancio a la vista y cuándo deben ser usados y cuándo no. La comedia musical se ilumina de determinada manera y no podés hacer una diagonal torcida porque te sacan a las patadas de ahí. El teatro comercial te obliga muchas veces a quemar la escena para que explote y te arruina lo que diseñaste o pensaste porque lo que quieren es luz, simplemente eso, y en cantidad. En el teatro independiente la cosa es totalmente distinta, ahí no tenés que regirte por ninguna gramática, solo tenés como impedimento la falta de material técnico pero que con creatividad y ganas se puede resolver.

-¿De dónde parte el diseño sonoro?

Federico Zypce: Depende mucho del producto. En algunos casos la compañía tiene algo en mente y vos tenés que hacerlo técnicamente y en otros podés tener mayor incidencia. Por ejemplo en **Todo verde**, la obra de Santiago Loza y dirección de Pablo Seijo, cuando me llamaron yo fui a ver cómo estaban trabajando sabiendo que ellos querían utilizar algo parecido a animatronic, ya que querían que la voz de un loro. que la obra pide que se escuche, pareciera de verdad. Ahí lo que yo hago es bajar el deseo a la realidad y decirles en principio que yo no hago eso y además señalarles que lograrlo iba a implicar un costo



• Federico Zypce durante un ensayo.

imposible de pagar para el teatro independiente. Pero más allá de esas cuestiones meramente técnicas pude señalarles algunos cambios que me parecían necesarios para construir a ese personaje del loro. Ellos lo venían trabajando tal como quedó, fuera de la escena, pero detrás de una puerta. Yo les sugerí que abrieran la puerta y el ventiluz para poder integrarlo más, ya que como personaje es importantísimo. Y creo que fue una gran ganancia para el espectáculo. En **Todo verde** tanto el director como la actriz, María Inés Sancerni, ya tenían todo más o menos pensado y mi trabajo fue eminentemente técnico. Grabé a María Inés diciendo las obscenidades que dice ese loro y luego trabajé ese sonido para acercarlo al registro realista animalesco que ellos querían. Pero en otros la situación es muy diferente y tu trabajo efectivamente se va desarrollando a la par de todo el proceso de ensayo y de montaje. Yo por lo general veo ensayos, hago anotaciones, tomo marcas y se las propongo al director y empezamos a trabajar con prueba y error. Ese es el modo en el que yo por lo general trabajo, con la variación que implica si el director tiene una idea muy precisa de lo que quiere o si no la tiene, y hasta dónde él defenderá su posición y hasta dónde puedo defender yo la mía. En general yo trabajo fundamentalmente con el sentido. Por ejemplo en la obra de Cintia Edul, **A dónde van los corazones rotos**, se habla durante tres minutos sobre la lambada porque un tío hacía bailar ese género a un personaje. Ahí yo decidí que un minuto antes de que se diga la palabra “lambada” se la tiro a la escena y al espectador y cuando se la nombra inmediatamente la saco. ¿Por qué? Porque enrarece. Como vos no tenés la información de por qué está eso vas pensando por qué apareció y cuando se lo explicita lo saco. Eso es un modo de trabajar

la redundancia pero desde un lugar distinto, extraño. Eso es algo que a mí me interesa muchísimo. Siempre juego con ese tipo de referencias haciendo que el espectador transite antes con el sonido lo que luego va a transitar con el texto y los actores. Eso genera una fricción distinta en el sentido de lo que se está hablando. También me parece muy interesante utilizar fuentes sonoras que cargan con una significación muy fuerte y anterior al espectáculo. Por ejemplo, cuando en **Apátrida**, la obra de Rafael Spregelburd, aparece mencionado el personaje de Sofia Posadas yo le tiro la música de “Almorzando con Mirtha Legrand”, porque no hay argentino que no sepa cuál es el origen de esa música y entonces puedo desde allí trabajar una significación de clase social que le cabe perfectamente a ese personaje. Es un juego de construcción de sentido asociativo en donde lo que se toma es únicamente la clase social y no el hecho de que sea un programa de televisión o que remite a una diva argentina.

-Teniendo en cuenta todos estos ejemplos, ¿por dónde dirías que pasa la capacidad narrativa del diseño sonoro?

F. Z.: No hay ni un lugar ni un modo de narrar pero sin embargo lo hacés todo el tiempo, con música o con audio, tratando de jugar siempre con lo que el espectáculo pretende ser. En mi trabajo con Edul lo que hice fue colaborar con algo que la escena misma se propone que es enrarecer. La obra transcurre en una playa pero que no es realista, es más bien una remembranza de la playa. Entonces hago un trabajo asociativo/disociativo de ciertos elementos para colaborar con ese extrañamiento. En determinado momento se escucha el sonido de un subte. Y está claro que no puede haber subte en ese balneario pero el so-

nido colabora con la sensación de recuerdo. Pero la situación no se detiene allí ya que además de funcionar disruptivamente debíamos encontrar el modo de que ese trabajo no se impusiera por sobre el resto y pudiera jugar con una dimensión más fantasmática para reforzar lo evocativo. Entonces tuvimos que encontrar la intensidad con la que hacer entrar al sonido para que no se distorsione el efecto. Porque lo único que yo pretendo que no ocurra es que se perciba la convención, es decir, servirme de un código demasiado conocido y utilizado y que vos sepas que ese objeto sonoro apareció ahí para producir determinado efecto y no otro.

-Hasta acá has planteado un vínculo conceptual muy fuerte del sonido con la escena, ¿qué ocurre con la dimensión emocional?

F. Z.: Si bien no me gusta que la música o el sonido estén al servicio de la emoción que produce el trabajo del actor o del bailarín, no hay forma de eludirlo. La palabra es tan poderosa y más aún cuando está dicha por un buen actor que inevitablemente tu trabajo se pone al servicio de otro. Más de una vez me veo alargando una nota porque lo necesita la escena. Tanto acompañándola como contrastando con ella estás a su servicio. Y eso no es hacer tu obra sino participar de una obra en donde el centro está puesto en otro lado. Si yo quiero hacer mi obra, hago una instalación sonora.

-¿En qué momento puntual del proceso de montaje comienza el trabajo del escenógrafo y de qué cosas se sirve para llevarlo a cabo?

Alicia Leloutre: Eso varía mucho según el director del que se trate y según su modalidad de trabajo. Mi mayor experiencia es con Javier Daulte,



• Alicia Leloutre.

con quien trabajamos hace muchos años juntos y ya tenemos una mecánica desarrollada. Pero por fuera de eso, yo creo que el escenógrafo debe ver cuál es el fantasma que tiene el director en su cabeza y eso es lo que busco cuando leo el texto, cuando tengo la primera charla con el director y cuando comienzo a reunirme con todo el equipo intento entender qué es lo que quiere contar y cuáles son las necesidades básicas.

-¿Hasta qué punto esas necesidades determinan tu trabajo?

A. L.: Eso depende mucho del tipo de propuesta y de cuán concreto sea el diseño espacial, o cuán abstracto. Si pensás en el caso de **El hijo de puta del sombrero** es muy notorio que ahí la escenografía era un problema y que gran parte de mi trabajo consistió en ver cómo hacer para ubicar esos tres espacios básicos, tan diferentes entre sí, que pedía la obra y que era fundamental que estuvieran. En la escenografía muchas veces el desafío consiste en algo meramente físico como es ubicar en un espacio concreto, el escenario, un complejo de espacios evocados, los representados. Si estás en la sala Martín Coronado no tenés problemas porque ahí podés poner lo que quieras. No hay límites en lo que hace a la maquinaria, a la altura, a la boca del escenario. Pero en otros lugares tenés que negociar entre tu idea y tu proyecto y las realidades físicas del espacio. Eso por un lado. Pero por otro también sabés que cambiar una escenografía no es igual a cambiar una luz o un sonido. La escenografía se cambia en el tiempo y entonces tampoco podés diseñar algo que implique un minuto cada vez que algo entra y algo sale. Por eso en el caso de **El hijo de puta del sombrero** cuando comencé a pensar cómo resolver ese tema surgió la idea de ese dispositivo puntual y a partir de ahí aparece el otro problema del escenógrafo: su realización. ¿Cómo hacer para que eso que diseño y pienso

entre físicamente en este teatro puntualmente negociando incluso con lo que haya almacenado en el escenario de escenografía de otras obras. En este sentido mi trabajo es muy diferente al de la iluminación y al de la música ya que lo mío ocupa un lugar concreto en el espacio. La escenografía se debate permanentemente entre el deseo, la practicidad y, por qué no decirlo, los costos.

-¿Qué elementos narran en la escenografía?

A. L.: Hay que pensar que la escenografía es leída en segundos por el espectador mientras que el texto requiere de un tiempo de desarrollo. Yo sé que en ese primer contacto que el espectador establece con la obra a través de mi trabajo va a lanzar las primeras hipótesis de lectura, y que eso luego podrá ser ratificado o refutado por el desarrollo del texto y de la escena. Y ahí no se lee únicamente "living" o "cocina" o "cama". Lo que allí se lee es el tipo de living, de cocina o de cama, lo que ya de por sí representa qué tipo de familia o persona la habita. Entonces por un lado tenés el tipo de armado del espacio básico pero por otro lado tenés la presencia de todos los objetos, que es algo que por lo general pasa desapercibido pero que son fundamentales. La obra puede requerir de un florero pero luego vos vas a tener que decidir qué tipo de florero, de qué material. Porque está claro que hay que evitar el vidrio por el riesgo que implica en escena, pero también se sabe que no todo hogar puede admitir un florero que no sea de vidrio. Buscar y encontrar la utilería es una de las zonas más complejas de mi trabajo porque es ahí precisamente en donde aparece una de las dimensiones narrativas más fuertes.

-¿Qué ocurre con la dimensión económica?

A. L.: Por lo general esto no es un problema para mí ya que uno piensa en la escenografía en función del circuito en el que el espectáculo



• Matías Sendón.

será representado. Está más que claro que jamás podría haber pensado un dispositivo del nivel de precisión y complejidad del de **El hijo de puta del sombrero** para el teatro independiente porque no hay cómo financiarlo. Pero con plata o sin plata el trabajo consiste en pensar por un lado el ambiente, por otro lado el poder significativo que tiene ese ambiente en relación con la cultura y por otro lado que esté garantizada la visibilidad y la transitabilidad. Vos podés delirar con un sillón hermoso que es el que imaginás, pero si tapa la escena no sirve. Probablemente esa sea otra diferencia sustancial con relación a los otros lenguajes. Y lo mismo ocurre con otro de los planos narrativos de la escenografía como es el color y los diferentes planos en los que las trabajas. Eso solo se verá si la iluminación está hecha en concordancia. A veces te pasa que diseñás un espacio hermoso y el iluminador te lo aplana, o te cambia completamente el color. Y el problema con la escenografía es que por sus complejidades técnicas se hace bastante tiempo antes del estreno. Una vez que está hecha no tenés mucha opción como tal vez pueda ocurrir con el vestuario, al que podés postergar un poco más en su realización, y tal vez para cuando comenzás a hacerlo ya tenés la planta escenográfica y lumínica hecha. Por eso siempre es bueno que el equipo creativo se respete y trabaje en continuidad, para poder conocerse y respetarse mutuamente.

Una fiesta federal con condimentos de nuestra propia cosecha



La Rioja volvió a ser el centro de encuentro del teatro del país por segunda vez en su historia. Estuvieron César Brie (Italia), Ernesto Suárez (Mendoza), Rafael Spregelburd, José María Muscari (CABA) y Raúl Saggini (Rosario). Actuaron y dictaron talleres. También hubo una experiencia comunitaria donde participaron populosos barrios de la ciudad. La ex Escuela Normal, convertida en un paseo de entretenimientos, fue el centro operativo de todo el evento.

PAULINA CARREÑO / desde La Rioja

La 27ª Fiesta Nacional del Teatro llegó a su fin. Actores, directores, dramaturgos y críticos de todo el país se mezclaron con el público riojano. Bajo el lema "El teatro entre nosotros" culminó esta propuesta con una asistencia total de 11.000 espectadores. La organización estuvo a cargo del Instituto Nacional del Teatro – organismo que se encuentra dentro de la órbita de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación-, el gobierno provincial y la colaboración de algunos municipios, entre ellos el de la Capital.

Entre el 8 y el 17 de junio la ciudad capital recibió a 33 elencos de todo el país, quienes aportaron un panorama de la actividad escénica nacional. Los espacios Teatro Víctor María Cáceres, Espacio 73, Galpón de la Vieja Estación, Ciudad de las Artes, Centro Prodanza y La Kanoa de Papel, albergaron los distintos espectáculos que se presentaron en cuatro funciones diarias.

Dos propuestas invitadas: **El choque urbano**, en la inauguración, y **El mar en el bolsillo** unipersonal del creador argentino residente en Italia César Brié, completaron la grilla de espectáculos. A ellos se sumaron, como actividades paralelas, dos entrevistas públicas a César Brié y Rafael Spregelburd, y talleres a cargo de Ernesto Suárez (Mendoza), José María Muscari (CABA), César Brié (Italia) y Raúl Saggini (Rosario). Saggini también concretó una experiencia de



• Escena de "La canción del camino Viejo", de Rosario (Santa Fe).



• Escena de "Kassandra" (Córdoba).

teatro comunitario que se mostró en la última jornada de la Fiesta en la que participaron los barrios Virgen del Valle, 4 de Junio y San Vicente. Con la conocida frase del obispo asesinado en la dictadura, Enrique Angelelli: "Hay que seguir andando, nomás...", más de 60 vecinos y la Orquesta Infante Juvenil Enrique Angelelli del Virgen del Valle –que musicalizó íntegramente la propuesta– mostraron esta gran experiencia colectiva.

También hubo una ausencia notable. Los teatros se quedaron con las ganas de recibir a la escritora y dramaturga Griselda Gambaro quien por razones de salud no pudo estar.

Ernesto Suárez, actor y director mendocino, recibió el Premio Nacional a la Trayectoria que entrega el Instituto Nacional del Teatro (INT). Alejo Sosa (ex representante del INT San Luis) lo presentó, habló de su persona y le entregó una estatuilla como premio. Dijo que es "un extraordinario hombre de teatro de nuestra región y que le ha dado una inmensa satisfacción a todo el teatro nacional y latinoamericano".

En el marco del taller de actuación "La improvisación como herramienta para el actor en proceso creativo", Suárez transmitió su vasta experiencia, trabajó sobre los errores que suele cometer el actor e hizo hincapié en la importancia de lo corporal. "El teatro se hace con los pies o no se hace – les insistió hasta el cansancio a los asistentes-. Porque desde la acción surge el teatro, si el actor no se mueve, se queda quieto, ni la creatividad ni la emoción aparecen. Por eso ese axioma me parece fabuloso. Si te parás como en la vida cotidiana, es muy difícil".

Suárez nació en Mendoza en una villa miseria.

Militó en política desde su juventud y en la dictadura con 32 años se tuvo que exiliar. Anduvo por Perú, Ecuador, México y hace un par de años regresó a la ciudad que lo vio nacer donde dirige grupos de teatro, participa en la gestión de dos salas y sigue haciendo teatro. También es docente de la universidad y dicta talleres particulares. Su concepto de docencia se basa en Paulo Freire. ¿Por qué? "Ideológicamente es coherente con mi vida. Vivo contándoles cuentos y chistes al carnicero, al verdulero, a mis amigos. Si en la calle alguien me para, me pide un autógrafo, le cuento un chiste. Más allá del proceso dialéctico que es la enseñanza, pienso que así tiene que ser la vida. Es una relación horizontal. O sea no sos el que sabe más, sos el que sabe una cosa. La educación es horizontal o no es educación; 'es adoctrinamiento verticalista': no coincido con eso", explicó Suárez. Y al final del taller, les regaló el relato de "Blacamán, el Vendedor de Milagros".

DULZURA Y SUTILEZA

Amor de músico, del grupo Teatro al Manubrio (Tucumán), **Al carajo clown!** del grupo Fusión D&C Teatro Independiente (Morón, Buenos Aires) y **Marionetas de salón** (Rosario, Santa Fe) fueron algunas de las obras que mejor recepción tuvieron y de las que incluso brindaron más de una función.

Amor de músico plantea la pasión que dos jóvenes centran en la música, esa a la que le dedican horas y horas, con el sueño de poder dedicarse alguna vez de manera profesional. No tienen dinero ni para pagar el alquiler de la precaria casa en la que también habitan ratas, pero aún así continúan. Es casi inevitable que el espectador termi-

ne evocando a los músicos que cantan folklore por el norte del país, donde el talento, la pasión y las frustraciones se mezclan continuamente.

En **Al carajo clown!**, Carla Pollacchi brinda una exquisita interpretación de las distintas etapas que atraviesa el ser humano desde que nace hasta que madura y las exigencias a las que lo somete la cultura, la educación. Desde la maldad en los niños, las contradicciones adolescentes, el histriero entre las parejas y el tironeo entre el "deber" y el "querer", Pollacchi lleva al público a donde quiere. De la risa al llanto pasan el espectador y ella. En las dos funciones que realizó en la Capital terminó totalmente emocionada ante la ovación del público.

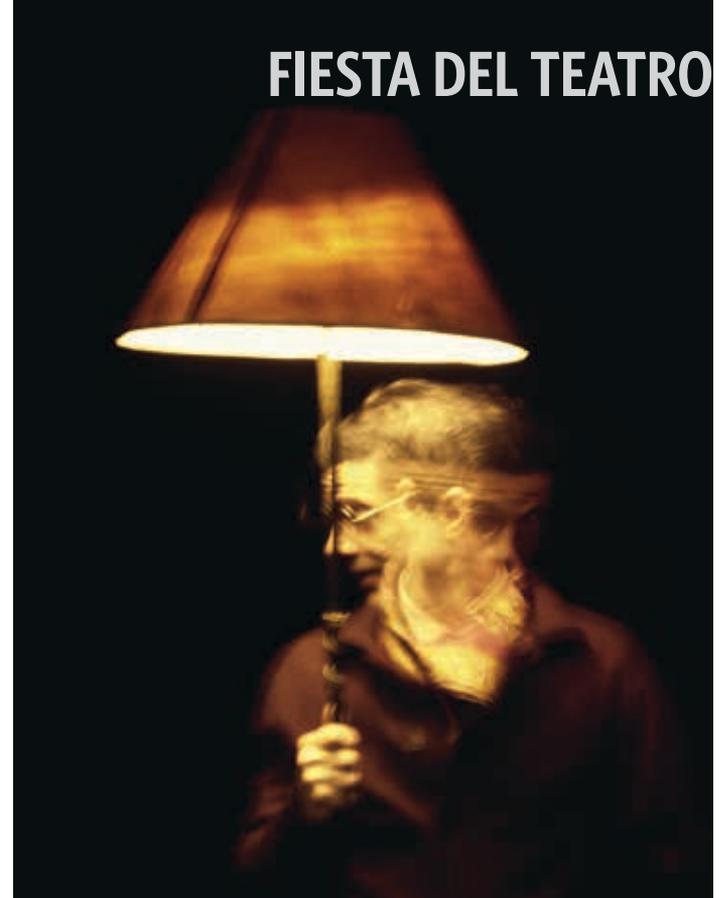
Algo similar le sucedió a Maximiliano Arana con **Marionetas de salón**. Pequeñas y sutiles historias contadas a través de hilos magistralmente manejados por Arana, quien les da vida a un ratón, a una bailarina de cajita de música, a un soldado tullido. Cuenta encuentros y desencuentros, amores y desamores. En el final, inesperado, el soldado grita "No a la minería", que en la primera puesta no expresaba. Evidentemente el actor se compenetró con la realidad local y en el saludo final también se emocionó.

SUSPENSO, ORIGINALIDAD Y PROVOCACIÓN

La obra **Biónica** (Mendoza) que dirige Ariel Blasco, mantiene la intriga y el suspenso durante 70 minutos. Corre el año 1964 y cuatro científicos fundan una empresa clandestina dedicada a cambiarles la vida a las personas. Los cuatro científicos que la protagonizan, están viviendo el pico de sus frustraciones amorosas. Se enamoran de la mujer parálitica sobre la cual van a aplicar sus



• Escena de "La Cena" (Corrientes).



• Escena de "La cantante calva", de Lomas de Zamora (Buenos Aires).

teorías. Un cuidado uso de la tecnología de la época y un claro aprovechamiento del espacio escénico en la sala de la Ciudad de las Artes.

Por capricho del elenco El cuento teatro (Córdoba) cuenta una historia pero en realidad, oculta, hay otra. El año nuevo levanta los muertos más muertos y los sienta a comer a la mesa. Con una original puesta escenográfica y una evidente solvencia actoral, la obra mantiene la atención y sorprende con escenas inesperadas. Como ejemplo, la intervención de movimientos de video clip de los personajes en una de las partes más trágicas.

Kasandra, de la compañía Documenta/ Escénicas (Córdoba), toma la obra del autor Sergio Blanco, pero en este caso Kasandra es y no es Casandra. Con la dirección de Cipriano Argüello Pitt y la actuación de Martín Suárez, el personaje habla en inglés, idioma en el que está escrita la obra, pero que no le pertenece. Ni a él ni al autor. A través de este clásico de la tragedia griega y un idioma extraño, el personaje cuenta más allá de lo que cuenta. La violencia, el maltrato, el sufrimiento de Kasandra es también el suyo, el de un chico con nombre de chica. A poco de comenzar la obra, el protagonista invita a parte del público a una mesa donde les sirve guiso de cordero y vino.

Apátrida, 200 años y unos meses, escrita y protagonizada por el reconocido dramaturgo Rafael Spregelburd junto al músico Federico Misenta, responsable de aportar a los climas, a partir de chatarra mezclada con instrumentos de cuerdas y las más insólitas combinaciones. Durante casi dos horas, Spregelburd interpreta dos personajes en un monólogo recargado e intenso. Es 1891. El pintor Eduardo Schiaffino y el crítico español

Eugenio Auzón protagonizan a través de dos diarios de la época, una discusión sobre el arte nacional que termina en un duelo. Schiaffino, es un pintor que pretende fundar un arte nacional a partir de una modesta exhibición en la calle Florida, integrada por un puñado de pintores argentinos formados en Europa. En cambio, Auzón, desde la retórica combate la posición anterior, cuestiona su ingenuidad pero también se conmueve por su sentir.

La obra se basa en los escritos originales de quienes mantuvieron esta contienda oral que luego pasó al sable. La actuación impecable de Spregelburd, que sin necesidad componer dos personajes distintos, convence con la oratoria apasionada de cada uno de ellos, de ideas totalmente contrarias. Un planteo profundo sobre el rol del Estado y de los particulares en relación a las artes plásticas que bien puede trasladarse a la música, el teatro, la literatura.

Una obra que cuestiona y provoca. "Ninguna patria celebra a sus apátridas", expresa en uno de los fragmentos. Y si tal como lo dijo el actor en una entrevista pública en el paseo Castro Barros, que los jurados que seleccionaron esta obra – que llegó a La Rioja porque la elegida no venía – creían que aquí no funcionaría, se equivocaron. Si el espectador y los artistas locales se lo permiten, estos textos podrían servir para analizar qué se entiende por "cultura regional". Eso a lo que tanto nos aferramos y a veces no nos deja pensar con claridad.

CONMOVEDOR

Fantasmáticas del grupo Ciertas Mujeres (San Juan) aborda el tema de la vejez, la decrepitud, el

abandono que viven tres actrices recluidas en un teatro abandonado. Las actrices viejas recuerdan otras épocas, añoran, se deprimen y comparten sus tormentos. Una piensa en la mejor manera de matarse, la otra imagina reencontrarse con su familia y otra ensaya constantemente para un casting que nunca llega. Marta Moya, Ruth Ovin y Estela Rodríguez bajo la dirección de Tania Leyes, se animan a mostrar todo aquello que se supone las mujeres deben ocultar. Las huellas que deja el paso del tiempo.

La canción del camino viejo del grupo Línea de Tres (Rosario, Santa Fe), plantea el atraso que trae el progreso. Dos hermanos dueños de una gomería que heredan de su padre, comparten la miseria y la esperanza de que el negocio familiar vuelva a repuntar. Mientras tanto, animan fiestas de cumpleaños. La obra escrita y dirigida por Miguel Franchi tiene humor y también crítica política. En uno de los tramos un hermano reprende al otro por desear lo que genera la soja: "¿Qué pretendés, que te quede la cara en el culo?", denunciando indirectamente los insumos para fumar que se usan en la zona. Es interpretada por Santiago Dejesús y Severo Callaci.

En **Mujer armada, hombre dormido** (CABA) se destacan las actuaciones de los cuatro actores. Laura López Moyano, Ximena Banús, Germán Rodríguez y Javier Pedersoli, bajo la dirección del autor Martín Flores Cárdenas. Parte de historias de vida, de personajes, breves y mínimas. Una escena inicial plantea un plan de asesinato. A partir de allí le suceden otras tantas en las que aparece un personaje que ha sido comentado en la escena anterior y así sucesivamente. Cada actor interpreta varios personajes. El vestuario y



• Escena de "La escala humana" (Chubut).



• Escena de "La razón blindada" (Río Negro).



• Clase del maestro Ernesto Suárez..

la escenografía complementan perfectamente lo que expresa el texto. El desamor parece atravesar todo. Las actuaciones son precisas y ajustadas al máximo, como todo lo que dicen.

Además de la programación de las obras que representan a las provincias, hubo una invitada especial. **El mar en el bolsillo** del director, actor y dramaturgo argentino César Brie. Fue el creador del Teatro de los Andes en Bolivia y actualmente está radicado en Italia. Brie llevó a La Rioja una obra que creó hace 20 años. Habla de su vida, de sus comienzos en el teatro, de cuánto jugó en sus decisiones su alejamiento de la Iglesia. Una obra profundamente humana que explicita los artificios teatrales al servicio de la poesía, el humor y la sensibilidad que transpira. "Un actor es un hombre que esculpe otro hombre entre los hombres", dice el autor. Maestro en la creación de imágenes, Brie se apoya en eso y apelando a diversos objetos, sorprende, sacude, conmueve. En uno de los fragmentos saca de su bolsillo una cinta azul y dirigiéndose al público dice: "Les he traído el mar". Esa frase pensada antes de su llegada a Bolivia, se convierte en aquel contexto en un verdadero manifiesto político.

UN POCO DE TODO

También se presentaron **Que gane la mejor** (Formosa), **Migajas de pan** (Santiago del Estero), **Democracia en el bar** (Ushuaia, Tierra del Fuego), **Rotos de amor** (Mar del Plata), **Como quien mata a un perro** del Teatro Estable Municipal (La Rioja), **Mil años de paz**, (General Pico, La Pampa) y **La cena** del grupo Chico Pleito (Corrientes).

La grilla de obras se completó con **Febrero adentro** (Mendoza), **Ya entendí** (Santa Cruz), **Naufragio**

nocturno (Chaco), **Afuera del elenco** (Entre Ríos), **Tartufo o los impostores** (Tucumán), **La escala humana** (Chubut), **Pezones mariposa** (CABA), **Las andanzas de don Juan Zorro** (Catamarca), **La cantante calva** (Lomas de Zamora, Bs. As.), **Té, ¿querés?** (San Luis), **Contrainteligencia** (Salta), **Antropomorfia** (Neuquén), y **El arquitecto y el emperador de Siria** (Misiones).

Durante 10 días, 500 personas de la comunidad teatral de todo el país se movilizaron a La Rioja para esta fiesta. El centro operativo del evento fue el Paseo Castro Barros (ex Escuela Normal) que hace dos años generó una gran polémica social, política y judicial por el cambio de funcionalidad que decidió el gobierno de la Provincia.

El último día en el acto de cierre, en nombre de la Secretaría de Cultura se dirigió a los presentes la directora de Artes, Silvia Quintero Elías, quien agradeció al INT, al secretario de Cultura Pedro Agost y al gobernador Beder Herrera. En tanto, el

director ejecutivo nacional del INT, Guillermo Parodi dijo que la fiesta fue hermosísima y remarcó que se trata de un evento "absolutamente federal e inclusivo". También actuaron doce bailarines del Centro de Animación Sociocultural de la localidad de Castro Barros, quienes interpretaron una chacarera estilizada titulada "Las máscaras", con coreografía de Lucía Alvez y Pedro González. Posteriormente actuó el Circo Azul y con todo su despliegue y colorido show brindó un espectáculo de danzas y acrobacias.

Digno de destacar es el trabajo del equipo de la delegación La Rioja del INT que dejó conformado Ana Lía Martín de Fuenzalida antes de renunciar. Fabiola Manssor, Cecilia Matta y Andrés Maza, entre otros, trabajaron intensamente y con no pocas dificultades. El detrás de escena seguramente seguirá resonando varios días después de la Fiesta.

Los vaivenes de las puertas

MARIANA SIROTE

OSCAR SARHAN / desde Neuquén

Mariana Sirote, coreógrafa, llegó desde Buenos Aires a Neuquén hace veinticinco años. Su primera escala como profesional de la danza contemporánea, fue General Roca, en Río Negro, donde empezó a trabajar en el Instituto Nacional Superior de Arte, Insa, hoy llamado Iupa.

Casi todos los días hacía este recorrido de cuarenta kilómetros, que separa ambas ciudades del valle.

Como tantos matrimonios jóvenes que poblaron la Patagonia, Mariana llegó junto a José, su marido, y a sus tres hijos pequeños, con la certeza de que el viaje al sur se trataba de una vuelta de página a todo lo vivido en la gran ciudad. Un nuevo espacio donde continuar sus profesiones se abrió, entonces: “Teníamos 31 años –dice–, ya nos habíamos formado con quienes deseábamos y habíamos viajado cada uno a partir de nuestro trabajo, por lo que decidimos emigrar hacia aquí”.

En Buenos Aires estudió Composición y Técnica con Renate Schottelius y Juan Carlos Bellini y Composición con Ana Itelman. Recuerda que antes de venirse les consultó a sus tres maestros sobre este viaje que emprendía, y encontró una misma respuesta: “Acá sobrás y allá hacés falta. Si yo tuviera tu edad –le dijo Bellini–, te hubiera robado el puesto”.

En 1989, junto a Patricia Alzuarena y Laura Pulozzi, abrieron, con el auspicio de la Municipalidad de Neuquén, los primeros talleres de Contemporánea que hubo en la Patagonia.

Lo que hoy es la Escuela Experimental de Danza Contemporánea, de Neuquén, bajo su di-

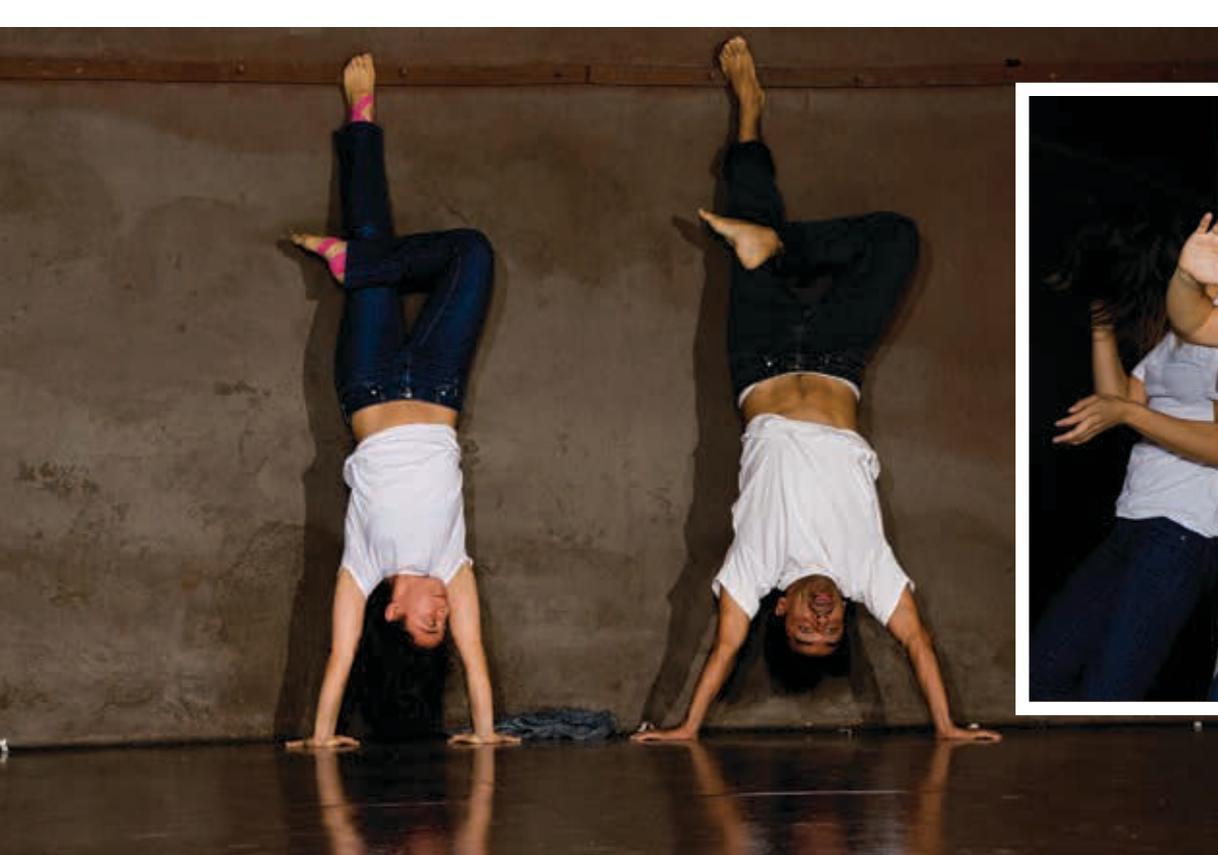
rección, se podría decir que tuvo su germen en aquellos talleres a finales de los ochenta, donde poco a poco, la formación fue creciendo entrados los años noventa, y se hizo más escolástica, con alumnos que asistían a clase de Música, Clásico, Contemporáneo y Composición.

UN IMPULSO QUE NACIÓ EN LA PLATA

Mariana inició sus estudios de danza en el emblemático Teatro Argentino de La Plata, para luego trasladarse a la capital porteña donde continuaría formándose con los maestros Renate Schottelius y Ana Itelman.

Recuerda que a los diez años, con su amiga Laura Black, bailaban por toda la casa “como locas sueltas”, al compás de la música rápida, lenta, triste, sensual, empleando todos los movimientos de la danza conocidos en la escuela y todos los que nacían del impulso de moverse. Pero no era solo un hecho catártico y liberador, sino que luego tenían la necesidad de ponerle un orden a lo que creaban. Entraban en una coherencia sensible en la que la intuición y la estética marcaban el pulso de los movimientos que hasta ese momento habían sido lanzados aleatoriamente, pero que encontraban pronto una energía, un espacio y un tiempo determinados.

Se ríe al recordar esa infancia, con bailes inocentes, pero no por ello menos lúcidos y arriesgados. Un nuevo azar aparecía, al que necesariamente le encontraban significado, o sea, poco a poco iban armando una historia distinta a todas porque no era leída, ni escuchada, ni dicha con palabras. No eran historias conocidas, ni cuen-



• Imágenes de los talleres de Mariana Sirote

tos reinterpretados, sino que eran “narraciones” únicas, fruto de ese instante que, más tarde, con el desenmascaramiento que aporta el estudio, identificaría como el hecho creativo del artista.

Cuando tenía 17 años, su profesora de composición, Amalia Lozano, le enseñó un abanico de posibilidades para componer a partir de elementos como las entradas alternadas o simultáneas, con planos y tipos de movimientos diferentes, para trabajar con solistas o con grupos.

„Nos juntábamos con mis amigas en el jardín de Norita, en City Bell, o en la casa de Felicitas, en La Plata y seguíamos armando coreografías. ¡Nos animaba el espíritu rebelde, íbamos a hacer la revolución! Esa era nuestra temática. Me acuerdo que en una obra unos hacíamos de imperialismo y otros de clase obrera y campesina“.

-¿Pero a esa corta edad, cuál era el sentido liberador de lo que aprendías?

-En mi caso, sentí que mis signos de pregunta eran al mismo tiempo la respuesta a lo que pretendía: mi gran curiosidad sería mi camino de investigación. Creo que los seres humanos tratamos de responder las grandes incógnitas, aun cuando nos detenemos a mirar el vuelo de los pájaros o las distintas formas de saludar que tiene la gente. En cada tema se nos juegan las grandes preguntas. Una forma de aproximarme a las respuestas es para mí, la creación coreográfica. Y aunque en ese entonces no sabíamos del valor intrínsecamente transformador que tiene el arte contemporáneo, igual me gustaba perderme en esa búsqueda de querer averiguarlo.

Sabido es que los artistas contemporáneos, en este caso los coreógrafos, siempre están cuestionándose, buscándose, no estructuran-

dose, transitando caminos diversos a partir de una u otra técnica. Poseen, en su mayoría, una fuente variopinta de temáticas. Para algunos la literatura, para otros la música, o los conflictos humanos. También la plástica, las imágenes cinematográficas, la naturaleza.

Preguntarse dónde se juntaban esas ideas en la mente de Mariana Sirote, y de dónde extraía los recursos necesarios para— crear, tal vez nos lleve a entender que es siempre una búsqueda singular: „El método es de cada uno porque se cuenta con un material determinado y propio; se dispone de las herramientas de composición, y obviamente, porque se echa mano al caos personal. Es ahí donde nace el momento coreográfico, en un impulso de cabeza, por ejemplo, que desencadena la caída de todos los bailarines hacia adelante, asombrados, en el silencio de la música. Su espíritu inquieto es lo que lo lleva a transformar en algo nuevo lo que haga. Toma aquello que lo golpea, lo conmueve, lo que lo sacude a él primero como creador, después al intérprete para luego llegar al público“.

-A partir de tu historia, ¿qué demanda un artista contemporáneo, en este caso un coreógrafo a sus bailarines?

-Durante un tiempo largo, la experiencia de la capacitación, la formación y el trabajo como intérprete me permitió entender qué es lo que pedimos a los bailarines. Buscamos que la propuesta los despierte, los haga cómplices, partícipes de su idea, que la hagan propia y la devuelvan a su vez transformada.

No es copiar, no es preguntar si comienzo la secuencia con la pierna derecha o con la izquierda, si doy uno o dos giros, o qué hago con los brazos. No se trata de eso sino de compartir una

propuesta, navegar juntos en un espacio incierto, apoyándose en las afinidades estilísticas, respetando lo que cada uno sabe desde su lugar.

Aprendí esto de mis coreógrafos, de un régisseur Daniel Helfgot diciendo: “Bailé esta coreografía, pero sobre todo sacé el fuego que tenés adentro”.

Quizá no deba ser ahora así de directo, tenemos recursos en las técnicas de improvisación a través de las cuales llegamos al objetivo expresivo (sacar el fuego), sin necesidad de imponerlo desde las palabras. La idea es la misma: „Bailá desde tus entrañas“.

-¿Quién fue Ana Itelman en tu vida?

-Fue mi gran maestra. Fue quien estaba detrás de esa puerta principal que cruzamos alguna vez en la vida. Ella estaba allí, esperándome con su saber. Con Ana, supe que esto de crear coreografías solo se entendía desde la curiosidad y la pasión. Hay algo que pulsa por salir y elige ese camino que tiene infinitas leyes. Muchas de ellas las aprendí de Ana Itelman. Pero lo más importante es que me enseñó a romperlas, a inventar las propias, a transformar permanentemente lo conocido.

Existe la teoría de la composición: no es un código cerrado de reglas, es una fuente inagotable de recursos.

Ana, así como Renate y los buenos maestros, aplauden cuando sus discípulos toman rumbos diversos, abren caminos, llevan la pasión a otros lugares. Será por eso que, un día, con mi marido y nuestros tres hijos, decidimos irnos lejos de Buenos Aires. Creíamos empezar de nuevo, desde cero, pero no. Estábamos abriendo nuevas puertas, y tras ellas, más respuestas a más preguntas.



Antropomorfia, de un patagónico formado en Wuppertal

Antropomorfia fue la obra ganadora entre quince y representó a la provincia de Neuquén en la Fiesta Nacional del Teatro que se llevó a cabo en La Rioja, el pasado mes de marzo.

Según el dictamen del jurado fue elegida fundamentalmente por sus características innovadoras y experimentales, provenientes de diversos motivos. Según Mariana Sirote, el primero de estos motivos tiene que ver con la propuesta que realizó el coreógrafo Leandro Kees, quien se formó en los últimos diez años en la escuela Tanztheater de Wuppertal, Alemania, en la línea de la creadora de la danza teatro, Pina Bausch.

Sabido es que esta propuesta de la que se valió Kees, invita al cruce permanente de los diferentes lenguajes escénicos, en este caso especialmente los de la danza y el teatro, quienes, así articulados logran una expresión escénica superadora de la parcialidad de ambos lenguajes. Proponiendo un terreno con límites difusos la danza teatro logra producir sentido y lo hace instalando la materialidad en el cuerpo generada por sensaciones y asociaciones.

“Yo no creo estar dentro de una categoría, no quiero estar dentro de una categoría. ¿Teatro o danza? He aquí una pregunta que a decir verdad, yo no me hago nunca”, decía Pina Bausch.

Mariana confirma su adhesión a ese pensamiento, ya que si hay algo que asegura la vitalidad de una expresión artística es su resistencia a ser clasificada o rotulada. La impronta que Pina dejó en la danza contemporánea en el mundo y en la Argentina es indiscutible. Y aquí viene otro de los motivos por los cuales la obra **Antropomorfia** contiene las características de innovación y experimentación y tiene que ver con el sentido con que fue creado el Elenco Patagónico de Danza Contemporánea, y la formación de sus bailarines.

El tema de la obra es la expresión de las emociones en el cuerpo humano, que fue inspirada en un libro de Darwin (*Las expresiones de las emociones en los animales y en el hombre*). Los bailarines se propusieron probar cómo funciona esto en un lenguaje escénico o coreográfico, permitiéndose así explorar una amplia gama de imágenes que van desde lo poético a lo increíblemente absurdo. ¿Qué hay que entender en el arte? ¿Qué entiende de una obra un público cuando casi no hay texto? ¿Cómo se leen los cuerpos?

- **Coreografía:** Leandro Kees
- **Intérpretes:** Matías Garrido, Carla Garza, Marcela Herrero, Juan Pablo Ríos, Sergio Ortega, Lorena Rodríguez, César Francisco Ruiz, Vanina Sandoval, Helga Schulz y Oscar Manqueo.
- **Entrenamiento y asistencia coreográfica:** Patricia Alzuarena y Luciana Grosvald
- **Dirección artística:** Mariana Sirote



EN POCAS PALABRAS SOBRE MARIANA SIROTE

PRESENTE

Directora de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea, de la Municipalidad de Neuquén.

Directora artística y coreógrafa del Elenco Patagónico de Danza Contemporánea, auspiciado por la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Comahue.

Profesora de Didáctica Especial y Lectura de la Práctica III en la EEDC.

FORMACIÓN

Egresada de la Escuela de Danza Clásica de La Plata, Provincia de Buenos Aires.

Completó su formación en el Instituto del Teatro Colón y en el Instituto de Rosella Hightower, en Francia, con una Beca de la Embajada de Francia.

Discípula de Ana Itelman en composición coreográfica y de Renate Schottelius en danza contemporánea, realizó seminarios de perfeccionamiento en el Laban Center de Londres y fue becada por la Fundación Antorchas para el Programa de Coreógrafos Internacionales en el American Dance Festival (Estados Unidos).

INTRODUJO LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA PATAGONIA

Trabajó durante 10 años como profesora de Técnica Contemporánea y Composición Coreográfica en Gral. Roca (Insa), en Bariloche (Escuela La Llave) y en Neuquén (Espacio de las Artes). Pone coreografías para el Ballet Río Negro (1988-1993).

Funda la Compañía de danza Locas Margaritas, en 1993.

Autora de más de 20 obras coreográfica y ganadora de becas y subsidios de la Fundación Antorchas, el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional del Teatro.

Elabora el proyecto que luego culminaría con la creación de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea, dependiente de la Municipalidad de Neuquén.

Organizadora del Festival de Danza Contemporánea de Neuquén, en sus versiones: 1997, 1998, 1999, 2000, 2001 y 2003.

Creadora del proyecto “Esto es Ritmo”, inclusión social de adolescentes de colegios secundarios del gran Neuquén, a través de la puesta de obra coreográfica junto a la Orquesta Sinfónica de la Provincia. (2007-2012).

Un amor a primera vista

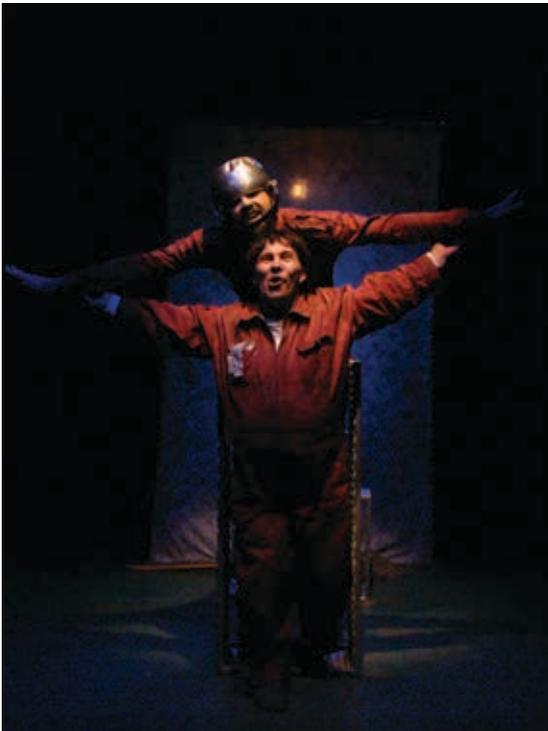
MAURICIO IRIGORRI / desde Río Negro

En la reciente edición de la Fiesta Nacional del Teatro, que se desarrolló en La Rioja en junio último, el director rionegrino presentó una versión o, mejor dicho, su versión de *La razón blindada*, la obra del dramaturgo argentino, residente en Ecuador desde su exilio en la década del setenta, Arístides Vargas. La obra, transitada por diversos elencos en la última década, está construida a partir del cruce entre la novela *El Quijote*, de Cervantes y narraciones de presos políticos durante la dictadura argentina de los setenta. Sobre esta y otras cuestiones, *Picadero* conversó con el joven y talentoso director nacido y criado en la Patagonia.

—¿Recordás cómo fue que decidiste dedicarte al teatro?

—¡Sí claro!, fue en el año 1993, tenía 17 años... me invitaron a ver una obra de teatro en La Hormiga Circular. Recuerdo que se llamaba *Viaje al horizonte*, hecha por Nuestramérica (grupo que estoy dirigiendo ahora), donde Carlitos (Massolo), mi primer maestro y director, era uno de los actores... La fascinación con lo que había visto, que “eso” sucediera en mi pueblo, en mi lugar donde “no pasaba nada” fue un impulso muy potente, ¡y todo se sucedió de repente! El taller de teatro, donde surge el grupo de teatro Los Nosotros, un proyecto de trabajo a 3 años, donde el entrenamiento, la formación y creación eran atravesados por un eje: “la búsqueda de una estética propia, patagónica”... Mientras fue cambiar la carrera de Arquitectura en La Plata por Arte Dramático en Roca, y entre otro tanto las reuniones de la cooperativa... las asistencias como técnico en algunas obras del grupo Nuestramérica, y todo espectáculo que pasara por los circuitos de la sala de La Hormiga por entonces... Recuerdo que todo fue muy intenso. Los primeros años, los primeros estrenos... las giras... los festivales. Así un poco mi proceso de formación... Fue muy potente, muy místico, revelador y fundante para mí todo alrededor de La Hormiga en los inicios, un lugar mágico, ¡un espacio que invitaba a hacer teatro... sin más! Hoy siento que todo eso pasó muy profundamente en mí, pero quizá algo rápido... y voy entendiendo que transitar el ritmo de la vida teatral es otro tiempo de vida...





• Escenas de "La razón blindada" (Río Negro).



–¿Cómo es producir teatro en Río Negro?

–Una provincia vasta... ancha teatral y geográficamente... no hay grandes polos teatrales, ni grandes ciudades... como en otras capitales... hay mucho teatro repartido en todo el territorio.

Eso está bueno, aunque quizá quite algo de importancia para la vista local de los medios... es producir a una escala tal para cubrir lo local, y luego poder girar, itinerar, circular... Un poco es ese espiral de nuestro logo, el de La Hormiga: andar ese camino que va y viene pero que a la vez se expande a cada paso... ¿no? Así veo nuestra manera de transitar y compartir nuestro trabajo teatral... Es como con los tractores de las chacras aquí en el valle. Entre las alamedas y espalderas son bárbaros, todo terreno, están hechos para eso. Ahora, los subís a la ruta, y ya son lentos, te pasan como parado, te llevan sí, pero... paciencia... Aquí siendo artistas, no chacareros, cada uno encuentra la manera en su lugar de producir, pero después salir es muy difícil... y para nosotros es fundamental salir para sostener nuestro trabajo y crecer con él.

Sería una buena pregunta para los productores teatrales de la zona... si encontrás alguno, porque escasean... Así que todo lo terminamos haciendo los mismos artistas, como las familias de circo ambulante... sin carpa y algunos *pochochos* menos... Mucho ensayo y error. Hacer más de 5 funciones en tu lugar y pensar en salir de gira, es

solo para aventureros, dispuestos a la adaptación permanente, en todo sentido. Salís de acá y parece que el idioma es el mismo, pero más allá de los acentos, cada cual se comunica con su dialecto propio al fin... Es aprender a cada paso, no hay recetas ni libros ni maestros... Nosotros con La Hormiga tenemos una base buena, con 25 años de trabajo y gestión: una sala, un vehículo y equipamientos propios, para montar y girar... sumada una estructura organizada, cooperativa, con una administración estable, y esto ayuda muchísimo. Después es lo mismo para todos, salir a gestionar, notas, mails, llamados, insistir y mucho y en todos lados... y así cada vez... El INT estos últimos años ha sido de mucha ayuda, pero hay que saberlo complementar, si no te quedás y no crecés, no alcanzás lo que buscás sino que terminás haciendo con lo que te dan y no con lo que necesitás. Y eso te lleva a una mala lectura del *teatro pobre*, alejándote del arte, cercano a la mediocridad...

–Como director has transitado diversos géneros y formatos. ¿En cuál de ellos te sentís más cómodo?

–No podría hablar de un solo género... y menos teatralmente puro... como en los clásicos... me gusta el *mix*, lo agrídulce... pollo al horno con puré de manzanas verdes, peceto mechado con panceta y salsa malbec de ciruelas... el cómic, grotesco, expresionismo, la comedia del arte...

Tim Burton, Jean–Pierre Jeunet y Marc Caro, el Bosco, Brueghel, Escher... bueno como en nuestra Patagonia, donde creo que hay un *mix* de folclores, que nos son tan ajenos como familiares, no solo argentinos, trasandinos, europeos... que hacen a nuestro "combo folclórico patagónico" de hoy... Quizá mañana de este *mix* surja algo más nuestro, más original, de origen... Por lo pronto creo que lo actual está plasmado en nuestras obras, nuestros trabajos, de quienes nos animemos a mostrar algo nuestro, desde nosotros mismos... con muchos ecos y reflejos migratorios sí, pero tamizados por los sentidos de quienes somos nacidos y criados por estos lares... Hay algo que vengo probando, y lo cual ya no resigno es, más allá de la obra final y su estética, partir de lo real a lo ficcionado.. de la verdad a la mentira-teatral... Y ahí recién lo lúdico, colándose por todos los rincones: en las acciones, las luces, la utilería, la música... Primero el gesto, luego la máscara, y el toque final del barniz...

–Uno de tus últimos trabajos ha sido *La razón blindada*. ¿Qué te interesó especialmente del texto de Vargas?

–¡Todo! ¡Sinceramente, fue amor a primera lectura! Estaba leyendo textos para un proyecto propuesto por La Hormiga para el cual fui convocado ese año para dirigir una obra de autor nacional... Y la pluma de Aristides que es muy seductora al



• Escenas de "La razón blindada" (Río Negro).



“Ha sido el triunfo de la aventura humana, sobre la mediocridad, la estupidez y el cerco”.

ARÍSTIDES VARGAS

lector... donde el *mix* con lo aberrante, lo político, lo cervantino, lo sur, lo militante, lo lúdico, lo manchego y lo patagónico... ¡es maravilloso!

–Existen múltiples y diversas versiones de esta obra de Vargas. ¿De qué manera encontrar una mirada propia?

–Opino que es como en el libro *El silencio como palabra*, memoria, arte y testimonio del horror, de Victoria Souto Carlevaro, que propone una dialéctica negativa dulcificada pero no menos implacable. El hallazgo, como en la obra de Vargas, sería que esta especie de oxímoron no va en desmedro de la densidad trágica de los temas tratados, sino que les permite manifestarse, a través del arte, de lo bello... Entonces, ¿cómo poner en escena un texto tan “bello”? ¿Cómo sostener en escena eso extensa e intensamente “bello”? ¿Jugando con respeto? ¿Confundiéndose en la paleta infinita e incierta, como el desierto patagónico, que nos da el arte para expresarnos? En mí estaba claro el concepto, así que con él y este puñado de preguntas, ¡allá fuimos!...

–¿Qué desafíos te propuso el texto?

–Me surgieron imágenes muy potentes a partir del texto, con ideas claras de cómo comenzar el trabajo con los actores, el planteo estético básico y de la puesta en general, y lo que pondríamos a jugar luego en ella. Así, acompañado del texto, pero mucho del contexto (geográfico, político), la situación de encierro dada por esos espinos, por ese desierto, más allá de los muros... “Eres preso de un muro o eres preso el aire..?”.

Es para destacar el trabajo intenso al que respondieron los actores, Carlitos y Claudio,* quienes estuvieron dispuestos a todo lo que les pedí desde un principio. Desde el primer día, vestidos con mamelucos y borceguíes, recorrimos un arduo y árido trabajo de campo, recorriendo locaciones incómodas: nuestro desierto, sobre la meseta salvaje, algunas ruinas y otras construcciones abandonadas... donde las consignas eran órdenes, dadas por un celador (era yo con un silbato). Los sitios de trabajo los iban descubriendo a cada encuentro, eso fue estratégico para mí y para el progreso del trabajo con los actores. Luego en la sala, ya más cómodos, pero con un espacio acotado, síntesis de la cárcel definida espacialmente y por la utilería, donde ya teníamos un vínculo a partir del trabajo afuera que pudimos trasladar al espacio teatral. Al paso que los presos eran más tangibles, fui dejándolos participar del juego, de la representación “cervantina” y soltar todo lo lúdico. Para esta parte ya se había sumado el equipo técnico al trabajo de los ensayos, y posterior montaje final. Un total de nueve meses, tres partes de trabajos diferenciados, tres meses cada una.

–¿Cómo funciona la obra en la provincia y qué relación podés establecer con otros públicos como, por ejemplo, el de La Fiesta Nacional del Teatro en La Rioja?

–Muy bien, la posibilidad de recorrer en este primer año con la obra los distintos puntos de nuestra provincia y otros lugares afuera, donde la respuesta ha sido muy buena en general y ri-

quísima en particular para mí, lo compartido con los distintos públicos y los compañeros de teatro, para llegar a la Fiesta Provincial donde, premio y menciones al margen, nos sentimos felizmente recompensados con “muchos mimos al alma”... En la Fiesta Nacional se da algo parecido a lo que nos sucede en las giras lejos: está bueno esto de salir de tu lugar y que el trabajo comience a trascendernos a las personas, salir del lugar seguro y quizá más cómodo para el artista que ya hizo algo... esto de que vean la obra y no sea la obra “de tal”, es más despojado, más virginal, y nos lleva a otro vínculo incierto con el público (PP), otro descubrirnos. Para nosotros es muy enriquecedor y vamos aprendiendo de esto cada vez.

Luego estamos los compañeros de teatro que nunca somos puros espectadores, algo conocemos o nos contaron del teatro que vemos de cada lugar en las Fiestas, o simplemente porque nos conocemos de encontrarnos por las giras, festivales y tal... Con todos, ha sido muy satisfactorio e intenso para nosotros lo vivido en la Nacional de La Rioja, aplausos, opiniones, devoluciones del público, los teatreros y la crítica... de verdad, y todo gracias a la comunión del trabajo compartido, así pues ¡nos llevamos muchos más “mimos para alma” y pa’ seguir viaje...!

* Carlos fue mi primer maestro y director, y Claudio se inició en los talleres de teatro que yo dictaba en la hormiga... he aquí tres generaciones en la hormiga felizmente encontradas para un proyecto teatral.

UNA CHARLA CON LA ACTRIZ Y CLOWN CARLA POLLACCHI

El conectarse con el otro



• Carla Pollacchi en "Al carajo clown" (Prov. de Buenos Aires).

GABRIEL PERALTA / desde Buenos Aires

La actriz/clown Carla Pollacchi, oriunda de San Antonio de Padua, provincia de Buenos Aires, con formación y tránsito en el teatro bonaerense, nos habla de su experiencia en la 27ª Fiesta Nacional de Teatro de La Rioja. De cómo casi no se presenta a transformarse en uno de los espectáculos más reconocidos del encuentro.

Tal vez unos de los acontecimientos más tocantes de la 27ª Fiesta Nacional de Teatro, que se celebró en la provincia de La Rioja, fue protagonizado por la actriz Carla Pollacchi, intérprete de la obra **¡Al carajo clown!** –representante de la Provincia de Buenos Aires por la localidad de Morón–, que al finalizar la función fue ovacionada largamente de pie por una sala colmada hasta más de su capacidad. Es difícil no emocionarse ante tanta muestra de agradecimiento y Pollacchi comenzó a llorar. Pensé en ese instante, que estos acontecimientos no se les dan con frecuencia a estos “remadores en dulce de leche” que son los teatristas del conurbano bonaerense. Me quedé con la intriga de qué le había pasado por la cabeza a Pollacchi. Luego de la Fiesta me encontré con ella y le pude preguntar sobre ese momento, de cómo se había formado, del proceso de creación de **¡Al carajo clown!**, de sus experiencias en las distintas funciones que brindó en La Rioja y de sus sensaciones acerca de su paso por la Fiesta.

-Contame cómo empezaste con esto de ser actriz.

-Empecé de muy chica en el Teatro Poético de San Antonio de Padua donde dictaban clases Norma Acedo y Carlos Rubino. Para mí era un juego y me divertía mucho. Me acuerdo que no

sabía leer y en ese momento trabajaba en mi casa una mujer que se llamaba Raquel, y ella mientras hacía cosas me leía la letra y yo la memorizaba. Después dejé como toda adolescente en la época de secundaria y retomé nuevamente en el Poético a los 17 años y no lo solté más. Carlos Rubino me decía que esperara para hacer el ingreso al conservatorio y mientras luchaba con la UBA – ya que no me decidía qué carrera hacer – me dije a mí misma: “Yo pruebo, total si me va mal intento el otro año”. Y así fue que en marzo de 1999 rendí el ingreso al Conservatorio Nacional de Artes Dramáticas – lo que ahora es el IUNA – y entré. Cuando se lo dije a Carlos se emocionó muchísimo. Ese año él falleció.

Mientras hacía el conservatorio trataba de estar en grupos independientes, de probar, de buscar. Integré lo que fue el primer grupo de teatro de Filosofía y Letras con el que hicimos **Saverio el cruel** y también ingresé a la compañía de teatro Juglares, con Roberto Cortizo y Patricia Corsánego, en la cual aprendí muchísimo sobre hacer teatro en escuelas y para las escuelas. En 2001 ingresé en el grupo D&C Teatro Independiente, dirigido por Graciela Pereyra, con la cual trabajo ya hace 11 años y creo que es una experiencia increíble estar en el grupo desde hace tanto por lo que he crecido... Y con Graciela,



• Escenas de "Al carajo clown" (Prov. de Buenos Aires).

más que una relación de director-actor hay una amistad que nos permitió crecer desde cómo encaramos un proyecto hasta cómo lo seguimos manteniendo.

En el medio de todo este camino, al terminar el Conservatorio en 2004, con la residencia que se llamó **El desconcierto**, dirigida por Guillermo Angelelli, empecé a investigar lo qué era el *clown*. En el Conservatorio lo vi en un seminario con Cristina Moreira y era algo que sentía que me había quedado pendiente. Así que me anoté en el Centro Cultural Rojas con Cristina Martí, a quien no le solté la mano hasta el año 2008. También hice un intensivo en febrero de 2009 con Guillermo Angelelli, pero en ese intensivo me acompañó Marcos Tesoro.

A Marcos lo conocía de los encuentros de Teatristas de Morón. En estos encuentros participan los elencos independientes de Morón y el Municipio – que oficia como organizador-. Se hacen una vez por año, se desarrollan en el Teatro Municipal Gregorio de Laferrère, y duran un mes en el cual se ven las producciones locales independientes de los grupos de Morón.

Marcos también formó parte de D&C haciendo reemplazos de diferentes obras como **Cuando el ingenio venció a la fuerza** y **Subasta de azabache y marfil**; el libro de ambas es de Graciela Pereyra. Así que ese febrero hicimos el intensivo con Angelelli. Qué decir de un intensivo... que es excelente pero que también es muy movilizador para uno como estudiante. Yo estaba necesitando definir mi *clown* y ese resultado no me llegó con ese intensivo. A veces pasa. Y en diciembre de ese mismo año fue que convoqué a Marcos y Graciela para encarar un trabajo unipersonal de humor que entrara en una valija.

No era mi primer unipersonal ya que con Graciela en 2006 hicimos una versión de **Medea**, basándonos en **Medea material** de Heiner Müller, la **Medea** de Eurípides y de Anouilh, pero sentía la necesidad de encarar algo de humor.

A finales de 2009 una compañera y amiga Georgina Nacif, me invita a hacer un reempla-

zo de una obra de *clown* para chicos que se llama **Viaje a la Luna**, de Georgina Nacif y Lihué Vizcaíno y me fui al Bolsón a hacerla en el Festival Patacómico que se realiza en febrero, y fue una experiencia maravillosa, más allá de los paisajes y la gente hermosa del festival, de la respuesta del público. Así que el *clown* me demostraba una faceta que yo no conocía pero que me interesaba, como quien dice “me estaba picando fuerte el bichito”.

-¿Cómo se gestó ¡Al carajo clown!?

-Como dije antes, convoqué a Graciela Pereyra y Marcos Tesoro ya que quería hacer un unipersonal de humor que entrara en una valija. Cada uno me preguntó cuál era su rol en todo esto y les dije que los necesitaba a los dos ya que quería que Graciela me ayudara con la parte de dramaturgia y Marcos que me ayudara a definir a mi *clown*. Así fue que la primera cita fue un casting de *clown*.

Fue un momento inolvidable porque imaginaba que mi *clown* no estaba definido, así que llevé todos los vestuarios por los que había pasado en los diferentes cursos, los desparramé por la sala de ensayo de La Casa del Poeta y entré en ropa interior con una media en la cabeza para ponerme las diferentes pelucas.

Así que cada encuentro fue un descubrimiento y un paso más hacia ¡Al carajo clown!

Nos juntábamos dos o tres veces por semanas a improvisar, eran encuentros de más de dos horas y hay mucho material filmado. Paso a paso, inclusive con ensayos que fueron charlas sobre cosas que me pasaban personalmente, cómo me sentía con el proceso, fui muy contenida por ellos dos, “mis estrellas-guía y amigos” porque creo que eso influyó muchísimo para que llegara a ese ni-



vel de vulnerabilidad y desnudez del alma con el espectáculo. También llegó un momento en que convocamos a amigos para que vieran el proceso. Eso ayudó mucho por que ya llegaba un punto en que necesitaba al público. Así que fueron dos ensayos con público, entre medio de cada uno mucho trabajo y al final el preestreno que fue en abril de 2010, también con sala llena de amigos para luego escuchar y analizar todo lo sucedido.

Después de ese preestreno trabajamos un mes más y finalmente le dimos cierre a esa etapa de trabajo.

¡Al carajo clown! se estrenó en La Casa del Poeta el 23 de mayo de 2010. Ahí se inició la segunda etapa del trabajo que es la que permite que hoy ¡Al carajo clown! esté como está, que es la relación entre Charlotte (mi *clown*), el espectáculo y el público.

Cada función es diferente porque la gente responde diferente. Ahora el camino es escuchar, la estructura está armada y hay dónde pararse, pero el escuchar es fundamental y es algo maravilloso de la técnica del *clown*: escuchar, conectar con la gente, con las miradas, reírnos juntos, emocionarnos juntos, recibir esos abrazos, poder darlos también... Es imposible no estar presente, hacerlo mecánico porque pierde la esencia.

-¿Cómo fueron separando la tarea entre los tres?

-Graciela me ayudó a todo lo que es la dramaturgia, porque lo que yo escribí era un libreto puramente físico. Todas las acciones que realizo están escritas, es una dramaturgia física; eso no quita que con el correr de las funciones vaya modificando la obra. Con Angelelli aprendí eso: a plasmar en un papel todas las ideas que uno tiene en la cabeza para que la otra persona que lo



• Escenas de "Al carajo clown" (Prov. de Buenos Aires).

lee lo pueda imaginar. Lo que hizo Graciela es ordenar todo ese material. Y Marcos me ayudó a definir mi *clown*, evidentemente yo necesitaba de una persona que me conociera, no me dejara caer en los clichés o ir a cosas con las que me defendía. Él fue una contención para transitar mi vulnerabilidad.

-¿Cómo fue la decisión de participar en las Fiestas Provinciales?

-En verdad el que nos impulsó fue el dramaturgo y director Jorge Abolio, porque no íbamos a presentarnos al regional. Pero él nos insistió. En realidad no nos queríamos presentar por esas cuestiones de inseguridad que se suelen tener. Nuestro grupo es de consultarnos todo, y no nos habíamos consultado... Hablé con Graciela para preguntarle si mandábamos el material y ella me dijo que sí, que después le avisaríamos a Marcos. Entonces nos presentamos en Morón y fue medio complicado. Como yo estaba trabajando en otra obra nos programaron para la última función del último día que fue un domingo. Nosotros ya estábamos felices de participar pero sabíamos que iba a ser muy difícil que nos eligieran, porque en Morón siempre se presentan los mismos grupos, que son muy buenos, entonces es como que quedan catalogados siempre los mismos. Pero se ve que hicimos algo diferente y que sorprendió. Así que no eligieron para ir al Regional en la localidad de San Pedro.

-¿Y en San Pedro?

-Me parece que lo maravilloso de los Regionales es poder encontrarnos con otras realidades teatrales de la Provincia de Buenos Aires. Nosotros, a parte de realizar nuestra función, tratábamos de ver todo lo que podíamos y charlar con todos los elencos. Sacamos e intercambiamos conclusiones con nuestros pares, como por ejemplo eso de que a algunas localidades, no es que les falte público, sino que, por el contrario, no alcanzan las producciones para cumplir las expectativas. Todo lo contrario a nuestra realidad en Morón en la cual lo primero que se agota es el público, entonces a partir de ahí surgen ideas de intercambio entre lo que falta y sobra en cada una de las localidades. Otra cosa que nos pasó fue que vimos el trabajo del otro elenco de Morón, Líquido Varón, al que no habíamos podido ver en nuestro selectivo, para darles nuestro parecer sobre su trabajo. Porque creo que las devoluciones son importantes y nutritivas cuando se dan desde el lado del trabajo.

En cuanto a la selección éramos cerca de 20 elencos y se elegían dos elencos para ir a La Rioja. Estábamos en el asado muy felices y cuando dijeron ¡Al carajo clown!, no lo podíamos creer. Ffue una sorpresa muy, muy grande, que también la compartimos con el Municipio, porque tenemos mucho apoyo de Cultura del Municipio. Guillermo Marchelli, que es el director del Teatro Municipal y Miguel Terni, que se encarga de la programación, fueron a San Pedro a ver los dos espectáculos de Morón. Al ser elegidos, enseguida mandamos mensajes como: "¡Morón a La Rioja!!".

-¿Y cómo fue la experiencia de la Fiesta en La Rioja?

-Ya fue buena antes de llegar a La Rioja. Primero fue cómo llegamos a la sala La Kanoa de Papel, ya que en principio íbamos a estar en otra sala más convencional y luego, no sé por qué, nos propu-

sieron un enroque con otro espectáculo y fuimos a La Kanoa. Ya cuando vi las fotos de la sala dije: "Lla quiero hacer acá". Porque era una sala a piso y era como estar en casa. Y luego nos dijeron que fuimos seleccionados para realizar otras funciones en otras localidades.

-¿Dónde fue la primera función?

-Fue en Sanagasta. Lo primero que recuerdo es que nos recibieron muy bien y hacía mucho frío. No sabíamos a dónde íbamos a actuar y nos tocó en una sala pequeña, de unas cincuenta localidades, que se llama La Vieja Bodega, con pocos tachos de luces y el sonido sobre el escenario. El tema de hacer funciones en el interior de La Rioja es que la gente maneja otros tiempos. Si vos les decís que el horario de la función es a las 18 horas, seguro que llegan media hora más tarde, entonces era como que nosotros nos teníamos que adaptar al ritmo de la gente. Por ejemplo, en esa función estaba con un buzo por detrás de la telita negra que nos sirve como escenografía, tenía un caloventor que me daba en los pies y estuve trotando como veinte minutos y no se llenaba la sala, entonces les dije que comenzáramos la función, había gente pero poquita, y en el transcurso de la función, llegaron veinte mujeres –que eran del coro de la localidad – y llenaron la sala. Fue una función diría que íntima, aparte ahí tuve la certeza de que la obra se construye con el otro. Como los tenía muy cerca, yo veía sus momentos de alegrías, sus momentos de vergüenzas y por sobre todo entendí que ¡Al carajo clown! se podía acomodar a otros ritmos, que de repente puede existir un ¡Al carajo clown! versión Sanagasta. Un hecho en relación al público, es que al finalizar la función se me acercó una señora, ya mayor, y me dijo que a esa altura de su vida ¡ya mandaba todo al carajo...! Lo hermoso de estos viajes es que te permite conocer gente y lugares, porque mientras se armaba la sala fui a recorrer un poco y conversé con algunas personas y eso siempre



• Escena de "Al carajo clown" (Prov. de Buenos Aires).



• Carla Pollacchi

enriquece. Tener una experiencia así fue maravillosa, aparte del hecho de que no van muchos espectáculos y justo, cuando aparece uno, es con una *clown*. No sé, pienso que también debió ser medio raro para ellos.

-¿Después qué siguió?

-Después fue la función en La Kanoa de Papel en La Rioja capital. Nos habían dicho que se habían agotado las localidades y si nosotros podríamos ese mismo día realizar dos funciones. Como la obra me lleva mucho desgaste emocional, yo preferí achicar el espacio, y que a esa función hacer entrar todo el público posible. Eso para la obra fue muy positivo porque tenía a la gente mucho más cerca... eso de estirar el pie y tener a la persona ahí era muy fuerte.

-Yo estuve en esa función y creo que presencié uno de los momentos más emotivos de la Fiesta que fue cuando toda la sala se puso de pie para aplaudirte.

-Creo que ese aplauso final fue simplemente hermoso. Fue maravilloso, un reconocimiento al trabajo. Aparte fue de mucha emoción porque vos sabías que había teatristas de todo el país, es imposible no emocionarse con eso. También te pasan por la cabeza todas las veces que uno flaquea en esta profesión, que decís que no seguís; ese instante te hace valorar que cada esfuerzo, que cada función buena o mala, que cada aprendizaje valió la pena. Fue un momento de reafirmación. Pero todo tiene su costado gracioso y en este caso es que al finalizar la función, después de ese momento de emoción, luego de cambiarme, nadie me reconocía y me preguntaban a mí quién era la payasa.

-Pasó esa emoción y te fuiste para la localidad de Anillaco...

-En Anillaco fuimos al Club Atletico Villa Anillaco y ahí nos recibió el director de Cultura un hombre joven que tiene un grupo de música, y lo lindo es que él estaba poniendo los carteles, armando la sala, estaba trabajando a la par de su gente. Cuando llegamos ahí teníamos una instalación de luces gigante, los equipos de música y de luces separados, y todo lo que necesitábamos lo satisfacían rápidamente. La sala era para ciento cincuenta personas y ya se habían agotado las localidades. Pero ocurrió un hecho curioso: por detrás de donde actuábamos nosotros se desarrollaba un bingo para juntar fondos para un grupo de teatro que tenía que viajar y resultó que cuando terminó el bingo se quedaron a ver la obra. La cosa es que cuando terminó la función y prendieron las luces, veo que hice la función para unas cuatrocientas personas. La verdad es que yo no vi cuándo llegaron, y fue otra gran emoción. Para colmarnos, después de la función la gente de Cultura de Anillaco nos hizo un agasajo hermoso.

-Pero tu trabajo no terminó en Anillaco a pesar de que habías cumplido las tres funciones acordadas.

-No. Nosotros sabíamos que la obra había gustado mucho y que mucha gente estaba pidiendo que realizáramos otra función, y nos pidieron si podríamos realizar otra en conjunto con la obra **Marionetas de salón**, de Rosario, cuyo trabajo también había tenido muy buena recepción. Y así fue que fuera de programa, y en una sala Centro Pro-Danza que no conocíamos, y que nos encantó, hicimos a sala llena (doscientas personas) otra función.

-O sea que haciendo cuentas rápidamente en la Fiesta te vieron algo así como 900 personas.

-Sí... algo así... ¡Es un montón! Una que esta acostumbrada a realizar funciones para quince o para treinta.

-¿Con qué cosas te quedás de la Fiesta?

-Con el intercambio. Creo que uno mismo tiene que generarlo. Porque ningún grupo está cerrado para hablar con el otro, a veces el tema es dar ese primer paso. Y era muy lindo porque por las tardes, en el Centro Cultural, estaban los chicos de Jujuy que tocaban y entonces se armaban bailes, nosotros haciendo entrevistas para un documental que estábamos filmando, otros armando cadenas de correos electrónicos para estar en contacto y poder construir una red.

-Como espectadora ¿qué te llamó la atención?

-Lo que me llamó la atención, y me pone muy contenta, es que se está dando una valorización de nuestros temas, ya sea a través de dramaturgias o creaciones colectivas. O sea una valorización de nuestra dramaturgia. Hubo muchas obras de dramaturgia propia que posibilitaron ver que hay temas en común pero con distintas visiones. También vi una gran diversidad de estilos y por otro lado al ver ciertos desniveles, La Fiesta te permite pensar en esto de qué hay que hacer para que esos desniveles vayan desapareciendo. Incluso mirándome a mí misma, plantearme qué necesito yo para seguir creciendo. Uno necesita seguir aprendiendo, ejercitando. También rescato que, con carencias o no, todas las obras tuvieron mucho trabajo.

GRUPO TOCOMOCHOS DE ENTRE RÍOS

“Nos fascina esa condición de lo teatral que posibilita que la historia suceda dentro de la cabeza del espectador”.



• Grupo Tocomochos

En el marco de la XXVII Fiesta Nacional del Teatro, que se realizó en La Rioja, el grupo Tocomochos participó invitado en representación de Entre Ríos con **¡Afuera!**, un espectáculo unipersonal basado en Don Segundo Sombra.

CARLOS MARÍN / Desde Entre Ríos

Salir a buscar al espectador donde quiera que se encuentre: en el patio de una escuela, en una cárcel, un museo de ciencias, o un pub. Esa convicción es una de las claves que señala el rumbo a Tocomochos. Integrado por Gustavo Bendersky, Ignacio Koornstra, Daniela Osella y Jorge Martínez, este grupo formado en Paraná, a fines de 2007, trabaja entre otras líneas, aquella que vincula teatro y educación. El equipo se completa con algunos colaboradores: Anabella Giovenal (danza), Heber Schaft (música, sonido, composición), Leonardo Köstner (iluminación) y Belisario Ruiz (asistencia).

Con un trayecto previo, los integrantes tienen una mirada abierta a las posibilidades que pueden plantearse en función de sus inquietudes personales y colectivas. De esa manera han producido **Dos de moños**, **Ciencia animal** y **¡Afuera!** Con esta última puesta Tocomochos se presentó en la Fiesta Nacional del Teatro que se realizó en La Rioja del 8 al 17 de junio, invitado para representar a Entre Ríos.

Estrenado en 2010 en un festival en Mérida (México), este unipersonal interpretado por Bendersky con dirección de Koornstra está basado en **Don Segundo Sombra**, de Ricardo Güiraldes. El trabajo es la síntesis de un trayecto de varios años.

“Desde su concepción este fue un proceso que llevó su tiempo de maduración. La verdad es que nos tomamos tiempo”, cuenta Gustavo Bendersky. Y sostiene que para Tocomochos “los procesos creativos transitan por caminos que no son lineales. Y este que nos condujo a esta obra no es una excepción”.

Aún en este contexto de flexibilidad en los plazos, la gestación de **¡Afuera!** “tuvo un proceso raro. Fueron cuatro años de divague. En ese tiempo, entre idas y vueltas leí seis o siete veces

la novela. Era una idea que estaba ahí, y que sabía que iba a aparecer en algún momento”.

“Tenía la idea de trabajar sobre *Don Segundo Sombra*. Primero no sabía bien por qué. Luego me di cuenta de que había relación con mi historia. En lo personal, hacer este espectáculo tiene vinculación directa con visitar o recrear una atmósfera que me transmitió mi viejo. Él nació en la zona rural de la provincia, en Villa Domínguez, cerca de Villaguay. Terminó la escuela secundaria y se fue desde allí, primero a Concepción del Uruguay y al poco tiempo se radicó en Paraná. La mayor parte de su vida la pasó en esta última ciudad. Pero siempre mantuvo un vínculo muy fuerte con el campo, un amor que nos transmitió muy intensamente a mis hermanos y a mí. Ahora que miro con alguna distancia el espectáculo pienso que tiene que ver con volver a eso que nos hacía sentir cuando nos hablaba del campo o nos llevaba allá”.

-¿Cómo se desarrolló el proceso de trabajo hasta llegar al estreno?

-Con idas y venidas. En la obra hay muchos objetos que recopilé durante tres o cuatro años, previos a comenzar a componer el espectáculo. Traje algunos del lugar donde vivían mis abuelos. Y los tenía por allí, al acecho. Mientras leía una y otra vez la novela. En algún momento comencé a ensayar un mes, o dos. Y luego dejé. De alguna manera así fue germinando hasta llegar al resultado final, que es lo que mostramos primero en México, después en Argentina y que pudo verse en La Rioja, en la Fiesta Nacional.

CONSTRUCCIÓN

En ese proceso, un momento importante es el encuentro del actor con Ignacio Koornstra. Ambos se conocían previamente. Y coincidieron en la intención de trabajar juntos. A eso se sumó una necesidad colectiva: que todos los integrantes del grupo pudieran desempeñar distintos roles. Bendersky había dirigido, pero no había sido dirigido. Y Koornstra se sentía listo para ocupar-se de la dirección.

Además, ambos coincidieron en el gusto por la novela de Güiraldes. Y un acontecimiento puntual los movilizó a terminar de dar forma a lo que era una buena idea: la invitación a participar en un Festival Internacional en Mérida (México), donde estrenaron el espectáculo, en marzo de 2010.

-¿La posibilidad de concebir una puesta que pueda ser montada en el patio de una escuela como en una gran sala fue un planteo que estuvo en el principio de este proyecto?

-Gustavo Bendersky: Sí. Y tiene relación con una característica propia del grupo, más política si se quiere y es que nos interesa hacer teatro en todos lados. No vamos a quedarnos en una sala

a las 9 de la noche de un sábado esperando que venga gente a ver nuestro trabajo. Si uno repasa nuestros proyectos son bastante disímiles, pero todos tienen algo en común: siempre están a la busca de lugares a los que el teatro no llega con tanta frecuencia; desde el patio de una escuela a un pub; de la cárcel a un museo de ciencias. Espacios en los que habitualmente la gente no esperaría encontrarse con teatro.

Esto a partir de una convicción: el teatro debe ir a buscar al espectador donde sea.

-¿Cómo trabajaron la adaptación de la historia que proponen en ¡Afuera! para llevarla a escena?

-Ignacio Koornstra: La trama del espectáculo, el argumento, es el de la novela de Güiraldes. Respetamos el desarrollo, incluso temporalmente.

-En tu rol de director, ¿cómo transitaste este proceso?

-I. K.: Aprendimos que los espectáculos surgen más de la voluntad de los actores de actuar que del director de dirigir. Algo de eso se traduce inmediatamente a una forma de trabajar de Tocomochos. Planteamos que es el actor el que construye diferentes materiales. Así se hizo y de ese modo, a partir de consignas que fui dándole a Gustavo (Bendersky), comenzamos a poner los primeros ladrillos para sostener nuestra construcción. En principio fueron algunas escenas que él me mostró. Continuamos con consignas que yo elaboraba basadas en cosas que hablábamos, en lecturas y en deseos.

Fui tramando eso que Gustavo generaba. Y a la vez me preocupaba de limpiar mucho. La idea era construir una dramaturgia escénica, más allá de que tuvimos algunas instancias en las que nos sentamos a trabajar con el texto, pero fueron relativamente pocas. Siempre buscamos construir escénicamente, a partir del trabajo en el espacio, que es lo que hemos aprendido y creemos que sabemos hacer. No hubo una adaptación escrita, literaria, del texto. A partir de la novela y de resonancias que tienen que ver con la historia, trabajamos en llevar a escena momentos que consideramos que son necesarios para construir teatralidad. Así encaramos el trabajo.

-¿Cómo plantearon el trabajo desde lo actoral?

-G. B.: En un espectáculo como este, unipersonal, es clave cómo el actor cuenta y hace pasar la historia por su propio cuerpo y por sus percepciones. Se trata de algo fundamental. Si uno piensa en quienes hacemos unipersonales, probablemente a casi todos los que transitamos esta senda, nos pase lo mismo: tener un vínculo muy íntimo con el material que trabajamos. Mucho más íntimo que el que establecemos en otros espectáculos en que se trabaja con otros, en una at-



• Escenas de "¡Afuera!" (Entre Ríos).

mósfera en la que se comparte, que se construye entre varios.

LAS ESCRITURAS

En la versión de la historia escrita por Güiraldes que Tocomochos lleva a escena, se entrecruzan también otros títulos referenciales de la literatura Gauchesca, como *Martín Fierro*.

“Más allá de la historia, incluso olvidándola, o desmitificándola si se quiere, tomamos fragmentos de *Martín Fierro*. Porque en la historia escrita por José Hernández, sobre todo en la segunda parte, vemos que hay elementos en común con la novela de Güiraldes”, argumenta Bendersky. Existen, dice el actor una suerte de “nudos literarios” que comparten. Por ejemplo un niño abandonado que es criado por parientes. O ese otro aspecto característico de la historia del gaucho que es no tener un lugar fijo de residencia, sino ir de un lugar a otro, con una vida trashumante.

Para su construcción, ¡*Afuera!* atravesó una intensa etapa de laboratorio hasta que la invitación al grupo para presentarse en México impuso un plazo. Contar con una fecha cierta de estreno, actuó como catalizador y de ese modo se arribó a una primera versión. De todos modos la puesta no cristalizó sino que en los dos años desde su estreno ha sido modificada y pulida en distintos aspectos.

“En el proceso, desde que se estrenó en Mérida –señala por su parte Koornstra– el espectáculo ha pasado por tres procesos de escritura escénica. El inicial, para el estreno. El segundo, que se hizo posteriormente en el lugar al que se vincula la idea inicial (Villa Domínguez, zona rural en Entre Ríos), en pleno campo, unos cinco meses después de presentarse por primera vez en escena. Y el tercero, el año pasado, cuando inserta-

mos algunos carteles y otros detalles de lo que quedó la versión que presentamos en el marco de la Fiesta Nacional que se hizo en La Rioja”.

Para el director, con esta dinámica “se trata de responder a necesidades de forma y no tanto de contenido, más allá que este es muy importante. Pero lo que nos importa es responder a lo que un unipersonal debería tener para mantener al espectador lo más entretenido posible”.

-En ese panorama, ¿qué complejidades planteó pasar de la novela, del texto, al unipersonal? ¿Cómo trabajaron los personajes? ¿Cuál fue el desafío?

-G. B.: El desafío más grande es siempre aquel planteo que formuló Shakespeare: ¿cómo representar la historia de la humanidad sobre la arena teatral? En el caso de ¡**Afuera!** no solo por la diversidad de personajes sino también por la cantidad de paisajes. Porque gran parte de la novela está en el traslado, en la trashumancia. Ahí apareció fuertemente nuestro deseo, y el lenguaje que tratamos de construir como grupo, caracterizado por hacer todo lo contrario a esconder lo teatral o la teatralidad. En nuestras puestas, los recursos teatrales están a la vista del espectador. Y en ningún momento queremos hacerle creer que el actor es Fabio (nombre del personaje protagónico) o algún otro personaje. Todo lo contrario. Todos los signos a través de los cuales tratamos de contar la historia están en primer plano. En este sentido nos fascina esa condición de lo teatral de que la historia verdaderamente suceda dentro de la cabeza del espectador. Proponemos los signos y el que completa la historia, el sentido, la imagen, es el espectador. Nos encanta buscar por ese lado. Y el desafío del unipersonal coloca eso en primer plano.

EL PÚBLICO, ESE GRAN FORMADOR

-Mencionaron al público. Cuando concibieron el espectáculo, ¿pensaron en quiénes serían destinatarios de su trabajo?

-G. B.: Sabíamos que era un proyecto con el cual podríamos trabajar vinculados a los colegios. *Don Segundo Sombra* es un texto canónico de la literatura argentina y por eso mismo leído en las aulas. De todos modos, en el momento creativo, durante el último mes que nos encerramos a trabajar muy intensamente antes de estrenar, no creo que hayamos tenido especialmente en cuenta ese aspecto.

En ese sentido, somos críticos de cierta concepción del “teatro escolar”. Nos parece que el riesgo de hacer un teatro “didáctico” y pensado especialmente para escuelas es muy grande. Al crear tratamos de hacer un espectáculo como cualquier otro, trabajando a partir de nuestras imágenes, de nuestro inconsciente, de las fantasías. Y luego llega otra etapa, en la que tratamos de ver si el espectáculo que tenemos entre manos funciona-



• Escenas de “¡Afuera!” (Entre Ríos).

ría en determinados contextos o no. Finalmente quien lo vea podrá evaluar y juzgar los resultados de esta intencionalidad nuestra.

-I. K.: Aprendemos continuamente del público. Lo que tiene de bueno ir con una obra de teatro a un colegio es que el espectador adolescente es alguien que sinestésicamente responde con mucha facilidad, muy espontáneamente, a lo que estás proponiendo porque no tiene códigos de “espectador” en el sentido clásico, cuando uno hace funciones de sala, con un espectador que tiene incorporada la convención. En cambio en la secundaria, los alumnos que van a ver funciones de nuestro trabajo expresan lo que

sienten con el cuerpo, hablando, gritando, o haciendo silencio, durmiendo cuando se aburren, yéndose. Y eso permite saber qué hilo de lo que proponemos está verdaderamente en tensión y cuáles son los momentos en que de verdad el espectador responde. Hacer funciones con adolescentes nos permite limpiar lo que son fantasías nuestras... es decir ideas que a nosotros pueden parecernos muy buenas, pero que no funcionan. En ese sentido los adolescentes nos enseñan permanentemente.

-G. B.: Me considero formado en los patios de los colegios. Y para mí está muy bueno que eso suceda.

-¿Cómo fue recibida la obra en México? ¿Qué impresión se trajeron desde allá?

-G. B.: Lo de México fue muy positivo, pese al miedo con que viajamos. En primer lugar fue una prueba muy dura. Sobre todo por estrenar allá con todos los prejuicios y preconceptos que uno puede imaginarse. Fuimos pensando que llevábamos un espectáculo de gauchos y que tendríamos que explicar a la gente qué eran las riendas, qué cosa un facón. Y la respuesta fue muy linda. Por un lado, por el tipo de teatro que hacemos, no nosotros en particular, sino en la Argentina; por cuestiones que hemos incorporado y que para México resultan llamativas para la tradición que tienen en general en ese país. Me refiero a algo relacionado con el desacartonamiento, la irreverencia positiva que existe en nuestro país –de la que tratamos de aprender, por algo nos llamamos Tocomochos – que funciona muy bien. Y esto lo digo por la devolución que nos hicieron personalmente algunos espectadores. Por ejemplo, “ustedes se animan a no respetar exactamente el texto”... cosas que tal vez en el teatro argentino pueden resultar más usuales pero que fueron impactantes en México. Por otro lado resultó muy impactante comprobar dos cosas. Por un lado que *Don Segundo Sombra* es un texto muy conocido. En el festival había participantes de Colombia, Cuba, México, Brasil. De todos los países había por lo menos una persona que conocía la novela. Es decir que se ha leído en Latinoamérica, algo que nos sorprendió mucho. Por otro lado, más allá de que se conociese o no la historia, pudimos comprobar cuánto de común nos enlaza a los latinoamericanos, que tenemos una identidad con componentes comunes. Por ejemplo la figura del arriero se replica con equivalentes en los distintos países, emparentada con determinadas cuestiones que Güiraldes toma del arriero, un poco románticas, un poco épicas. Y por eso se logró el reconocimiento que obtuvimos.

LA FIESTA, ESPACIO DE ENCUENTRO

-¿Qué saldo les deja su participación en la XXVII Fiesta Nacional del Teatro?

-G. B.: En La Rioja nos fue muy bien. Sobre todo si consideramos que la gente que nos vio era gente de teatro. Para mí fue muy placentero poder compartir el trabajo con los compañeros y recibir la devolución que brinda una mirada específica –como la tiene la gente que trabaja en esto – en algunas cuestiones. Creo que la experiencia en general, de poder participar en la Fiesta Nacional del Teatro y poder compartir el trabajo con gente de toda la provincia, es algo muy hermoso.



• Escena de "¡Fuera!" (Entre Ríos).

-I. K.: La sensación que me queda de haber participado en la fiesta, y creo que lo mejor, es lo que se genera en “radio pasillo”, por decirlo así. Darse cuenta que está lleno de gente que hace lo mismo que a uno le apasiona. Uno trabaja en soledad y a veces uno cree que es el único que está en esto. Y va a una sala de ensayo a encontrarse con otros dos que están en esto. Y sale de allí para encontrarse con uno. Y escribir solo, y enviar algún mail, pensar. Y hacer la difusión de un evento para que venga algún referente. De ahí que este tipo de encuentros como el que vivimos en La Rioja nos permitan romper esa soledad. Hay miles que están en esto que luchan las mismas batallas cotidianas. Que tienen los mismos problemas en cuanto a espacios, problemas de gestión, que quiere construir redes y movilizar sus espectáculos. Y es bueno saberlo porque a uno lo impulsa, le da más fuerza. Además en este tipo de instancias hay algo muy lindo: es sentir que uno es mimado todo el tiempo.

TEATRO Y EDUCACIÓN

-¿Cómo concibe Tocomochos el vínculo entre teatro y educación y cuál es la mirada que propone el grupo?

-G. B.: De alguna forma, la idea de ligar educación y teatro es restituir una función que en realidad siempre perteneció a este último. Pasa que hay que ver a qué se refiere uno cuando habla de educación, de educarse, de educar al y con otro.

Comenzamos nuestro trabajo en las escuelas a partir de una necesidad muy concreta de construirnos un oficio y buscar espectadores. De preguntarnos dónde podía haber una comunidad para la cual nuestro trabajo fuese interesante o

necesario. Y aparecieron los colegios. A partir de detectar esa posibilidad nuestro trabajo se resignificó muchísimo. En parte porque ese contexto en que las convenciones teatrales no son muy comunes nos ha ayudado a crecer, nos ha formado. Pero también por cómo ha funcionado en el colegio mismo la presencia de los espectáculos. En gran medida, lo que permite todo eso es abrir una pregunta acerca de lo que se enseña en la escuela oficial, donde históricamente, todo aquello que no tiene demasiado que ver con lo racional ha sido dejado de lado, desvalorizado.

-I. K.: cuando vamos a un colegio, lo primero que aprende alguien que va a ver lo que presentamos es a ver teatro. Puede ser que luego nuestro trabajo genere un rebote en la transmisión de información y en el interés de los espectadores por la lectura de una obra gauchesca. Pero lo primero que se aprende es a ver teatro. Y eso es algo que siempre charlamos. Para nosotros es fundamental.

No sabemos si el teatro es absolutamente necesario o indispensable para una sociedad. No lo sabemos. Podremos discutirlo, como también debatir acerca de si está y acontece en las salas o en otros espacios. Es un gran debate. Pero a los que formamos el grupo nos interesa esta actividad y alguna de las maneras de hacerla. Y por eso nos parece importante que podamos ofrecerlo en otros lugares que no sean necesariamente el teatro convencional del sábado a la noche.

– ¿Por qué?

-I. K.: Porque de ver teatro puede rebotar a otras cosas, a leer una novela, a interesarse en la ciencia. Para nosotros el camino va por ahí.

CHARLA CON EL DRAMATURGO Y DIRECTOR RODRIGO CUESTA

El trabajo como una inspiración constante

El director, que visitó la Fiesta Nacional del Teatro con sus obras, repasa las motivaciones de una búsqueda al amparo de El Cuenco, la sala donde continúa creciendo.

BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

“¡Cómo me cuesta! Como si mi apellido signara la mayoría de las cosas que me dan placer o satisfacción en esta vida”. La reflexión del dramaturgo y director Rodrigo Cuesta sintetiza el camino que el salteño inició en 1993 en Córdoba.

Rodrigo participa desde hace años en la Fiesta Nacional del Teatro. Los distintos jurados que determinan el representante provincial han elegido las producciones de Cuesta, nacidas y criadas en El Cuenco, uno de los espacios con historia en el circuito independiente de la ciudad de Córdoba.

Hasta ahora, Rodrigo y su grupo estuvieron en cinco fiestas del Instituto Nacional del Teatro.

“Fueron tres **Desconfianza** (la trilogía) y dos **Por...** (**Por accidente** y **Por capricho**). Siempre pienso que uno no trabaja para la Fiesta; trabajo para el grupo, el público y si se puede concurrir, genial. La Fiesta es un lugar que me interesa porque quiero que se vea mi laburo en un entorno nacional, ver el trabajo de otros, y de una u otra forma, hacer el seguimiento de determinados grupos. Me presento con la ilusión y si no voy, no pasa nada”.

–**Los jurados coinciden en elegir tus producciones.**

–Eso me hace pensar que estoy trabajando bien. Trato de superarme, ponerme nuevos riesgos. Me cuesta escribir, pensar una idea, así que está bueno que se note que trabajo.

–**Una de las características de tus trabajos es que están pensados para un espacio determinado. A veces ese condicionamiento es un obstáculo para lucirse en la Fiesta.**

–En **Matar al otro**, la obra funciona porque cualquiera sea el espacio, siempre está la casa. Con las otras, algunas funciones no fueron muy felices, pero uno va aprendiendo. En la Fiesta Nacional de San Juan la función fue muy mala y salimos muy tristes. El espacio era injusto para la obra: sonaba el teléfono, la dueña del museo hablaba con los actores... Este año las cosas cambiaron. Para poner **Por capricho** se respetaron las condiciones. Salió bien y se agregaron dos funciones. Es muy difícil pensar en otro espacio

cuando al espacio lo tengo yo. No hago la obra con la intención de irme al nacional u otro lugar. La escritura va unida a un espacio predeterminado. Hasta ahora no logro despegarme de eso.

El Cuenco Teatro es el grupo de pertenencia de Rodrigo Cuesta. El grupo se conformó en 1995, en el seno del Departamento de Teatro, Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, UNC. A partir de la necesidad de crear un espacio, en el



• Escena de "Desconfianza" (Córdoba).



• Escenas de "Por capricho" (Córdoba).

que, además, el grupo pudiera presentar su visión artística al medio, inauguraron, en 1996, la sala de teatro que llevó el mismo nombre del grupo. A partir de 1997 El Cuenco Teatro se constituyó en Asociación Civil sin fines de lucro.

La sala estaba ubicada en Libertad 326, cerca del río, y cerró sus puertas el 31 de julio de 2008. Actualmente El Cuenco cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro. A principios de 2009 el grupo compró un local en donde el grupo está embarcado en la remodelación para la pronta apertura de una nueva sala, que cuenta con dos espacios para representación, ensayo y clases. Han pasado cuatro años del cierre de El Cuenco original, pero el grupo no paró de producir. Las dificultades no los paralizaron. "Sí lo económico", comenta Rodrigo, uno de los responsables de poner en pie el nuevo Cuenco, en Barrio Alta Córdoba.

"Es una típica casa chorizo con patio y dos salas, para 100 y 50 personas", comenta. Para el director, la habilitación es un tema que ha dejado a las salas de teatro en desventaja, con respecto a locales abiertos al público. "Manejamos otra cantidad de gente. Entre las salas independientes, también es desparejo el tratamiento".

Por ahora El Cuenco trabaja a puertas cerradas, a media máquina.

—¿Cómo ves en el mapa local, una sala con historia como es El Cuenco?

—Siento que mi nombre creció, pero también, que la inhabilitación de la sala pesa. Trabajamos con reservas. Me gustaría que se produzca una movida importante en Alta Córdoba. Tendríamos que armar el circuito con Sr. Barbijo y La Calle. Porque la demanda de los grupos que necesitan sala es un hecho. Nosotros tenemos una estrecha relación con la Universidad. Por ejemplo, en octubre, tendremos cuatro producciones que nos pidieron El Cuenco. Los chicos jóvenes están muy cerca de nosotros.

—El nexa con la Universidad es muy fuerte desde los comienzos. ¿Qué significó para vos Roberto Videla?

—Él es mi maestro. Si bien fui a la Universidad e hice cursos, lo considero mi maestro. Después uno hace el propio camino. Mis propuestas son diferentes pero en muchos puntos se tocan con las obras de Roberto. Él se fue del grupo pero las raíces están. De hecho, Mariel (Bof) y yo somos profesores de sus cátedras.

—Llevás 16 años junto a tus compañeros de El Cuenco. ¿Por qué será que tus obras siempre abordan el tema de los vínculos?

—Es lo que más me interesa contar. En cualquier situación. Ahora estoy escribiendo una obra que transcurre en un colegio secundario de mujeres en el que hay un ataque. Se salvan unas pocas que no estaban formando en el patio. Más allá de la anécdota, me interesa ver qué pasa entre ellas, cómo las relaciones se potencian.

—La violencia también aparece como tema en tus obras.

—Sí. La muerte y las armas son mi fuerte. No hago terapia, hago teatro. Los muertos de **Por capricho**, ahí están porque uno no los deja irse. Es una marca de mi estética. Me gusta que cuando ven una obra mía digan "esto es Cuesta". Me esfuerzo para que ocurra. Trato de seguir un camino. Antes estaba muy cercano al cine, a los planos. **Por capricho** tiene mucho de cine pero se va alejando; no es la hamaca que gira en **La desconfianza** o la casa de **Matar al otro** que también gira.

—¿Cómo surge **La desconfianza**?

—Con El majadero Teatro, un grupo hijo de El Cuenco. Fue mi primer acercamiento a la escritura, con materiales de los actores; obras larguísima, pero no reniego de la hora cuarenta que duraba. El título alude, claramente, a la situación de los hermanos que juegan al desconfío todo el tiempo y en realidad, se están diciendo otra cosa. Entonces escribí **El tamaño del miedo**, sin pensar en una trilogía. La desconfianza aparece otra vez entre esas cuatro mujeres en una casa en el campo, con una muerte reciente del padre, dudando, ocultando; **Matar al otro**, si bien es un género diferente plantea una muerte cada día en cada piso, de un edificio de siete pisos; una muerte y los personajes empiezan a echarse culpas.

Rodrigo Cuesta ha estrenado **La virgencita que dio el mal paso**, una obra que satiriza ciertas devociones populares. En un pueblo casi perdido en el mapa, Fátima tiene premoniciones de muer-

Córdoba en las Fiestas:

“Córdoba está muy bien posicionada. La gente siempre espera los trabajos de Córdoba, no como algo novedoso, sino como algo que va a gustar. Pasa lo mismo con las obras de Buenos Aires y Santa Fe. Las entradas se agotan. Hay mucho interés”.



Ficha del director

Rodrigo Cuesta es Licenciado en Teatro y socio fundador de El Cuenco Teatro. Lleva en su trayectoria alrededor de 100 puestas en escena, como actor, director, coordinador, asistente y técnico.

Ha dictado talleres para adolescentes, alumnos universitarios y desde 1998 hasta la actualidad dirige talleres de formación actoral en El Cuenco Teatro.

Desde 1994 desempeña cargos universitarios en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Es profesor asistente en tres cátedras; fue profesor titular en Formación Actoral II y coordinó el curso de nivelación de la carrera Licenciatura en Teatro, Departamento de Teatro, Facultad de Artes (UNC).

Sus trabajos han participado en Festivales y Encuentros de Teatro, Provinciales, Nacionales e Internacionales. Desde 2001 dirige el grupo El Majadero Teatro. En el mismo año fue invitado a participar como director en el grupo de teatro de Embalse de Río Tercero, La Regla.

En el año 2006 y 2007, consecutivamente, recibe el premio como Mejor Director otorgado por la Municipalidad de Córdoba. En 2011 recibe la mención de Mejor Director en la Fiesta provincial de Teatro.

En 2008 y 2009 tiene a su cargo la dirección y dramaturgia del Elenco Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). A partir de 2009 dirige el grupo de teatro Hay Caramba! Durante el año 2008/2009, dicta seminarios de perfeccionamiento “Laboratorio en Dramaturgia, Dirección y Actuación” en la Ciudad de Salta organizados por el INT de esa ciudad.

Entre sus trabajos como autor figuran:

- Narcisos (Gentiles asesinos del amor)
- ¿Qué tú quieres?
- Los tres dijeron lo mismo
- Con los pies fríos
- Rictus de dolor
- Perfidia
- Malos no, justos! (teatro-novela 13 capítulos)
- Mariluz, la hija del jardinero
- La idea de matar me asusta
- La desconfianza
- La desconfianza 2: El tamaño del miedo
- Navidad-Navidad
- La desconfianza 3: Matar al otro
- N/Narco
- Kidushin. El tercer socio
- Por accidente
- Por capricho
- La virgencita que dio el mal paso

te. Inmediatamente después de cada visión, la Virgen emerge frente a sus ojos. Acaba de presentir su propia muerte y la Virgen todavía no ha aparecido. En un taller de costura, otras mujeres oriundas también de Mal Paso, cosen vestiditos y pelucas para una Virgen que todavía no conocen, mientras envidian, ocultas, las visiones de Fátima.

“El año pasado envié el proyecto al Teatros (concurso de la Municipalidad de Córdoba, premio en dinero para la producción). Gané y me senté a escribir. En tres meses estuvo lista. La estrenamos el 8 de diciembre, el Día de la Virgen. Es una obra hermana de **Kidushin** y de **Matar al otro**. Me gusta porque puede pasar lo que quieras, lo menos esperado, si el público logra entrar en el juego, en el que todo está bien. **Matar al otro** es un delirio. Ahora volvemos con esa obra. La ‘casa’ está desarmada y bien guardada en El Cuenco”.

Rodrigo llegó a Córdoba en 1993. “Ya soy cordobés pero la tonada no se me va. Vine a estudiar teatro y diseño gráfico. Dejé diseño. Me recibí en 1998 y me quedé en Córdoba, porque ya estaba en El Cuenco. Tenía mi grupo, mi sala, mi trabajo en la facultad”.

Había establecido vínculos que le permitieron indagar en temáticas y modos de contar que vienen enriqueciendo el panorama teatral desde entonces.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• Bernardo Cappa.

ENTREVISTA CON BERNARDO CAPPA

La hora mágica

De la vasta escena teatral de Buenos Aires, Bernardo Cappa es sin duda uno de sus máximos exponentes. Actor, autor y director prolífico, ha sabido combinar en sus obras los registros del absurdo, el grotesco y la parodia, con buenas dosis de realismo.

DAVID JACOBS / desde CABA

Dos escritores y la mujer de uno de ellos pernoctan en un campamento durante toda una noche. Repentinamente, el arribo de otras dos personas habilitará una trama tan extraña como disparatada. Este parece ser el núcleo central de **La verdad**, nuevo experimento de Cappa bajo la dirección, en el que vuelve a confirmar, como lo había hecho con **Amor a tiros**, que el teatro no se rige necesariamente por conducir un texto en escena sino que puede encontrar toda su dimensión poética a partir del trabajo de improvisación con los actores. Para ello, Cappa parte de una imagen o situación motivadora que permite a los actores hallar un mecanismo de actuación preciso, aunque nunca cerrado, y transitar el sentido general de la historia de acuerdo a las exigencias del relato. La escritura dramática llegará después, en otra instancia, en la que de todas maneras podrá ser interrogada, perforada por el lenguaje de la actuación. Así, Cappa construye sus espectáculos como si trataran de formas abiertas, como algo en permanente movimiento, dinámico, incluso después del estreno.

-Has contado muchas veces cuál es tu método de trabajo. ¿No creés, de todas maneras, en la implicancia que puede tener un texto como organizador en el fortalecimiento de una obra?

-Sinceramente, no. De todos modos, una cosa no es mejor que la otra. En realidad, si buscás que la expresión de la actuación sea más limpia o que el actor esté más cómodo en lo que actúa porque se aprendió el texto, te respondo que sí. Esto daría la sensación, a priori, de una mayor consistencia. Pero si lo que buscás es otra cosa, que la expresión esté más a pelo, con el riesgo incluso de no tener del todo definido lo que se dice, exige una mayor responsabilidad para el actor. En **La verdad**, como

en otras obras que dirigí, no partimos de un texto, pero con el correr de los ensayos se va conformando algo de eso, donde el actor, inevitablemente, comienza a apoyarse y sentirse más seguro, más cómodo. Pero lo que me interesa, en definitiva, es generar textualidad en el momento mismo en que se está armando la escena.

-Confiás mucho en el aporte de los actores.

-Sin duda. Considero que todos los actores son capaces de generar texto con su actuación. Pero sí lo que buscás es otro tipo de elaboración lingüística, necesitás una escritura. Pero si marcás una y otra vez una determinada situación durante los ensayos, los actores saben generar cosas desde la propia actuación. La repetición sedimenta no solo el texto sino lo que está en juego. Se aprende de una situación. Qué hacer, cómo poner el cuerpo, la mirada, el modo en que se brinda una información. Con todo esto, el actor comienza a hidratarse y a sentir que maneja algo más que lo puramente textual. Me pasa muchas veces que cuando me siento a escribir digo "esto va a estar mejor cuando se improvise, cuando lo pruebe con los actores en el espacio".

-¿Considerás que tu formación como actor impacta al momento de trabajar con los actores?

-¡Muchísimo! No solo mi formación, sino mis cosas como actor. Cuando digo mis cosas, me refiero a lo que a mí me gusta hacer como actor durante el proceso de armado de una obra. Como actor me gusta mucho no tener un texto previo, tener antes que nada la situación, el ritmo, en síntesis, poner el cuerpo y los gestos por delante de las palabras. Que antes que el texto exista otra cosa. Y eso trato de trabajar en mis obras cuando dirijo a los actores. Me gusta mucho lo



▪ Escenas de la obra "La Verdad" (Buenos Aires).

que se produce expresivamente cuando lo que se quiere decir cuesta, cuando no hay palabras para decirlo. Una vez leí de Proust que le resultaban más atractivos los signos inútiles que no significan nada. Y eso me interesa, ahí hay una clave: cuando la actuación se ve produciendo un campo gestual que no se puede comunicar mediante la palabra. Es lindo cuando a alguien no le salen las palabras, no puede expresarse mediante ellas. Ahí hay algo, una especie de fisura, donde la expresión se vuelve poética o pareciera entrar en esa zona. Sobre todo me interesa que eso no sea marcado, sino que los gestos vayan apareciendo durante la obra, función tras función.

SEDIMENTOS

-La noche ocupa un lugar preponderante en tus trabajos. ¿Te interesa especialmente ese territorio?

-La noche es un territorio muy poético. Es el momento donde algo se suspende, donde puede surgir lo inesperado. Si yo supiera que vivir de noche no hace mal, viviría exclusivamente de noche. Creo que era Pichón Rivière el que decía que la gente que le teme a la muerte se junta de noche. Siempre me interesó la noche. En realidad, me gustaría empezar a vivir a esta hora, cuando empieza a caer el día, en ese preciso momento donde el sol se esconde pero aún hay luz. Es el momento, además, donde me gusta juntarme con la gente. La noche es el lugar posible donde pueden ocurrir cosas que no pasarían durante el día. Es un momento de mucho entusiasmo. Será por esto que disfruto viajar en micro de noche. El campo de noche, por ejemplo, es un lugar de mucho goce, un momento donde se puede afrontar y enfrentar el misterio. Recuerdo que cuando era un chico salíamos con mi abuela a pasear durante la noche, y era para

mí un momento de absoluto placer y descubrimiento. ¡Era maravilloso!

-¿Y este universo de la noche aparece en tus obras de un modo casual o consciente?

-A diferencia de *Los rockabilis* y *Amor a tiros*, en *La verdad* tomé plena conciencia de la noche, de que la historia debía situarse durante ese momento específico. El campo, y no la ciudad, es el lugar donde realmente te das cuenta de las diferentes texturas que presentan el día y la noche. Aparecen otros olores, otros sonidos. El ánimo cambia, incluso. La noche, en definitiva, es el espacio de otro tiempo y el de la travesura. En Bahía Blanca, donde nací, recuerdo que me juntaba con mis amigos, la mayoría músicos, y pasábamos despiertos noches enteras, incluso, en algunos casos, sin hacer nada, por el solo hecho de estar de noche. Salíamos a transitar de noche. En cambio, en la ciudad la noche pierde su gracia, todo se aplanan, se parece. No es acá en Buenos Aires donde disfruto la noche. Y en *La verdad* buscamos esa idea de la noche en medio del campo. Esta imagen apareció a partir de un viaje que hice hace poco a Merlo, San Luis.

-¿Podés reconocer un tema que recorra tus obras?

-Más que temas, diría climas, cosas inconclusas. El humor, podría ser un tema. También la ironía, pero trato de no quedarme solo con eso. Quizás lo que más aparece sean combinaciones de actuación, procedimientos, situaciones, como estas se van hilvanando, cruzando entre sí. En este sentido, una obra va dejando sedimento, materiales disponibles para próximos trabajos. Me interesa cada vez más lo que es llevado o motivado por otra cosa, y como eso arma o genera algo más, diferente en muchos casos.

-Tanto en *La verdad* como en algunas de tus últimas obras presentás universos absolutamente reconocibles para el espectador pero que en algún momento se vuelven extraños, ajenos, como si las situaciones que atraviesan esos personajes no estuvieran necesariamente ligadas a esos universos, a esos marcos de referencia que propone inicialmente la obra. ¿Coincidís?

-Puede ser. Y esto está estrechamente relacionado con la noción de lenguaje. Para que un lenguaje se vuelva poético es necesario extrañarlo. La voluntad de que sea reconocible es para poder acceder a él, si no el lenguaje se vuelve paradójico, y no se entiende. El espectador puede empezar a imaginar a partir de que entiende lo que se le dice o propone desde la escena. Y luego viene la sorpresa, que termina de conformar una especie de entramado estético que construye un código asimilable para el espectador.

-¿Considerás que tus obras conceden espacio para la lectura simbólica?

-Es posible. Me gusta cuando la simbología es berreta, no cuando se propone representar grandes cosas, grandes hechos. Me interesan mucho las combinaciones estéticas que hace Leonardo Favio, por ejemplo. Volver poético expresiones de lo popular es algo que me interesa mucho, algo de lo que trato de estar atento en la calle. En muchos casos, estas combinaciones son portadoras de cosas muy interesantes, valiosas, incluso permite abrirse hacia una zona donde puede aparecer la política. Es decir, a partir de estos cruces muchas veces se ponen en juego cosas profundas que, a priori, parecen haber sido presentadas de un modo aparentemente banal, vulgar. Esto es algo que me inquieta al momento de trabajar.

PANORAMA DE LA DRAMATURGIA MENDOCINA

OIGO

VOCES



• Manuel García Migani



• Martín Montero



• Vanina Corazza

MARIELA ENCINA / desde Mendoza

Desmitificar la dramaturgia. Construir nuevos valores estéticos. Encontrar una voz propia dentro del “canon de multiplicidad” que, en palabras de Jorge Dubatti, rige al campo teatral actual. Con estas inquietudes vitales como patrón organizador de sus lecturas, un grupo de actores, directores y dramaturgos oxigena la escena independiente mendocina en los últimos dos años. Algunos de ellos asumiendo el doble rol de dramaturgo y director (Vanina Corazza, Longo, David Maya, Manuel García Migani); otros, dirigiendo (Ariel Blasco, Gustavo Cano, Martín Montero). Todos, apostando a un teatro que traduzca sus intereses y puntos de vista.

El correlato escénico de estas búsquedas son **Febrero adentro** (escrita y dirigida por Corazza), **Melancia** (el tercer montaje de García Migani), **Bella tarde** (segunda obra de teatro de sombras de la Compañía de Luces y Sombras Pájaro Negro), **Carla en el camino del mono** (el debut de Maya en la dramaturgia colectiva), **Lombrices** (primera obra de texto que dirige Montero tras varios años de indagar en la creación colectiva), la saga **Biónica** y **El vuelo del dragón** (consagrado invento de Blasco) y **La razón blindada** (el ingreso de Cano al universo de la dirección).

Delineado así, el mapa – que, está claro, no es el territorio – invita a la pregunta: “¿Somos espectadores de una nueva dramaturgia?”. Nos referimos a “dramaturgia” tal y como la entiende Gustavo Cano, quien la define como “algo integral” cuya acepción “puede referirse tanto al

proceso de escritura (dramaturgia propiamente dicha), a aquello que comunica un actor (dramaturgia del actor) o a la puesta en escena de una obra (dramaturgia del director)”.

Aunque las sensaciones con respecto a una identidad colectiva están divididas, todo indica que estamos ante la configuración de una nueva generación de dramaturgos. Sus propuestas van a contrapelo de la herencia teatral de sus maestros o de los cánones dramaturgicos exportados (sean estos, nacionales o foráneos); reelaboran, en sus poéticas, las condiciones socio-culturales que signan sus procesos creativos (falta de espacios de representación, repliegue de sus maestros) y a la vez comparten las condiciones de producción (la relación tiempo/montaje, recursos económicos); y ciertos rasgos generacionales que los acercan al lenguaje cinematográfico. Longo imprime el dato histórico: “A diferencia de 10 años atrás, hoy por hoy está teniendo más fuerza la voz de los artistas locales. Antes se prefería poner en escena obras de autores consagrados y hoy es más factible ver, en la cartelera, una equiparación. Hay una tendencia a crear obras en su totalidad: que los dramaturgos asuman la dirección o viceversa. Es un camino abierto por Sacha Barrera Oro, Lucas Olmedo y Luciano García”. Para vislumbrar una hipótesis, un debate con los siete creadores.

JUNTOS PERO NO REVUELTOS

En sus aspectos formales, Vanina Corazza, Longo, David Maya, Manuel García Migani, Ariel



• Escena de "Febrero adentro" (escrita y dirigida por Corazza)

Blasco, Gustavo Cano y Martín Montero tiene algunos puntos en común: rondan las tres y las cuatro décadas, son teatreros con formación de actores y los une una misma pulsión creativa: contar sus propias historias, alejados de la lógica del entretenimiento. Ahora bien, ¿los preocupan las mismas temáticas? En absoluto. Frente a un texto dramático (en el proceso de escritura o en el de puesta escénica), los intereses son diversos: “los excluidos” (Montero), “los dramas cotidianos, simples, sensibles y comunes” (Corazza), “las historias que muestren al hombre de hoy, contadas desde una forma intensa, virtuosa o profunda” (Maya), “los conflictos sociales” (Longo), “los conflictos sociales, las problemáticas vinculares, cuestiones de género y discusiones históricas” (Cano). Ahora bien, aunque las aristas temáticas son diversas, en esencia, se trata de ser signo (reflejo) de los tiempos que corren. “El artista tiene la obligación de ser contemporáneo, debe estar parado en su tiempo. No confío en el teatro de fórmulas prestadas o recetarios”, dice García Migani, quien suma tres piezas propias **Pet Shop**, **Famélica** y **Melancia** y una en coautoría: **Alicia, el conejo y un tiempo que siempre se va lejos** (con Ana Suárez). Acaso en las palabras de García Migani esté el punto de confluencia de estas miradas. Es, justamente, la contemporaneidad (vivir en Mendoza y ser un artista independiente) el espacio en el que, objetivamente, todos se cruzan. “Hay rasgos comunes muy fuertes en las dinámicas de trabajo, en la forma de llevar a cabo un

proyecto, en la forma de sostenerlo, en la forma de ‘sobrevivir’ en la actividad”, afirma el director, y Cano se encarga de graficar las condiciones de producción: “poco dinero, escasez de espacios para ensayos, artistas ocupados en ganarse el pan”. El tiempo de construcción de las obras es un rasgo unificador –aporta Longo-. En su mayoría se están tomando más tiempo del que solían tomarse en el proceso de construcción. A veces la preparación de una obra se extiende a los dos años. Pese a las mareas de las políticas culturales y la falta de espacios, se corre el riesgo de presentar una obra por primera vez en escena”. La base de todo proceso es la autogestión, la voluntad de acero, la creencia. Tal y como lo hicieron Víctor Arrojo, Walter Neira, Ernesto Suárez o Juan Comotti (a quienes reconocen como sus maestros), este grupo de nuevos creadores también reelabora, en sus micropoéticas, las condiciones socio-culturales que signan sus procesos creativos. Y en ese andar, lo enriquecen y oxigenan el teatro independiente. Para Cano, “estas miradas están motorizando la producción teatral, en un contexto que trata de eliminarla; o que trata de imponer cierto perfil de producción que no es que nos interesa, y que es peligroso y hay que combatirlo. Se ha impuesto una visión de arte como mercancía”. “Hay una clara crisis de las instituciones –agrega Montero–, la universidad es retrógrada, los referentes piensan en un teatro eurocéntrico y la ansiedad de las nuevas generaciones avanza a como dé lugar y copa la escena”. Y en ese derrotero, no

solo se profundizan las subjetividades sino, también, se delimitan a sí mismas con una clara pretensión de honestidad. “La forma en la que uno se para ante la creación –resume García Migani– es lo que te define como artista”.

EN BUSCA DE LA PALABRA PERDIDA

Como ya dijimos, esta nueva generación no reniega de la herencia poética que trae consigo pero decide apartarse de ella. La bifurcación es síntoma de un ciclo vital, de un cambio o “renovación” cuyo norte es la búsqueda de una voz genuina, capaz de reflejar sus intereses e inquietudes y que trascienda en aquellos sitios que sus maestros comienzan a dejar vacíos. “Esto tiene que ver con el repliegue que tuvieron los directores consagrados, que, en un momento, empezaron a dirigir cada vez menos. En ese huequito hubo que hacerse cargo de que había llegado la hora. También, con que no había propuestas que gustaran”, apura su hipótesis Ariel Blasco, en coincidencia con Martín Montero: “A la escena la falta de una voz auténtica y renovada, que está en proceso de construcción. La academia y los maestros ya están sepultados y los emergentes de esta crisis ya se encuentran en escena”. “No tenemos escapatoria –asegura Corazza– todos los que estamos escribiendo teatro hoy traemos una determinada información (artística, estética, social, política, económica, etcétera) y otras inquietudes en la manera de querer contarlas”. Longo amplía con pasión historiográfica: “A fines



• Escena de "La razón blindada" (dirigida por Gustavo Cano).



• Escena de "Lombrices" (dirigida por Montero).

de los '90 se notaba el salto generacional dentro de la dramaturgia/dirección, debido a la influencia de la última dictadura. Hoy hay una posta que toman artistas del trabajo que otros han comenzado. El salto ya no existe. Lo más seguro es que el trabajo que hoy aparece claramente sea continuado y profundizado por otros, y en pocos años se vea en escena. Lo cual hará que siempre uno deba actualizarse ante las nuevas ideas".

"Todo lo que puede decirse –aventura David Maya– genera otras preguntas. Abre incógnitas sobre el futuro teatral, sobre el 'qué', sobre el 'cómo' de la actividad en nuestra provincia. Esta nueva dramaturgia deja indicios de cambios, de progreso. Y denota el empuje de las nuevas generaciones para el teatro mendocino, entendiendo a este como la visión de todo un circuito de artistas que lleva décadas de historia".

ILUMINADOS POR EL CINE

Aunque sus indagaciones poéticas no se ciñen a un modelo único, el código cinematográfico es un lenguaje expresivo que influye los procesos creativos de esta generación de teatristas. Al menos en esto coincide la mayoría de ellos, quienes aceptan sentirse influenciados por el cine. Tal cruce, creen, se percibe en "la actuación y la fragmentación de las imágenes" (según Vanina Corazza); "los coqueteos del texto dramático con guión de cine" (David Maya) y en "la edición de los contenidos" (Gustavo Cano). Esta intertextualidad, sin embargo, ofrece matices. En este sentido, la saga dirigida por Ariel Blasco, **Biónica** y **El vuelo del dragón**, es un ejemplo contundente del cruce entre las películas de ciencia ficción de las décadas del '50 y '60 y el teatro (entendido, este dentro de ese mundo fantástico). El director, también estudiante de cine y pionero en cruzar ambos lenguajes, echa mano de su experiencia

tras las cámaras para plasmar, en escena, conceptos esenciales del séptimo arte: desde la idea de locación que flota en su minuciosa puesta, hasta la implementación de acertados *zooms* y primeros planos.

También en el trabajo de Corazza el guiño al cine es clave. La dramaturga y directora escribió y montó **Febrero adentro**, su ópera prima, estableciendo un juego de espejos con el denominado Nuevo Cine Argentino. En la pieza retoma la atmósfera agobiante y calurosa que propone Lucrecia Martel en **La Ciénaga** (volviéndola aún más pesada por ubicarla en un contexto marginal) y además el registro interpretativo del filme: hiperrealismo.

Interesante, también, es la investigación que Longo y la compañía de Luces y Sombras Pájaro Negro realiza sobre el expresionismo alemán en su autodidacta y pertinaz tarea de conocer las potencialidades expresivas del teatro de sombras. **Woyseck** y **Bella tarde** son resultado de esta búsqueda; de allí, su anormalidad escenográfica, la deformidad de sus personajes y la distorsión de los contextos. Para Longo el uso de estos guiños no es otra cosa que una vuelta a los orígenes: "El cine – sostiene – utiliza un lenguaje que ha masificado pero que, en sus inicios, era propiedad del teatro".

DRAMATURGIA TALLE S

Otra feliz coincidencia entre el teatro y el cine es **Cortodramas**, un ciclo de obras de pequeño formato impulsado por Manuel García Migani, Longo y Vanina Corazza en diciembre de 2011 cuya principal referencia son los cortometra-



• Escena de "Melancia" (escrita por García Migani).

jes. Las reglas básicas de este "juego dramático" son sencillas: tres obras, de 10 minutos cada una, suben a escena en cada edición; dos meses es el tiempo de producción (dramaturgia y montaje) y uno, el disparador dramaturgico (idea u objeto que es elegida por un curador). El proyecto pareciera una quijotada independiente, sin embargo, esta original modalidad de producción hoy se consolida como una usina de teatro mendocino en talle *small*. "Incentivar la aparición de nuevos creadores, el montaje de obras, y acercar la dramaturgia al público pero de una manera divertida, lúdica y natural", es el objetivo de este "experimento" pergeñado por García Migani y Longo, para despabilar a la dramaturgia mendocina. En sus cinco ediciones exitosas, el ciclo ya suma una larga lista de dramaturgos: sus organizadores, Jorgelina Jenon, David Maya, Guillermo García, Rodrigo Casevalle, Ariel Blasco, Valeria Portillo, Valeria Rivas, Gustavo Cano, Wally Sánchez, Mauricio Fábrega, Francisco Carrasco Monterrichard y Cintia Seguí. Así, **Cortodramas** se burla del fantasma de la hoja en blanco. O mejor aún: lo convierte, con destreza y pericia, en un avioncito de papel que vuela hacia nuevos e insospechados mundos.

EL DIRECTOR MARTÍN SEIJO Y LA COMPAÑÍA DE FUNCIONES PATRIÓTICAS

Transitar la historia Argentina



• Martín Seijo y la Compañía de funciones patrióticas

ADYS GONZÁLEZ DE LA ROSA / desde CABA

En 2008, el actor, dramaturgo y director Martín Seijo propuso a sus colegas más cercanos conformar un elenco estable que solo estrenara en fechas patrias, que las funciones se realizaran los días feriados y que fuesen únicas. “En principio tenía que ver con las posibilidades de tiempo más, y al mismo tiempo me interesaba poder hacer un trabajo y abandonarlo rápidamente. Sí era importante ensayarlo y producirlo de la misma manera que cualquier otro tipo de obra, no desmerecerlo por el hecho de que se iba a hacer una sola vez”, cuenta el director.

La otra particularidad de la propuesta era que los espectáculos debían hablar de la Patria y la Historia Argentina. Así surgió la Compañía de Funciones Patrióticas. En estos cuatro años han estrenado 8 obras que han versionado textos de autores como Osvaldo Dragún y Andrés Lizarraga hasta tratados científicos.

“La primera experiencia de casi todos en relación con el teatro tiene que ver con el colegio y los actos escolares. Quería recuperar eso y al mismo tiempo la adaptación de un texto pero sin caer en la solemnidad sino marcando distancia, por eso abrimos con una estructura que le daba un marco de evento y en la que cantamos el himno al

principio – explica Seijo-. Apostamos al vínculo con la gente, partiendo de que los que van saben que ellos son los únicos testigos de una situación que nadie más se las podrá contar y de ellos depende que se pueda difundir”.

Con un recorrido que empezó en salas del off y hoy ha transitado espacios como Fundación PROA, el Centro Cultural Ricardo Rojas y el teatro Regina, la Compañía de Funciones Patrióticas, participó en agosto en la Feria del libro de Corrientes Libros sin fronteras. Esta fue su primera gira por el interior del país, una experiencia que intentan sistematizar.

-¿Cómo aparece la idea de hacer una única función?

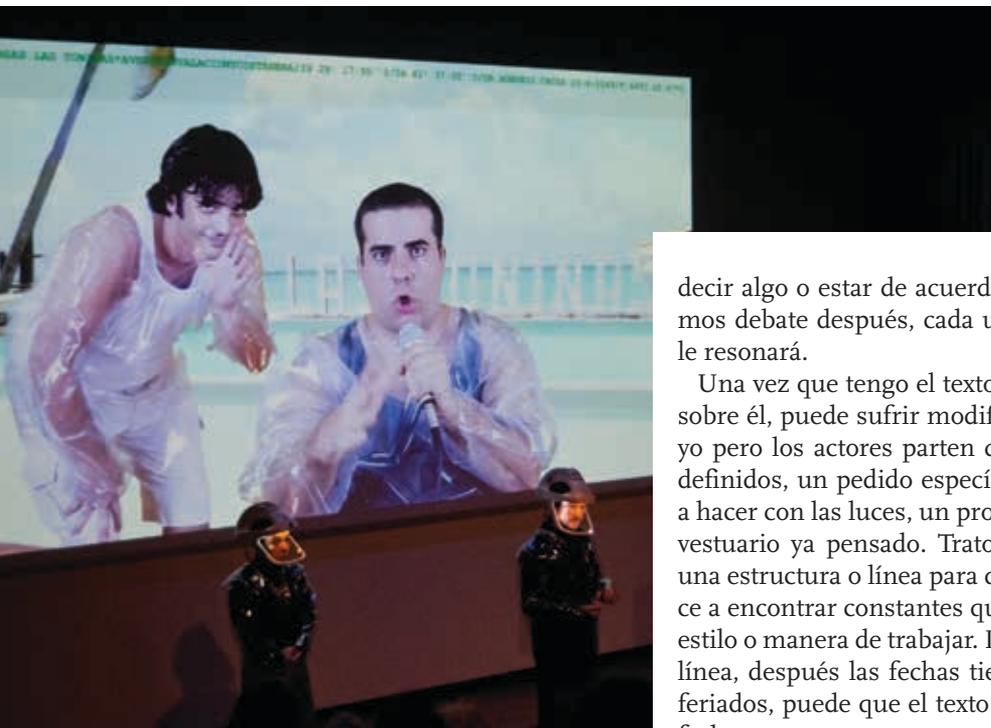
-A principios de 2008, lanzamos una convocatoria en Teatro Del Borde que se llamaba **Experiencia agónica**; yo adapté una novela de Faulkner, **Mientras agonizo** y repartí los papeles a cada actor que convoqué, pero entre ellos no sabían quiénes iban a trabajar. Lo manejé todo por *mail* y tuve una reunión individual con cada uno donde les hice algunas preguntas y confié en que se iban a estudiar el texto. Se juntaron una hora antes de la puesta para conocerse, ver el vestua-

rio, la escenografía y ponerse de acuerdo para hacer la función que podía durar desde un minuto hasta tres horas. En esas pequeñas experiencias me di cuenta de que se generaba una relación entre los actores y el público que era diferente, que había un plus o una energía respecto de lo que pasaba en el escenario.

Así se fueron repitiendo nombres de actores con los que trabajaba y me pareció que era interesante repetir este formato de única vez pero con una compañía estable. Hoy no hay estabilidad en los grupos, todos andan por todos lados, entonces que circule el trabajo, que sea diferente y que dure poco la circunstancia de trabajar juntos.

-¿Por qué decidiste que las obras se suscriben únicamente a temas histórico-políticos?

-Siempre me interesó el tema de la historia, formó parte de mis lecturas, de mis estudios; estudié Comunicación social y parte de la carrera de Ciencias políticas, si bien nunca tuve una militancia o afiliación, es algo con lo que me he conectado. Por otra parte, estuve leyendo un tomo del INT, de Beatriz Seibel, donde encontré un texto de Juan Bautista Alberdi que yo no sabía que era dramaturgo, era una faceta oculta para mí. El



• Compañía de funciones patrióticas.

texto es **El gigante amapolas**. Me gustó esa manera de encarar en la que no toma posición de parte de unitarios o federales sino que les pega a los dos. Eso fue fundante, unido a que en esa misma compilación encontré una breve descripción donde Seibel relata que en el siglo XIX se realizaban funciones patrióticas para festejar alguna fecha conmemorativa, ahí me apareció el término de “funciones patrióticas”. Entonces crucé lo que me interesaba a mí con la posibilidad de trabajar ese texto, ese término que estaba dando vueltas y la necesidad de crear un grupo que generara estos trabajos eventuales.

-¿De dónde parte el trabajo, de un tema, una fecha, un texto?

-En principio, fueron textos que conseguía, podían ser dramáticos o no, de hecho el segundo fue un tratado científico sobre neuropatías de algunos próceres que escribió José Ramos Mejía. Es muy a la antigua la manera de trabajar nuestra, no improvisamos. Partimos de un texto que tenga que ver con la temática de la compañía, es decir, con la historia argentina o un sentimiento patrio, desde un lugar u otro. Ni nos podemos asegurar que lo trataremos de manera revisionista o restauradora, depende del ánimo ideológico del grupo que es una bolsa de gatos, hay opiniones políticas muy divergentes y grandes discusiones internas. Pero siempre buscamos abordarlo desde el lado de la comedia, no caer en la bajada de línea ni responder a un manual estético determinado. Es más parte de comedia y parodia que se conjugan para trabajar esos textos, quitarles solemnidad y divertirse. Como las temáticas por sí solas tienen que ver con la historia, la política, el presente, el pasado y el futuro, solo el espectador puede intuir que nosotros queremos

decir algo o estar de acuerdo o no, pero no abrimos debate después, cada uno se irá con lo que le resonará.

Una vez que tengo el texto adaptado, se trabaja sobre él, puede sufrir modificaciones en el ensayo pero los actores parten de roles y personajes definidos, un pedido específico de lo que vamos a hacer con las luces, un programa de mano y un vestuario ya pensado. Trato de que respetemos una estructura o línea para que el público empiece a encontrar constantes que pueden formar un estilo o manera de trabajar. La dirección va en esa línea, después las fechas tienen que ser patrias, feriados, puede que el texto tenga que ver con la fecha que se conmemora... cuando se da esa conjunción es mucho más interesante. Otras veces son fechas de nuestro calendario que le proponemos al público, son fechas que no se conmemoran y que muchas personas desconocen.

Se van armando con cosas que tengan que ver con la historia pero con el presente también, estoy muy atento a eso porque si no, no le llega a cierto público, sobre todo el joven. Por eso en la adaptación se incorpora el presente a un texto que fue escrito por otra persona en otro momento.

-Para una compañía que ensaya durante meses para una función, ¿qué es un proceso de ensayo y cómo se conjuga con esa única representación?

-El hecho de que sea una única función hace que los actores estén más despiertos y atentos ese día, como mucho tienen tres chances para mostrar ese trabajo, eso los conecta más. Se suele decir que en la segunda función el trabajo se cae y después se empieza a levantar, acá no pasa. Como saben que es matar o morir, salen con esa energía, quieren que el trabajo sea bien recibido y que justifique todo lo anterior. Se genera eso en los actores y en el público también, que sabe que está en esa situación donde hubo todo un laburo previo corto e intenso que se está mostrando y que a lo mejor no se va a mostrar nunca más. Ese clima de tensión, propio de los estrenos, es una fiesta donde el anfitrión les quiere dar lo mejor a sus invitados. Siempre les digo a los actores antes de la función que no es una típica función de teatro, sino un evento donde ellos la tienen que pasar bien, disfrutar de eso que están haciendo si no no se va a transmitir nada. Desde ese disfrute se encara el trabajo. En cuanto al ensayo, sabemos que, como se trabaja contra fecha, no hay margen para perder el tiempo, en otras experiencias hay ensayos que se aprovechan y otros no tanto. El hecho de tener una fecha de estreno inamovible corta con esa tendencia de dilatar procesos que

no son necesarios. Acá perdés un ensayo y no se recupera más, entonces también en los ensayos convive esta energía. Trabajar con esa adrenalina es muy bueno. Termina la función, hacemos una sobremesa donde descargamos tensiones, escuchamos comentarios, descansamos, y a los pocos días ya aparece un nuevo trabajo.

-Con los antecedentes y referentes tan fuertes que tiene el teatro político en Argentina, ¿qué significado tiene hacer teatro político hoy?

-No es casual que esta sea una época en la que se está mirando siempre al pasado, supongo que ese contexto también a mí me ha generado la necesidad de mirar al pasado, a mi manera y a la manera de los que forman parte del grupo, y en la reescritura de los relatos históricos eso está todo el tiempo. Cada uno adapta su pasado, el de algún prócer o lo que fuera para su necesidad política del momento. Creo que siempre se hizo eso, pero a diferencia de otros gobiernos que nos tocó vivir, en este está muy presente el reescribir, el recuperar ciertas zonas de la historia que estaban ocultas, calladas. Hay una necesidad que hace que se generen debates, que se creen institutos que trabajan sobre eso, que se escriba en los diarios, que haya programas que se dediquen a revisar archivos, toda una cuestión historiográfica que a veces se hace seriamente y a veces se hace con intencionalidad política.

En el teatro, en los últimos años, se volvió a eso. El teatro de los noventa estaba muy desconectado de lo que pasaba en el país, trabajaba otra manera de vincularse con la escena y con el público, con una mirada más puesta en el afuera, en los festivales y no en lo nacional. Ahora hay una apertura, aunque es mínima. Este año hubo varias obras que abordaron el tema de Malvinas, pero no hay grupos que se dediquen exclusivamente a estos temas. Hay que ver si esta motivación a largo plazo se mantiene o solo son hechos aislados vinculados a determinadas fechas.

Nosotros lo hacemos, principalmente, desde la necesidad de generar, desde nuestras limitaciones, una estética que a la vez genere un grato momento en la gente, algo disfrutable, más allá de la opinión política que tenga, que pueda reconocerse en algunas cosas y en otras no. Ese es nuestro primer objetivo, porque es muy difícil dentro del grupo ponerse de acuerdo, tenemos discusiones donde sale: “esto no, esto es demasiado, esto yo no lo hago”. Se han discutido desde gacetillas de prensa hasta las cosas que van en los videos. Es muy fácil lograr consenso con figuras políticas como Menem y Macri, sí, vamos contra ellos.

Pero si te metés con otros, empiezan las dudas que se ven en el trabajo y que a mí también me interesan. Es un espectro amplio porque somos 15 y es difícil que pensemos parecido.

-En cuanto al modo de producción, es casi una ironía o un enorme desafío plantearse una compañía estable en estos tiempos, pero a pesar de eso, han consolidado un equipo de trabajo.

-Desde que empezamos no se fue nadie, sino que se han incorporado, empezamos con 10 y somos 15. Tenemos una puestista de luces que siempre es la misma, al igual que el fotógrafo, no existen los rubros técnicos, todos forman parte de lo artístico. Cuando hicimos la obra de Osvaldo Dragún (**Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en Zona Sur**) que hablaba de la carne podrida, el fotógrafo propuso un color verde para las fotos y eso generó en la puestista la idea de que la obra mantuviera ese color. Como estamos todos juntos trabajando, hay un diálogo permanente real, sin necesidad de armar "la mesa de trabajo", se da solo, yo lo coordino pero cada uno va aportando, se van encajando las piezas. Esa permanencia en el tiempo, a pesar de que son trabajos muy eventuales, nos permite trabajar en equipo, se va sosteniendo y retroalimentando de los aportes de cada uno y le suman a la propuesta un desafío y complejidad que la mantiene viva. Todos los que forman parte del grupo, además de aportar en su misión original, colaboran en otras áreas. Ya somos 15, unos se dedican a la música, otros a la fotografía, video, algunos acompañan desde el diseño, la prensa, etcétera.

-¿En qué varió el cambio de los espacios, de empezar en espacios off a terminar con funciones en la Fundación PROA o en el Teatro Regina?

-Eso se fue dando. Empezamos como un grupo destinado al teatro off, pero teníamos un problema con el circuito y que seguiríamos teniendo hoy, los teatros no están preparados para recibir propuestas que se van a hacer por única vez. No te van a destinar un tiempo de ensayo previo ni ocupar una grilla —con la saturación de obras que hay— para hacer una sola función. Lo mismo sucede con los subsidios, entregás una carpeta pero si vas a hacer una sola función no te dan margen, en algunos casos la misma ley pide que hagas ocho funciones como mínimo. No está preparado el sistema para bancar estas propuestas.

Nosotros tuvimos suerte. En una de las funciones que hicimos en Escalada, por las características de la propuesta, le llegó a interesar a Adriana



• Compañía de funciones patrióticas.

Rosemberg que es la presidenta de PROA, fue a vernos allá y le gustó. Le llamó la atención el carácter efímero y de evento que tiene la propuesta, no en sí la obra, sino esta relación que se da entre un evento artístico que tiene su eje en el teatro y el público. Eso le interesó para su espacio y nos convocó. Entonces pasamos de una sala de teatro independiente donde el *borderó* se usaba para pagar los gastos de la puesta a otra situación donde nos preguntaban qué necesitábamos, nos brindaban un proyector de alta definición, un operador y con un presupuesto destinado que nos ayudaba para solucionar un montón de cosas, y el *bordero* todo para nosotros. Una situación casi ideal que nos permitió trabajar con horarios de ensayos flexibles... fue todo muy facilitador. Pasamos a otro tipo de producción que se fue repitiendo.

Al año siguiente nos convocaron del Rojas, también con poco tiempo pero con dinero que nos permitía hacer determinadas apuestas, horarios para ensayar, un espacio definido, un asistente de producción fijo y funcionó. En esas condiciones dejamos un poco de ser un grupo de teatro independiente, aprendimos un montón pero no es lo mismo volver a esa situación que muchos tenemos aún en nuestros otros trabajos. Después nos invitaron del Regina con un sistema de producción virtuosa que nos permitió trabajar aunque tuvimos que negociar y hacer dos meses de funciones.

Estar en PROA nos ha dado visibilidad. Si aceptamos estas propuestas fue para abrírnos a un mayor público porque algo que veíamos es que al acotarnos a una o dos funciones habíamos logrado armar un grupo de público de nuestro entorno más cercano que va siempre y después no nos

iba a ver nadie más. Nos estábamos generando una burbuja que nos impedía dialogar con otro público que nos pudiera plantear un desafío. Lo mismo que hacer giras, somos la Compañía de Funciones Patrióticas, la patria como tema y estamos acá siempre, así que intentamos coordinar con el interior aunque es difícil hacer coincidir las giras con las fechas patrias.

-¿Ya están preparando un próximo espectáculo?

-En septiembre empezamos con un nuevo trabajo, es una adaptación de un texto literario, un texto de Mansilla sobre los últimos días de Rosas. Rosas era el tío de Mansilla, y desde adentro cuenta cómo fueron sus últimos días en el poder, es una mirada interesante. La idea es estrenarlo el 20 de noviembre —que se pasa al 26—. Una novedad en esta última obra que hicimos (**37º Congreso de Revisionismo Histórico Nacional**) fue que intentamos romper un poco con el pasado y proyectamos hacia el futuro también. Nos conectaba con la posibilidad de generar nuestra propia ciencia ficción. Desde lo berreta que queríamos plantear, nuestra hipótesis de cómo sería el futuro era interesante, nos gustaba, nos entretenía y nos divertimos mucho haciéndolo.

Tengo la idea de hacer en algún momento una retrospectiva. Armar una Semana de Mayo donde podríamos hacer una selección de nuestras obras y ponerlas todas juntas. Pero implicaría una producción y disponibilidad de espacio, y por ahora no podemos.

Compañía de Funciones Patrióticas
<http://funcionespatrioticas.blogspot.com.ar>



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

El camino del juego al teatro

LEONOR SORIA / desde CABA

El sentido lúdico, integrado naturalmente en la infancia, es el motor que pone en movimiento el proceso creativo a través del libre juego de la imaginación. Más tarde la educación, la familia o las religiones van cercenando, en nombre de la adaptación social, la libertad que requiere el juego al punto de alejarlo cada vez más de la vida cotidiana.

La necesidad de restaurar la potencia del juego como instrumento de desarrollo personal, afianzamiento de la identidad y reconocimiento de la realidad ha despertado el interés del docente Jorge Holoatuck, autor del ya editado *Manual de juegos y ejercicios teatrales* y de *Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales*, que próximamente editará el Instituto Nacional del Teatro, a través de su editorial Inteatro.

En su opinión, el problema que se planteó con el uso del *Manual...* es que si bien fue propuesto “como punto de partida muchas veces se utilizó como punto de llegada”, cayendo de ese modo en la reiteración y en la aplicación textual de los ejercicios como una receta que garantizaba el resultado.

LO SINGULAR

“Lo que yo respeto a rajatabla de la educación artística es el desarrollo de la singularidad por-

que cada uno de nosotros es único e irreplicable en la historia del universo. El teatro consiste en llevar la huella digital al escenario”, sostuvo.

La fábrica... intenta completar la propuesta del *Manual...* para que el docente pueda crear juegos y ejercicios adecuados para el grupo que tiene a su cargo.

Los juegos son la antesala para acercarse al lenguaje porque lo más importante es aprender los elementos constitutivos para producir lenguaje y luego aplicarle el sello personal que Holoatuck define como “creación de sentido”.

Sin embargo, no deja de reconocer el contexto real en que se mueve el docente con la multiplicidad de lugares en los que desarrolla su tarea y la premura que trae aparejada y perturba la planificación de sus clases. Por lo tanto, es fácil caer en el error de no ser creativo y recurrir a un bagaje de juegos y ejercicios de probada eficacia.

Los docentes de educación artística son generalmente artistas que ya poseen un bagaje instrumental de conocimientos como para organizar clases, pero el desafío es crear nuevas propuestas ajustadas a la realidad del grupo.

EL LIBRO QUE VIENE

El material que publicará próximamente el Instituto Nacional del Teatro es la versión última,



• Jorge Holovatuck.

corregida y actualizada luego de varias revisiones del borrador original

“Lo que me sucede como teatrero es que al estar mas viejo aprendí muchas cosas de teatro pero no tengo tanta experiencia como escritor, es por eso que me vi obligado a hacer varias correcciones”, se disculpó.

Para Holovatuck todos los caminos conducen al teatro, al que considera como “el juego más complejo y reglado”.

Si bien reconoce que muchos directores y dramaturgos enseñan, generalmente van en busca de los resultados y pasa a segundo plano la escasa profundidad del proceso. Por el contrario, en su opinión, la tarea del docente es planificar, conducir y evaluar para transitar el camino que a partir del juego desemboca en el teatro.

Desarrollar el proceso creativo de una manera agradable, gradual y lúdica da lugar a una actitud empática que se refleja en la escena teatral. “Si el actor tiene una actitud lúdica y juega en el escenario, posiblemente la obra exprese una energía distinta y cobre vida”, aseguró el entrevistado.

En opinión del autor de *La fábrica...*, de próxima edición, la meta es llegar a hacer teatro aunque el objetivo inicial sea divertirse, conocer gente, entretenerse, tener una actividad en la que puedan expresarse o manifestar su singularidad.

Cabe aclarar que si bien la meta es el teatro hay grupos con fines no profesionales como es el caso de los cuadros melodramáticos o el teatro vocacional.

Holovatuck diferencia claramente al actor profesional del artista. “Lo que hace que un actor sea profesional es la necesidad de organizar su actividad de forma sistemática y vivir de su tarea. En cambio, lo que hace que un actor sea artista tiene que ver con la construcción de sentido”, recalcó.

TEATRO CARCELARIO

El teatro carcelario es uno de los proyectos que atraen la atención de Jorge Holovatuck impulsado por el tratamiento que hacen los medios con relación al tema de la violencia.

“Está muy en boga el tema de la inseguridad, pero estoy en desacuerdo con el tratamiento que se hace de la inseguridad porque las estadísticas que se hacen sobre criminología y violencia a nivel mundial marcan realidades diferentes a nivel latinoamericano con relación al resto del mundo. Como teatrero pienso que puedo aprovechar esta

sobredimension mediática para insertar el teatro en la cárcel”, sostuvo el docente.

Junto a Luis Romero, docente de teatro en cárceles, Holovatuck se abocó al análisis del sistema carcelario convencido de que el teatro puede ser un gran aporte para el proceso de socialización y para inducir a aquellos que se sientan invadidos por emociones intensas a sublimarlas a través de acciones positivas.

Su visión sobre el tema lo lleva a considerar la necesidad de transitar dos etapas. En primer lugar, la modificación y actualización del uso del teatro en las cárceles y, en segundo lugar, la creación de talleres integrados con la participación de personas del exterior y de reclusos.

Últimamente, se han realizado reformas carcelarias que prevén la presentación de teatro espectacular a cargo de elencos integrados. “Pero son pocas las ocasiones en que ello ocurre y no todos los reclusos participan de la experiencia”, aseguró y se apresuró a declarar que “yo intento sistematizar la inclusión del teatro en la cárcel porque creo que puede ser un aporte muy importante; qué mejor que el teatro para ayudar a la gente a aprender cosas que tal vez no pudieron adquirir antes”.

La intención principal del trabajo es contrarrestar el proceso de desindividualización que sufre el recluso. Una persona empobrecida en su contacto con olores, texturas, colores, limitada en el uso de la palabra, del diálogo y la información va disminuyendo permanentemente su capacidad de comunicación y expresión. La situación resulta apremiante porque hay datos escalofriantes. Por ejemplo, en el momento del retorno a la democracia había diez cárceles y con la imposición del neoliberalismo ahora existen más de cincuenta.

La actividad docente se abre en un amplio abanico de posibilidades y cada contexto requiere didácticas específicas.

“Hay una gran diversidad de grupos aptos para la enseñanza artística a niños, adolescentes, adultos, adultos mayores. Algunos trabajan solamente con el ambiente en que se formaron, otros se animan a desarrollar estrategias para contextos marginales que tienen características diferentes”, sostuvo.

“El docente, además del bagaje lúdico, no tiene que tratar de imponer su propia experiencia sino tratar de aprender cómo funciona el grupo y establecer un puente para generar teatro”, afirmó finalmente.

COMPUTACIÓN Y TEATRO

Junto al profesor Daniel Prieto, director de la Escuela de Teatro de la ciudad de Bahía Blanca, Holovatuck está trabajando en la vinculación de la computación y el teatro para aplicarlo especialmente a nivel escolar en el ámbito de la Provincia de Buenos Aires.

A través del plan Conectar igualdad, dependiente del Ministerio de Educación, el gobierno nacional distribuyó computadoras a docentes y alumnos de nivel secundario. El gran desafío que se plantea ahora es definir el mejor uso de esa tecnología.

No se dispone actualmente de experiencias con relación a posibles aplicaciones en el área del teatro, aunque hay más claridad con respecto a otras artes como el cine.

Por ultimo, Holovatuck confesó que “una de las primeras hipótesis que orientan nuestra investigación es la posibilidad de utilizar la computación en teatro como recurso expresivo incorporado a la improvisación”.

SAULO BENAVENTE

“En el escenario el decorado es un actor más”.



• Escenografía de Saulo Benavente



• Boceto de la escenografía de "La cal viva".

Saulo Benavente. Escritos sobre Escenografía

es una nueva investigación de Cora Roca que la editorial InTeatro está próxima a divulgar. En ella no solo se transcriben algunas clases del maestro sino que, además, diversos profesionales se refieren a la labor creativa del escenógrafo. Se transcribe a continuación un fragmento del capítulo 1 del libro, denominado "Nociones sobre la escenografía teatral"

Al iniciar la primera clase, los alumnos preguntan:

–Maestro, ¿qué significa la palabra escenografía?

–Ante todo, quiero decirles que prefiero que me llamen Saulo, y del mismo modo, como no me gusta la palabra "alumnos", les diré *aprendices*, que es mucho más linda. Tampoco discípulos, porque para mí importa una gravitación de la personalidad del profesor, y yo quiero que aprendan, yo no creo que se enseñe, yo creo que se aprende. Comencemos diciendo que el teatro siempre ha sido un hecho social colectivo donde el ser humano ha expresado su civilización, ya se trate de las fiestas dionisiacas griegas, de los divertimentos romanos, de los rituales litúrgicos del Medioevo, de los corrales españoles, del teatro "a la italiana" en el Renacimiento, del teatro *isabelino*, del francés del siglo XVII..., ya van a estudiar estas etapas en la materia de Historia del Teatro y del Traje. El teatro nunca ha dejado de ser religioso por las mismas razones por las que son los cultos, porque re-ligan al hombre, unos a otros activamente, así la misa con sus feligreses y la escena teatral con sus espectadores; es la forma más acabada de comunicación y entendimiento el teatro-teatro, el teatro meollo, el teatro pulpa, no se puede eludir y no podrá ser sustituido ni por robots ni por imágenes, salvo que desaparezca el hombre.

Respecto a la palabra escenografía, esta viene del latín *scenographia*, originada del griego *skēnographē*; hace referencia al arte de representar en tres dimensiones el mundo que nos rodea, lo cual es completamente erróneo si pensamos la escenografía como aplicación dramática, y en esto tengo un gran problema con Aristóteles, incluso lo digo con cierta pedantería pero es así. Él menciona las tres formas de representar en el espacio, dos de ellas

bidimensionales y la tercera tridimensional: la planografía (los planos, la planta del espacio), la altimetría (la elevación del plano en altura) y la escenografía, es decir la representación del espacio por medio del volumen, las tres dimensiones.

Si acuden a una enciclopedia van a leer que la escenografía es el arte de pintar decoraciones en el escenario, de realizar el conjunto de decorados de una obra teatral..., y van a notar que ninguna definición corresponde con la realidad. Los escenógrafos hemos desdeñado el término de decorados o decoraciones en beneficio de la palabra escenografía, concebida como un trabajo en la escena con elementos plásticos visuales, sonoros y lumínicos, imaginado en un espacio y tiempo compartido con el espectador.

Hoy, la imaginación del hombre abarca un campo muy amplio, lleno de inmensas posibilidades y acudimos a un nuevo repertorio más rico, sutil y profundo; y el aspecto visual del lugar en que ocurre determinada acción dramática ya no puede ser descuidado; si un personaje sufre de impotencia frente a sólidas murallas que le encierran, no satisfará pintar con gran artesanía sobre trozos de tela, piedras imitando la realidad a perfección, ni construyendo un verdadero muro en una verdadera fábrica, debe la escenografía responder a las exigencias de la atmósfera requerida con recursos propios al grado de expresión alcanzado por las artes dramáticas y plásticas. El público conoce las posibilidades que tiene el teatro para su propia poesía y sabe que el escenógrafo posee un completo lenguaje gráfico para formular su mensaje; quiere que el decorado sea un personaje más, que viva con los actores la situación dramática y contribuya a sugerir la realidad emocional. El no cumplir con esta exigencia compromete su buena disposición, arriesgando esa armonía integral indispensable a la obra artística. Y eso sí, absolutamente, les digo que deben pensar en hacerse responsables, porque en el teatro no hay razones que se deslindan unas de otras, es toda una, indivisible –pero con cierta prioridad en un orden orquestador o administrativo–, le cabe la responsabilidad al escenógrafo de todo lo visualmente expresivo, es él quien tiene la última palabra en los colores, en la arquitectura, en el espacio... A esta caracterización yo la llamo escenografía; el escenógrafo Luis Diego Pedreira (1931-1998) usa el término esceno-arquitectura.

Por otra parte, el teatro es un arte del tiempo y terminada una temporada, los utileros desarman la escenografía y lo más que puede quedar es un recuerdo, o en el mejor de los casos, una frase nostálgica que poco dura.

–Podemos filmar un video.

–Sí, pero ya no es teatro. Hay una marcada diferencia entre el teatro y otras artes como la pintura, la escultura, la arquitectura, que se ubican en un determinado espacio permanente. Uno mira un cuadro y si no lo capta, le gusta o no le gusta, le parece feo o hermoso, uno se va, pero el cuadro permanece allí, espera sin pausa a que uno disponga el tiempo necesario para admirarlo o aborrecerlo. Con la literatura pasa lo mismo, si uno escribe, por ejemplo, como hoy estos conceptos y dentro de un mes los quiere volver a leer, porque le pareció excelente o porque le resultó horrible, lo puede hacer, porque lo tiene guardado en su archivo. Esto no sucede en el



• Boceto de la escenografía de "Bodas de sangre".

teatro ni en el cine, porque si uno se distrae un minuto, tan solo sesenta segundos, ese tiempo no lo recupera jamás, porque todo ocurre en presente, aunque se esté narrando el pasado.

–Pero, si no entiendo una película o una obra de teatro, la puedo volver a ver otro día.

–Sí, por supuesto que podés volver a verla, pero ese no es el objetivo. No podés detener una escena en la sala de cine¹ o en el teatro, a eso me refiero. No podés detener nada, ni siquiera en tu mente, porque no se puede pensar en una cosa y tratar de mirar y entender otra, cuyo significado proviene como consecuencia de lo que justamente estás pensando, o sea de lo anterior, además, la escenografía ya no es la misma, varía a cada instante la composición plástica. Es complicado pero es así.

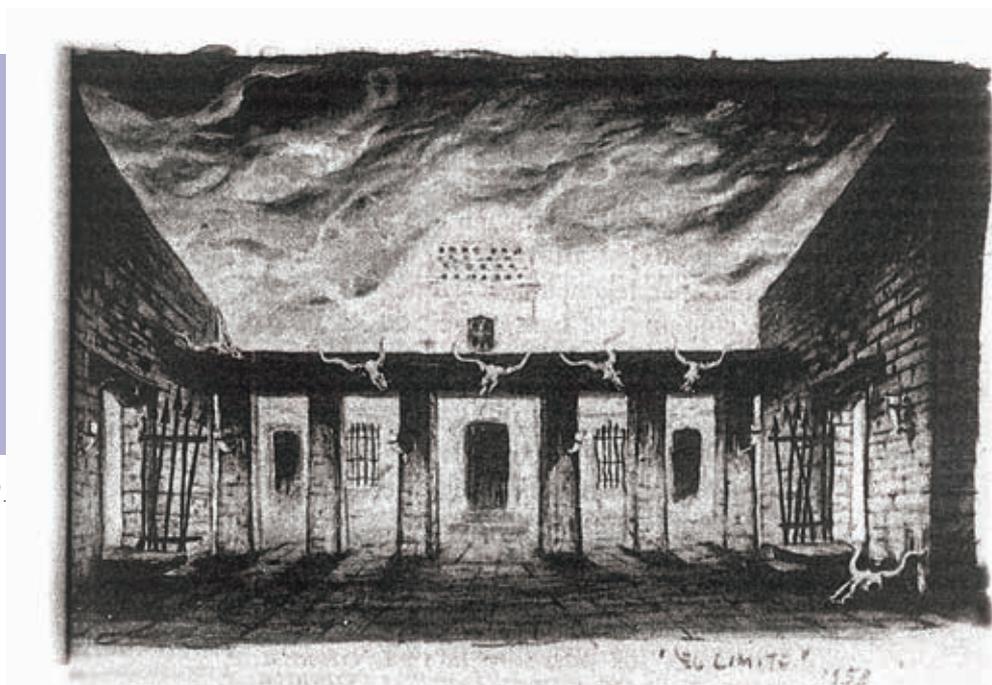
–¿Puede tener posibilidades la idea de que por medio de los adelantos técnicos actuales, el teatro pueda ser reemplazado por otro tipo de espectáculo más mediático?

–Esa es una idea de gente de mentalidad mezquina y sectaria. Son falsas revoluciones. Los colores, las formas, los movimientos, se emplearán siempre. Todo es lícito cuando responde a un sentido y sirve a la causa del hombre, que a pesar de retroceder en nuestra condición humana, en ciertos aspectos trata de buscar la perfección en lo que hace. Aunque el hombre, de

NOTAS

¹ Consideremos que, en esos años, no existían las tecnologías actuales de reproducción filmica.

• Boceto de la escenografía de "El límite".



por sí solo, no ha podido hacer nada tan parecido a lo que ha hecho Dios. El teatro es la única forma de expresión que se realiza con elementos vivos al momento de su representación y forma parte de una propuesta.

—¿Hubo alguna época de oro de la escenografía?

—Sí, el barroco. ¡Como la de todo organismo viviente! Es muy importante notar que los primeros objetos cinéticos los hicieron los escenógrafos en el barroco, en el siglo XVII, de ahí viene la palabra “maquinista”, que es movimiento; en ese período es cuando se comienza a poder hacer la representación, congelada en un instante y luego de una forma en movimiento, como elemento integrativo de la escenografía. Nace la “maquinaria” como instrumento de expresión, aparece el “maquinista”, hombre que hace mutar las formas como en un proceso biológico progresivo. Nace el arte cinético. La escenografía se hace con colores, formas que importan espacio y tiempo — se trata de tiempo y espacio limitados, compartidos con la participación del público—, y con un hijito de ambos que es el movimiento, la cinética, que es fundamental en la escenografía, de allí que juega fundamentalmente el espacio tridimensional y el tiempo.

—Sin embargo, la escenografía es la misma.

—No, varía cada instante la composición plástica. El público, al iniciarse la obra, verá un determinado color en una pared, por ejemplo el azul, pero al concluir la representación ese azul será otro a causa de la composición plástica que ha cambiado; una mancha verde por ejemplo, que en un cuadro puede aparecer apropiada porque existe la posibilidad de desviar en un momento la mirada, en una escenografía puede llegar a irritar el ojo o molestarte porque está muy saturado, y si al lado se pone una gorda y canta con voz grave, ya cambia totalmente; una actriz que con un vestido amarillo pasa delante de una superficie roja, y solo pasa, pero otro tema es que por razones de la escena se quede 15 minutos delante de la superficie roja, entonces hay que considerarlo de manera distinta, es un proceso que se entrecruza con lo fisiológico.

No hay que olvidar que en el escenario el decorado es un actor más, que no tiene texto que decir, y estará ahí, durante dos o tres horas a la vista del público, por lo tanto es indispensable ser muy ecléctico, es decir hay que coordinar muy bien todo, por suerte la gente no se da cuenta de que la escenografía es viva y el espectador asume los cambios en la escenografía como naturales al hecho dramático y no los percibe simplemente como fenómenos técnicos (cambios de luces y colores, movimientos de volúmenes, etc.).

La escenografía es *viva* en cuanto que acontece dramáticamente con la obra, sufriendo los cambios que sean necesarios para acompañar, hacer visible o acentuar la dramaturgia. Pero dado que el espectáculo teatral debe ser una unidad, esos cambios no pueden ser percibidos en sí mismos y aisladamente. La *vida* o movimientos técnicos y de maquinaria que mutan la apariencia escenográfica no deben trascender en sí mismos, fuera de su aporte dramático. Para mí, el hecho teatral es vivo, activo con una biología propia que nace y muere en cada jornada frente a un público que lo integra, es una realidad.

Otro asunto a considerar son los muebles, que son los elementos que unen el aspecto concreto y real a lo imaginario de la escenografía, si tenés una silla tenés una silla, si tenés una escalera, los escalones deben tener una altura de 20 centímetros, no los podés hacer de 30 porque les creás a los actores una dificultad y se van a tropezar; entonces esa realidad, esos elementos son los concretos y lo que podés agregar son los del mundo imaginario. Lo importante son las formas, más los colores, más el tiempo, más una tercera dimensión y hay siempre, primero, un problema de espacio y tiempo a resolver en las escenografías, de allí que juega fundamentalmente el espacio tridimensional y el tiempo.

El teatro es la única forma de expresión en que se superponen las cosas en el tiempo, me acuerdo de una obra que hice en el teatro de la Peña Pacha Camac, dirigido por José González Castillo, que se llamaba *Intimidad*, de Jean V. Pellerin, en que aparece un matrimonio burgués después de cenar: él se va a leer el diario, ella teje. ¡Perfecto! ¿No? Pero atrás otros personajes hacen lo que ellos estaban sintiendo. Él estaba pensando en la criada y ella en un boxeador que había visto en un diario. Esta nueva forma de expresión, esa superposición ya la tenían los pintores orientales cuando ponían una flecha marcando diversos tiempos de ubicación. Los hombres que hacemos teatro —cualquiera sea nuestra implicancia en él—, somos unos irreverentes, creamos pasiones, guerras, matamos gente, hacemos nacer otra, por eso digo que somos irreverentes, porque el hombre de teatro se permite hacer cualquier cosa, por ello el teatro es un arte insolente, Dios lo castiga y de él no queda nada.

Por otra parte, la inconsciencia, la falta de compromiso con lo dramático creó una mayor libertad con la utilización de nuevos elementos aportados por la plástica y el trabajo con diferentes texturas, y de allí surgieron dos tendencias: la formalista y la dramática. En otras palabras, una escenografía puede ser estéticamente hermosa pero no sirve a la obra, y puede no serlo tanto pero estar cumpliendo su papel específico. Cuando la escenografía sirve solo para una obra, ocurre escenografía.

La conformación de la agrupación Escena

EL MAPA Y EL TERRITORIO

DAVID JACOBS / desde CABA

Hace aproximadamente dos años, un grupo de jóvenes teatristas y responsables de salas de la ciudad de Buenos Aires, se hizo visible bajo el nombre Colectivo Escena, con el propósito de albergar a todos aquellos espacios teatrales que por sus características edilicias no eran compatibles con las demandas de la Ley de Habilitación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Pasado el tiempo, y alcanzados algunos objetivos primordiales, la agrupación pasó a denominarse simplemente Escena (Espacios Escénicos Autónomos), manteniendo su espíritu de lucha y profundizando el alcance de sus propuestas. Una de ellas, y sin dudas la que les otorga la presencia más destacada en el mapa teatral porteño, es la creación del Festival Escena, que en 2012 celebra su tercera edición. Sobre la proyección de la agrupación, la vigencia del Festival y la creación de Mapa Escena, entre otros temas, **Picadero** conversó vía mail con Gustavo Tarrío, Natalia Fernández Acquier, Paula Herrera y Diego Rodríguez, responsables de las salas Abrancancho, Elefante, Granate y Machado, respectivamente. Del ida y vuelta de esos mails, fue Gustavo Tarrío el encargado de hacernos llegar las respuestas que se publican a continuación.

-¿Por qué sintieron la necesidad de agruparse?

-Porque nos dimos cuenta de que había desinformación y desorganización respecto de la Ley que regía nuestra actividad. No existía una figura de habilitación acorde a nuestros espacios y actividades. Y también la necesidad de hacernos valer políticamente, de sentirnos representados a través de nuestra producción. Necesidades políticas, artísticas, de comunicación. Una agrupación que albergara respuestas acerca de nuestros espacios y nuestras actividades. Escena también surge en y de la búsqueda de una identidad a partir de un distanciamiento crítico frente a la realidad contradictoria de las artes escénicas "independientes".

-¿Cuáles son los puntos en común de los espacios que componen Escena?

-En principio, y a simple vista, las características no convencionales de nuestros espacios. Los vínculos con el público. El proceso autogestivo. Una forma de producción. La reflexión. La



• Imágenes del trabajo en la sala Abrancancho.



• Gustavo Tarrío en la sala Abrancancha.



• Gustavo Tarrío y su equipo de trabajo.

unión. Una ética artística. La pluralidad de estéticas. La experimentación y la emergencia, en el sentido de espacios y hechos artísticos emergentes. Cada Espacio Escénico Autónomo es único e irrepetible. Cada uno a su modo es parte activa del acervo y la expresión cultural y patrimonial de la Ciudad.

En su mayoría, los responsables de cada espacio somos los creadores de lo que sucede en cada sala. Tenemos en común la búsqueda artística y también la duda. El intento de construcción de una identidad cultural colectiva. La autonomía. Esta militancia. Los espacios y su actividad, con los valores que nos componen y movilizan, con nuestra identidad transitoria, que es otra y una, colectiva e individual, distinta pero igual entre sí. Que existe; es imagen y contenido, ideas y posiciones, derechos y obligaciones, programación y propuestas, público, vecinos, un lugar en la comunidad artística, un espacio escénico autónomo. Un teatro.

-En estos dos años que llevan juntos, ¿Cuáles han sido los principales logros?

-Creemos que el principal logro es estar preparando la Tercer Edición del Festival Escena. Es un festival autogestionado donde el capital son nuestros espacios, nuestros elencos, el trabajo que donan los artistas y un público generoso que apoya, acompaña el crecimiento y honra su rol fundamental en este vínculo. Esto es un logro. Nuestro sello. El motivo de nuestra unión. Uno

de los sentidos fundamentales y fundacionales de la agrupación. Y también haber alcanzado instancias de diálogo con los poderes del Estado para modificar la legislación vigente que rige a nuestros espacios. Haberla modificado y seguir trabajando en esa línea de asimilación y revisión entre lo legal y lo legítimo. Prueba cabal (hecho, ya no artístico) del sano e indispensable ejercicio democrático. Escena replanteó un aspecto de la legislación vigente que no comprendía la vitalidad y creación permanente de nuevos espacios culturales y fuimos escuchados en ese ejercicio conjunto entre nosotros y las instituciones o poderes. Eso es un logro en sí mismo.

- En este sentido, ¿qué relación establece Escena con los organismos dedicados a subvencionar la actividad teatral?

-Este año decidimos encarar la relación con los diferentes organismos de fomento, fundamentalmente con Proteatro y el Instituto Nacional del Teatro. No obstante, como en varias cuestiones, hay en el interior de Escena una pluralidad de puntos de vista sobre la relación con el Estado. Por esto se priorizó el respeto por la autonomía de cada sala para su relación con estas instituciones, y como agrupación confiar la tarea en una comisión que se encarga de representar al conjunto de los integrantes de la agrupación. Como idea de base buscamos establecer un diálogo que vaya más allá de los aspectos financieros, que nos dé la posibilidad de pensar las necesidades de

fondo de la actividad que obviamente todas convergen en hacer del arte teatral un asunto de interés cultural por parte del Estado por el cual, por ejemplo, nuestra salas se enmarquen legalmente fuera del ámbito comercial como sucede hoy día. Es importante, creemos, que las instituciones y poderes puedan volver a ver a las artes escénicas no como una rama más de la industria cultural, sino como un servicio público fundamental en los procesos de desarrollo comunitario, a nivel social, cultural, artístico, político y económico, en tanto permite que la ciudadanía en su conjunto pueda participar de forma voluntaria en las tareas de creación, difusión y recepción teatral y en otras tantas actividades vinculadas a esos procesos.

-Una vez alcanzado el acuerdo que les permitió continuar funcionando, ¿en qué instancia está hoy la relación entre ustedes y el Gobierno de la Ciudad?

-Nosotros nos relacionamos con las instituciones: con el Poder Ejecutivo, el Legislativo, etc. Más allá del gobierno de turno. Y la relación con las instituciones es consonante con el trato que se nos dispensa: somos cordiales con aquellos que nos reciben cordialmente y somos severos con aquellas que no cumplen con el mandato al que deben someterse que es la representatividad de sus representados. Somos críticos, pero apelamos al diálogo como herramienta primera. Proponemos el diálogo para hacer aportes que revaloricen el sentido de estas instituciones y, en lo



▪ Gustavo Tarrío y su equipo de trabajo en la Sala Abrancancho.

Festival Escena versión 2012

Bajo el lema El futuro, entre el 13 y el 27 de octubre próximo se desarrollará la 3a. edición del Festival Escena, que organiza Espacios Escénicos Autónomos. Durante dos semanas, en veinte sedes de la ciudad, habrá espectáculos de teatro y danza, con entrada a la gorra. Además, y como es habitual, directores, actores y dramaturgos brindarán talleres y charlas abiertas sobre distintos aspectos de la actividad escénica.

posible, optimicen su funcionamiento. Creemos que las administraciones, los artistas y la sociedad civil pueden diseñar mejores políticas culturales y reposicionarse, todos, como protagonistas de una opinión pública más creativa, de una sociedad culturalmente inclusiva y comprometida.

-Al tiempo que conformaban Escena creaban el Festival Escena. ¿Qué se propusieron con su creación y cuáles son las expectativas para su tercera edición?

-Con respecto al Festival, si la primera edición fue fundante de un modo de trabajo conjunto y en la segunda agregamos una obra colectiva (Mapa Escena), a la tercera le sumamos una apertura mayor al no cobrar entrada: todas las funciones serán a la gorra, con un valor según las posibilidades y la voluntad de los espectadores.

Su tercera edición, prevista para octubre, abre una vez más la producción de cada sala al barrio y no pone ningún límite económico. Eso también es una acción política basada en un hecho artístico, porque está claro que necesitamos dinero para desarrollar nuestra actividad. Con todo, en el festival 2012 asumimos ese riesgo como deseo manifiesto de una apertura total a la comunidad. Algo que se continúa en charlas gratuitas, talleres más que accesibles y por supuesto Mapa Escena.

-¿Qué es exactamente Mapa Escena?

- Mapa Escena nació como un espacio de diálogo artístico entre miembros de la agrupación y se transformó en la obra interdisciplinaria, orgullo de todas las salas de la agrupación. Mapa Escena es también el resultado del trabajo conjunto de muchas salas que intervienen sobre otras en un espacio de absoluta libertad. Convocan a un espectador con sed de aventura porque, entre otras

cosas, Mapa Escena invita a recorrer la ciudad. Mapa Escena está *en* las salas pero sobre todo está en los recorridos *entre* las salas. En ese recorrido el espectador decide a qué sala ir y en cada una puede encontrarse con algo distinto, y de no más de 20 minutos de duración: obras “de texto”, performances, teatro callejero, instalaciones, visitas guiadas, conferencias, etc. Nos gusta pensar que Mapa Escena es una obra descontrolada a la que se completa con el abandono del rol de espectador. Pero por sobre todo es una recuperación de la calle como espacio de encuentro, porque no creemos que el recorrido entre las salas esté separado de la propuesta. Más bien, la constituye. Mapa Escena invita a cuestionar de un modo amable (¡con obras!) los límites de la escena, nuestros propios límites como trabajadores de la escena y el rol del espectador. En 2011 Mapa Escena se dedicó al Pasado de los espacios de la agrupación. En 2012 elegimos que el tema sea el Futuro, y lo que se verá durante dos domingos de octubre es una respuesta escénica y voraz a esa incertidumbre.

-¿Qué lugar creen que ocupa Escena en el mapa teatral porteño?

-Hoy nos resulta imposible determinar u ordenar el lugar que nos toca ocupar, decidir sobre aquello que, causa y efecto de la pasión, nos pasa con y dentro de estos espacios. Sucede. Sucedemos. Existen. Existimos, producimos, y ese solo hecho amerita y demanda conocimiento y reconocimiento. Si tuviéramos que arriesgar uno, sería desde el deseo y sería uno muy importante o uno muy lindo. Creemos en la importancia de Escena. Sabemos que somos parte de ese mapa, irrigados por distintos barrios y unidos. Eso nos hace fuertes.

LAS SALAS QUE CONFORMAN ESCENA

- Abrancancho
- Brilla Cordelia!
- Café Muller
- Club Cultural Matienzo
- Club de Teatro Defensores de Bravard
- El Brío
- El Crisol
- El Paraíso
- Elefante Club de Teatro
- Espacio Polonia
- Granate
- Habitándonos
- La Casona Ilu
- Machado
- Oeste Estudio Teatral
- Querida Elena sencillas artes
- Sr. Duncan
- Sala Escalada
- Teatro del Perro
- TeMeNos espacio de arte
- Vera Vera Teatro
- Zafra estudio

UN CREADOR

Patricia Suarez

UNA OBRA

Llanto de perro

CUANDO FALTA LA PALABRA



¿Puede ser lenguaje la falta de palabra? El hombre, al estar constituido por la palabra, si la mella o la elide, ¿obligatoriamente deja de ser un hombre? ¿Se vuelve un ser terrorífico, infernal? Sobre esta pregunta algunos textos y obras santafesinas se pusieron en acción. Una de ellas, **Llanto de perro (Una vulgaridad contemporánea)**, escrita y dirigida por Andrés Binetti y realizada en el Teatro de Pueblo en el año 2008, es retomada ahora por Sergio Abatte. Una familia campesina, indigente, y que sobrevive gracias a la caza y la pesca, en condiciones precarias, recibe una encuestadora de la ciudad que está realizando un censo sobre viviendas rurales. Hambreados y bestializados por esta falta de lenguaje acaban comiéndose a la encuestadora. No es la primera vez que el tema sale a escena en el arte, pero quizás es recién en el siglo xx cuando es objeto de una mirada de inquietud. Es el estilo de los campesinos de las novelas faulknerianas que, acostumbrados a luchar contra la naturaleza, son capaces de imprimirle esa misma violencia a cualquier ser humano. Están, además, dejados de la mano de Dios y sin padre ni madre, ni ley. Se convierten en seres siniestros, cuya familiaridad con la muerte es tal que nos provoca escalofríos. La falta de palabra y el aislamiento embrutece y hace que los tabúes (no matar, no comer carne humana, no practi-

car el incesto) fundantes de nuestra cultura, se relajen un poco. En 1976, Michel Foucault presentó el caso de los anales del crimen en Francia **Yo, Pierre Riviere, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...**, donde un muchachito de Aunay, pueblo del norte francés, casi deficiente, *border seguro*, mata a toda su familia. En 1992, Mason y Ungar realizaron el documental **Brother's Keepers** sobre los hermanos Ward, de un poblado llamado Munnsville, Nueva York. Eran campesinos, lo habían sido toda su vida, y una mañana Delbert, el mayor, aparece muerto. Como los cuatro hermanos dormían en dos camas, las mismas en las que venían durmiendo de niños, la policía acusa al hermano que dormía junto a él, William. Como dice Elmore Leonard, autor de policiales con humor negro en **El blues del Mississippi**: "La buena gente del campo, sí, siempre que no estén tratando de asaltarte o matándose entre ellos". Para quien tenga ganas de darse una panzada con estos temas pueden leer la pieza en la biblioteca on line del Teatro del Pueblo, http://www.teatrodelpueblo.org.ar/textos_autores_contemporaneos/binetti001.htm

El texto de Binetti, despojado, tiene su cuota de humor y deja mucho trabajo a los actores, que pueden elegir si sumar o restar gags a la obra. Sergio Abatte, actor y director santafesi-

no, decidió ponerla en escena este año, acompañado por un elenco de actores entre los que se cuenta la excelente Luciana Brunetti, puntera de la obra. Abatte eligió este texto, según sus propias palabras "donde hay una elisión de la palabra o una síntesis dramática de ella, que yo interpreto recordando a mi abuelo, gente desclasada, que hablaba así con los suyos y se entendían. Su esposa fue una criolla que le dio una familia numerosa y aunque amaba a sus hijos con una fuerza animal, los abandonó todos a manos de otros familiares porque ellos no podían criarlos". Abatte le imprime un giro singular a la obra de Binetti: mientras que el autor, en su propia puesta en escena puso una obra sombría y con actores taciturnos y hieráticos, Abatte los llevó hasta un punto extremo donde la animalización de los personajes es tal que más se parecen a neandertales erráticos que a campesinos de la Argentina. El vestuario –realizado por Osvaldo Pettinari– consta de piezas animales, los mismos bichos que ellos cazan y cuerean y son toda su vestimenta. Si Binetti había construido una metáfora, Abatte toma el toro por las astas y les quita la calidad de humanos. En suma, después de reírse durante un buen rato, dudo que alguien se atreva a alejarse demasiado de las rutas marcadas en los mapas del Automóvil Club Argentino.

4ª EDICIÓN DEL FESTIVAL EL PORVENIR

Perseverancia



• Actores compartiendo en el Festival El provenir.



• El provenir en la Sala AbrancanCHA.



JUAN JOSÉ SANTILLÁN / desde CABA

Durante los fines de semana de agosto, en cuatro salas porteñas (Club Cultural Matienzo, AbrancanCHA, Defensores de Bravard y Teatro del Perro) se desarrolló la cuarta edición del Festival de Teatro El provenir. Las particularidades de este encuentro anual que arrancó en 2009 fueron varias. Por empezar, su programación incluyó solo directores menores de treinta años. Por otro lado, se seleccionaron doce obras para ser representadas durante cuatro fines de semana. Este año, los espectáculos tuvieron lugar viernes y sábados, y se presentaron tres propuestas de veinte minutos cada una con un intervalo de diez para el cambio de escenografía. Cada jornada, además, contó con dos tandas de funciones, una a las 21 y otra a las 23. Y el criterio de programación fue por recomendación. Explica la delicada cuestión Paula Baró, actriz, directora y una de las iniciadoras de El provenir: “Esto quiere decir, básicamente, que cada director elige quién será su reemplazo el año siguiente. Eso fortalece una de las premisas del festival: el vínculo entre directores, ya que nuestra intención es que desde el teatro se vuelvan a tejer puntos de encuentro que están rotos a nivel de la comunidad”.

El provenir surge como iniciativa del grupo Efímero, fundado hace siete años y compuesto por la directora Paula Baró, las actrices Antonella Querzoli y Rosario Alfaro; la escenógrafa Julieta Potenze y, recientemente, el actor, director y dramaturgo, Nacho Ciatti. A la entrevista llegan Alfaro, Querzoli y Baró. En una charla previa para combinar la reunión, una de ellas pregunta por la posibilidad de brindar la entrevista con sus compañeras “porque no damos notas individuales”, aclaró y delineó ciertos modos de funcionamiento grupal a nivel interno. Cada una de las entrevistadas viene de experiencias disímiles. Por ejemplo, Antonella Querzoli actuó recientemente en **Las multitudes**, de Federico



• Escena de "Mi muñeca, odio".

León, en el TACEC de La Plata; y Rosario Alfaro está ensayando hace varios meses el próximo espectáculo de Ricardo Bartís. Y el festival es, indudablemente, un punto donde se cruzan sus inquietudes por la gestión y la producción.

-¿Cómo surge el interés desde un grupo de teatro por gestionar un festival porteño con estas características?

-Paula Baró: Con nuestro grupo Efímero, al principio hacíamos obras, las cuales yo dirigía y ellas dos (Alfaro-Querzoli) actuaban. En un momento, empezamos a plantearnos la realización de eventos para financiar nuestros proyectos, y comenzamos por una serie de situaciones que tenían como objetivo unir a los artistas. Arrancamos con un ciclo de cine y cuando vimos que teníamos capacidad de gestión se nos ocurrió hacer El provenir porque, además, teníamos necesidad de conocer a otros directores de nuestra generación, ya que nos costaba saber quiénes de nuestra misma edad estaban haciendo obras de teatro. Con esa idea armamos la primera edición con doce directores menores de treinta años, pero se nos hizo difícil conseguir una sede.

-Antonella Querzoli: Fue complejo programar las 12 obras a lo largo de un mes. En ese año (2009) fuimos al Centro Cultural Matienzo, les contamos la idea y ellos decidieron poner la sede de una forma totalmente desinteresada. Nos brindaron ensayos gratis para los grupos, equipamiento y espacio; nosotras pusimos toda la producción. Fue un gran ejercicio de autogestión. Así hicimos la primera edición, convocamos a cuatro directores colegas, y ellos a su vez, a otros.

-¿El criterio de aquella primera edición fue netamente generacional?

-P. B.: Una parte sí, la otra característica fue que nos interesaba gente que ya había dirigido,



• Escenas de "Saturnalia".

es decir, que estaba interesada y embarcada en la dirección.

-A. Q.: El porvenir también surgió inspirado en la manera que tenía el Club Matienzo de funcionar. Aunque nosotras ya hacíamos eventos culturales y teníamos una dinámica propia, ellos contaban con un aparato que venían construyendo hace muchos años. Empezamos a charlar del festival, cerveza mediante, para preguntarnos cómo se produce, qué necesita una gestión cultural. Y en ese clima relajado fuimos trabajando en conjunto y definiendo objetivos.

-Rosario Alfaro: El espíritu del festival es tender redes y Matienzo creó, en efecto, hace años una red de la cultura emergente.

-Otro eje claro, además de la edad, fue la dirección de actores.

-P. B.: Sí, porque notamos que hay muchas propuestas de varietés donde los actores se relacionan y, en el momento en que arrancamos con el festival, no existían espacios donde nos podíamos relacionar entre directores.

-¿Por qué piensan que se da esa situación?

-P. B.: En primer lugar, creo que se produce porque es más solitaria la situación del director. Yo llegué a la dirección desde la actuación. Fui al teatro y un día, en medio de un proceso creativo, Antonella me dijo: "Vos dirigí". Entonces salí de la escena y me di cuenta que eso nuevo que estaba viviendo al dirigir, era mi nuevo lugar. Volviendo a la pregunta, siempre es muy difícil juntarnos quienes dirigimos.

-R. A.: En ese sentido, como criterio del festival, desde la segunda edición, se fijó que la elección de los próximos directores recae en ellos mismos. Nosotras no intervenimos. Cada director de la primera edición eligió al próximo que lo iba a reemplazar. Y así sucesivamente. No hay programador. Nuestro formato es autoprogramable. De ese modo, los primeros doce directores armaron una especie de árbol genealógico. Y eso comprueba que se crearon vínculos porque los directores saben a quiénes van a programar porque fueron a ver el trabajo del otro, y porque los conocen.

-A. Q.: Programamos solo el primero y después se armó un efecto dominó. Al comienzo conocíamos a todos de nombre o de vista y luego empezó a surgir gente nueva para nosotros. En el tercero no sabíamos quiénes eran.

-Hacen hincapié en el vínculo "entre artistas" como un anhelo muy fuerte en ustedes desde el comienzo, pero ¿en qué notan que lo concretan?

-A. Q.: Ya pasó de ser un anhelo, hace cuatro años era un deseo, ahora ya no. Siento que generamos un grupo.

-P. B.: Este año, por ejemplo, hicimos mesas-debates con diez directores que pasamos por el festival. Nosotros nos conocemos básicamente por El porvenir y eso es lo que posibilita que nos juntemos para hablar de teatro y pasarnos la experiencia que hicimos. Ahora tenemos un vínculo y vamos a ver la obra del otro porque somos compañeros. Es algo que también sucede porque hay muchas voluntades. Si no fuese una necesidad en común no vendría gente a este encuentro autogestivo, donde no se persigue un fin económico.

-¿Por qué piensan que la figura del director en la escena porteña se diluye en el sentido de que quien dirige en varias ocasiones también escribe, actúa e incluso diseña la escenografía?

-P. B.: Es muy difícil contestar eso. Nosotros, en Efímero, tenemos una forma de trabajar asamblearia, yo no soy la "directora" de la compañía. Soy directora solo con la obra. Y acá eso se da bastante. Creo, además, que en Buenos Aires la figura del actor es muy fuerte porque es bueno y está sólidamente formado. Tal vez por eso tiene mucha importancia su poética y su impronta.

-¿Qué es un festival para ustedes?

-P. B.: Es sobre todo una fiesta. Creemos que en El porvenir tiene que ser prioridad la buena onda, no en el contenido de las obras, donde se da toda la libertad, sino en la calidad del vínculo entre artistas. Todos los participantes intercambian constantemente con los otros grupos; por

empezar, se comparten los camarines. Nuestra forma de trabajo es siempre tratar de decir "sí" y después, en todo caso, que aparezca el "no". Porque en lo cotidiano siempre aparece, como primera respuesta, la negativa y nosotros queremos invertir eso. Esa es una de las políticas del festival. La otra es que se vinculen porque muchos traen sus obras y no entienden que es necesario ver los trabajos de los demás compañeros. El festival, al fin y al cabo, es una excusa para armar una red que no existe. Queremos erradicar la idea de estar en contra del trabajo del otro, ya que por ahí no existen coincidencias artísticas, pero hay cuestiones de producción que se comparten.

-R. A.: El porvenir abre un espacio a los menores de treinta porque a esa edad es muy difícil acceder a un festival donde seas seleccionado por concurso o por entrega de carpeta.

-P. B.: Ponemos mucho énfasis en la idea de que te reconozcan tus compañeros. Eso es algo que pensamos desde el comienzo. Nos preguntamos mucho "¿quién tiene que reconocerte?, ¿quién te debe dar espacio?". Puntualizar en las formas en cómo los directores eligen a sus sucesores es difícil porque hay quienes programan a sus propios asistentes de dirección, otros vienen haciendo una investigación estética en común; hay también quienes eligen porque fueron a ver tal obra y les gustó el director. Preguntarse cómo se programa es algo que los artistas debemos pensar y nuestro festival te confronta con la pregunta "¿cómo programaría yo?". El que está en El porvenir no llegó porque lo elegimos nosotras, o alguien con premios y trayectoria, sino porque fue seleccionado por sus propios compañeros. Y eso tiene mucho valor para nosotras.

-¿Cómo manejan el criterio de gestión para el Festival?

-P. B.: Intentamos que los grupos no tengan gastos de salas y para eso les ofrecemos espacios alternativos de ensayo. Por otro lado, contamos con la plata que se reparte de *borderós*. Este año tenemos una entrada de solo \$30, y con eso el público ve tres obras de veinte minutos cada una. La

El Festival en números

En los cuatro años del Festival han pasado:

- 48 directores
- 200 actores
- 4.500 espectadores
- De 36 trabajos exhibidos, 15 se estrenaron en diferentes espacios teatrales como espectáculos de mayor duración.



• Escena de "Quiero que seas tan débil como yo".

entrada tiene ese precio porque queremos atraer sobre todo al público joven. Con el dinero de los *tickets* cubrimos la página web del Festival, los traslados y fletes. Además, un *catering*. Siempre trabajamos con un año de anticipación, de modo que este año contamos con lo recaudado la edición pasada. Por último, nos brindan subsidios el Instituto Nacional del Teatro y Proyectos Especiales de Proteatro.

-¿Les pagan a los grupos?

-A. Q.: Pagamos un viático de manera simbólica, pero siempre pagamos algo. Nuestro objetivo es contar con un caché previo para que cada grupo se lo reparta como quiera, sea en producción o con los actores. No lo hemos logrado todavía porque tenemos mucho gasto de logística, dado que es un festival que dura un mes.

-Arrancaron el festival en 2009 con una sola sede, el Club Matienzo. Y uno de los cambios de este año es que las funciones se ampliaron a cuatro espacios. ¿Cómo distribuyeron los espectáculos?

-R. A.: Están divididos por zonas y en cuatro sedes, una por fin de semana. El primer fin de semana fue en Abran cancha; el segundo, en El Perro; el tercero en Bravard y el cuarto, el cierre del festival, en Club Matienzo.

-¿Hay condicionamientos espaciales en las sedes?

-A. Q.: Sí, los directores eligen los espacios que les brindamos y saben qué características tienen esas salas. También saben que la dinámica del festival es montar cada obra en un máximo de 10 minutos. Eso genera mucha adrenalina. Todos logran hacer puestas sintéticas, arreglándose con lo que tienen. Todas las salas están bien equipadas.

-Las condiciones técnicas condicionan en gran medida la propuesta estética.

-P. B.: Sí, como todo el teatro local. Uno asume las limitaciones económicas que tiene y debe saber con qué se puede contar y con qué no.

-¿Los espectáculos que se programan son obras terminadas o en proceso de ensayos?

-A. Q.: Algunas tienen la impronta de *work in progress*, muestran un resumen o aproximación de lo que será obra en pocos meses. Otros, se plantean todo de cero y traen obras breves especialmente pensadas para el festival.

-¿Es habitual que lo presentado en El porvenir luego se estrene en otros espacios?

-P. B.: No todos, porque nosotros les proponemos que pese a las condiciones con las que contamos, se arriesguen en sus decisiones. Entonces, lo que sucede es que muchas obras son casi sueños de los directores vinculados, por ejemplo, a un libro que siempre quisieron adaptar y lo resumen a una obra de 15 minutos. Son, en muchos casos, trabajos que se hacen especialmente para las cuatro funciones de El porvenir. De ese modo, los directores se sacan las ganas de adaptar un material enorme que después se dificulta mucho para llevar adelante en una temporada.

-¿Cómo manejan la relación con el espectador?

-A. Q.: Se le ofrecen trabajos muy distintos entre sí, una muestra de lo que está emergiendo en el teatro porteño. Hay cosas diferentes e indudablemente se genera algo inesperado porque nosotros elegimos a los tres directores que se juntan por noche mediante un sorteo. A veces los trabajos no se parecen en nada, y el espectador tiene la suerte de encontrarse con esa diversidad.

-P. B.: Como espectadora de un festival voy a buscar algo que no conozco. A veces, algo más intelectual; otras, algo más festivo. Acá pasa lo mismo. Notamos que se busca lo joven y es una característica que genera su propio público. Porque antes de treinta años no tenés otro espectador que tus amigos, tu familia.

-¿Qué proyectan con el Festival?

-P. B.: Federalizarlo. Participaron directores de Mendoza, Neuquén, Santa Fe y Río Negro. Directores que viven acá porque estudian. Nosotros, en próximas ediciones, planeamos trabajar con directores de Córdoba, Rosario y

Mendoza para hacer girar por esas provincias a los directores en un corredor federal. Pero eso es una logística que todavía nos resulta inalcanzable.

-¿Cuáles son los puntos clave de las obras que han pasado por las cuatro ediciones? ¿Hay algo que las unifica como característica principal a pesar de la diversidad?

-A. Q.: Es difícil pensar eso porque realmente los trabajos son muy diferentes. Si algo se puede decir es que todas las obras que se presentaron le brindan principal atención al trabajo del actor.

-P. B.: Nosotras vimos todas las obras y salta un gran pastiche de escuelas y estéticas, siempre en convivencia. Coincidió en que en casi todas hubo un trabajo fuerte con el actor.

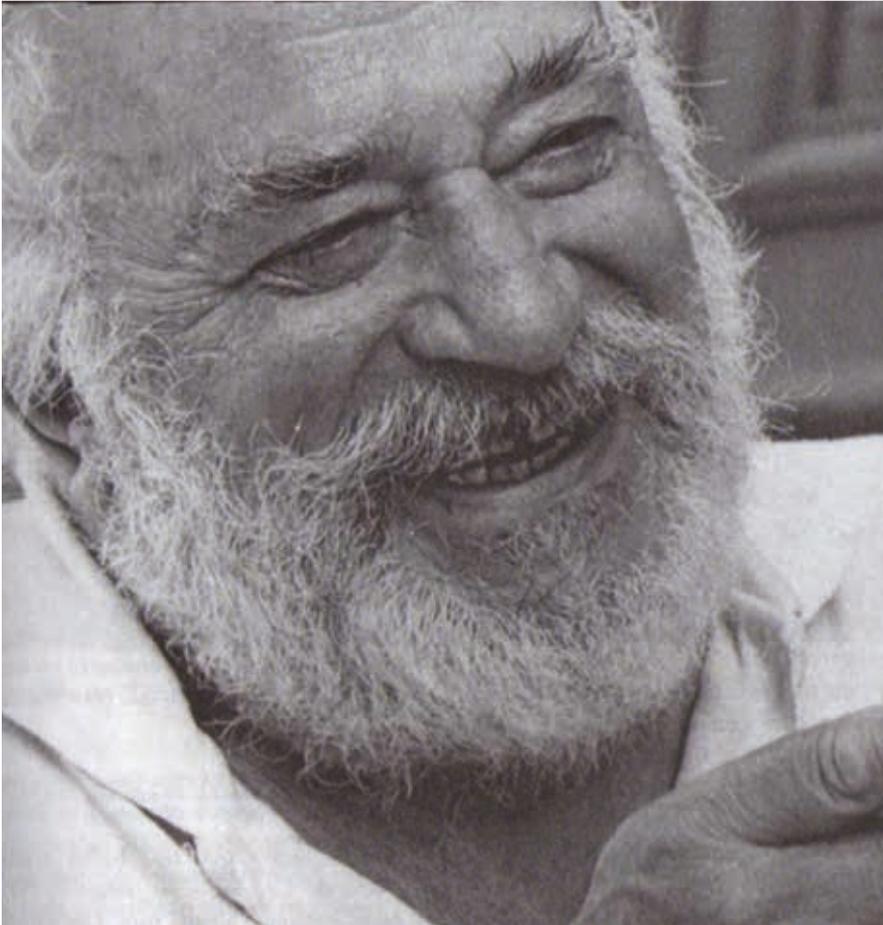
-¿En qué lo notás?

-P. B.: Salta mucho a la vista el ensayo y el actor, ya sea por cantidad de texto o por la precisión de sus acciones, es dirigido con mucha dedicación.

-Algo que me pareció muy interesante de ustedes es que no tienen agente de prensa. ¿Eso también es una política del Festival?

-P. B.: Cuando empezamos era una actividad para adentro, queríamos que se armara algo entre nosotros, los jóvenes directores. Suena muy esnob, pero fue así. Llenábamos todas las salas y no necesitábamos difundirlo. Este año recién nos hicieron notas y ahí nos dimos cuenta de que viene gente ajena a lo nuestro. Eso es una novedad para nosotros. Y la prensa es algo que aprendimos a hacer porque es parte de nuestro trabajo.

-A. Q.: Si tuviéramos la plata para contratarlos no se la daríamos a ellos, la repartiríamos entre los grupos. Pienso que contratar a un agente de prensa iría en contra del trabajo grupal, es decir, de los doce directores, más los que estamos en la organización. Si confiamos en lo colectivo, la gente viene y es lo que finalmente sucede. Contratar a un agente es limitar la mirada del Festival hacia afuera desde un lugar unilateral. Y nosotros difundimos lo que hacemos trabajando en conjunto.



Pasajero en tránsito

Adys González de la Rosa / desde CABA

Vive alejado de la ciudad, en la sierra cordobesa y “baja poco”. Esta vez visita Buenos Aires camino a Cuba, donde sus obras para titeres son repertorio casi obligado de los teatreros de la isla. Roberto Espina se forjó en uno de los grupos más radicales del teatro independiente, fue fundador del legendario Fray Mocho junto a Oscar Ferrigno a quien dice deberle toda su obra dramática.

En aquellos escenarios descarnados de los pueblos del interior representó a Cervantes, Molière, Chancerel, y la commedia dell’Arte; de los autores nacionales, a Mauricio Pacheco, Bernardo Canal Feijóo y Florencio Sánchez. En 1956 crea el Teatro de los Comediantes de la Ruta y sigue viaje. En esa itinerancia construyó su modo de ver el teatro y la vida. Casi despojado de todo, Espina confiesa: “Estoy convencido de que hay que vivir sin nada, esa es la única forma de ser libre, el objeto te aprisiona, la propiedad te aprisiona, entonces el desafío es cómo empezar a vivir sin nada, respondiendo a esa línea de teatro de Fray Mocho. Hay que habitar el mundo de la fantasía y la imaginación que es infinito”.

El autor de **El propietario**, **Ser o no ser** y **Los buenos modales**, entre muchas otras, se ha con-

vertido en uno de los autores más representados en España y Latinoamérica. Sus personajes debaten, con ingenio y humor, las relaciones de poder, intercambian sus roles y discuten desde posiciones casi absurdas sobre la existencia, el sentido de pertenencia y la propiedad.

Sin solemnidades, este señor enorme de barba blanca y sonrisa estruendosa –actor, director, dramaturgo, mimo y titiritero-, hilvana las palabras con soltura, cuenta, recita, ríe. Recuerda aquellos años de actor, sus comienzos en la escritura y el andar incesante de su teatro.

-¿Cómo transcurren sus años en Fray Mocho?

-Ese fenómeno bautizado extrañamente Fray Mocho se consolida luego de cuatro años de intensa labor en que logra aglutinar quince integrantes y terminar ese período con una gira nacional gloriosa de mucho éxito en 1954. En un año, esos quince integrantes recorren casi toda la Argentina, cosa que es muy riesgosa según los que tienen experiencia que una compañía esté más de tres meses de gira... y nosotros estuvimos un año. Pero debe ser cierto que es riesgoso porque terminamos atomizados, pero con gloria;



• Roberto Espina en "Improvisaciones Premeditadas", en Cochabamba (Bolivia), 1971.

con tanta gloria que atomizó. Eso hizo permanecer a un grupo más recurrente, de militancia, no digo de ideología, porque todos compartíamos el mismo credo.

Fray Mocho había sido hasta entonces un teatro itinerante que había elaborado un modo de hacer esta disciplina de arte dramático a la que luego alguien le puso Teatro pobre. Un día un periodista preguntó cómo nació esa línea estética, y no había línea estética, es que no teníamos con qué hacer escenografía, vestuario, y nos fuimos dando cuenta de que la gente nos soportaba así como éramos y que de ahí se derivó una línea estética. No usábamos escenografía, traje, maquillaje, ni nada. Era pura expresión corporal y oral. Teníamos un repertorio como de siete obras y géneros diversos. Esa forma de teatro fue revolucionaria, hoy lo veo más claro que nunca.

-¿En qué considera que fue novedoso, visto desde la distancia?

-Hoy veo desde afuera el fenómeno y para mí tuvo mucho impacto. Ese impacto lo fui valorizando posteriormente, era una forma de teatro viable, reproducible, multiplicable y latinoameri-

cano. Teatro de pobres para pobres y rico en imaginación, pero no supimos verlo en ese momento, al menos yo no me di cuenta.

Había dentro del grupo una facción más militante que tomaba decisiones y ya no consultaba al resto, decidieron arrendar una sala y ahí vienen las obras con escenografía y trajes enormes. Yo me fui pero seguí muy ligado a Fray Mocho; después actué con espectáculos míos unipersonales.

Seguimos el vínculo por visitas, yo iba siempre al local, actuaba en algunas obras haciendo reemplazo, años después di clases. Fray Mocho termina cuando yo estoy en Chile, el grupo va muriendo por factores sociales externos y otros internos. El generador, genial y talentoso Oscar (Ferrigno) pone en marcha esta propuesta a base de empeño, trabajo y fatiga, en la que desarmó su vida y cada vez me asombra más lo que entregó ese hombre.

-¿En qué consistía exactamente la propuesta estética del grupo?

-En la generación de principios que sacó Fray Mocho consta que éramos creyentes de un arte dramático, incorporamos los coros dramáticos con textos de Decroux. **La gota de miel** fue nuestra punta de lanza, ahí empieza ese teatro pobre, cinco coreutas y se hizo como ilustración de conferencias, charlas y la gente se volvía loca. Luego hicimos una versión de leyendas populares y ahí conocemos a don Bernardo Canal Feijóo que era el compilador de esta tradición oral y cuentos populares, y hacemos este juego dramático con técnicas de imitación de animales. Fue un acontecimiento, lo hicimos en el interior, entre campesinos, y las cosas que pasaron fueron increíbles.

También hicimos la commedia dell'Arte como esencia y energía que nuclea al arte dramático. Más tarde entramos al sainete popular que siempre se había hecho con trajes y escenografía, sin embargo, nosotros lo hicimos con pequeñas cosas. Además de un Cervantes, un Molière, hasta un Nô japonés. Se generó ese laboratorio en la calle Posadas, cuatro años encerrados trabajando hasta que se decide hacer la gira nacional.

-Luego de tantos años de trabajo interno, ¿cuál fue la recepción de los actores a la idea de una gira tan extensa y cómo se podía planificar algo así con las limitaciones de la época?

-La gira se planteó de esta manera: o se hace o se acabó el grupo, ahí el Partido (comunista) sí fue útil. Hicimos una despedida de tres días en Les Ambassadeurs que era un centro de fiestas y convenciones para recaudar fondos. Estuvo lle-

no. En la gira, casi no dormimos en hoteles, era otra Argentina, nos recibían en las casas, en los pueblos. No existía la televisión y era un milagro nuestra llegada. También el Partido en ese tiempo tenía mucha gente hermosa, antes del estalinismo donde hace crac, la mejor gente de los pueblos era socialista, anarquista o comunista. Eso facilitó este andar del Fray Mocho. Cuando volvemos, llenos de gloria, en vez de 15 éramos 200.

En todo ese movimiento cultural no buscábamos compensaciones de gloria ni de fama ni de dinero: era el gusto de hacerlo y de eso crecíamos, de la convivencia y de la participación colectiva y anónima. Se buscaba el hombre nuevo que estaba latente ahí, era el hombre sin mezquindad, generoso.

-¿Y cuál fue el resultado de esa búsqueda?

-La dictadura eliminó a muchos. Después el hombre nuevo lo logró el movimiento neoliberal. Los ejemplares hoy de hombre nuevo son ricos y famosos, es lo que está prevaleciendo en la sociedad en que estamos. Un Tinelli y un Macri son hombres nuevos. Un Ricardo Fort es el ejemplar más acabado de hombre nuevo: es rico y famoso, con un vacío total debajo del dinero y la fama. Una sociedad así no puede generar un válido arte dramático porque se aparece otro factor en esta lucha individualista, personalista, mezquina: el psicoanalista, todo pasa por una psiquis enferma de yo, yo, yo. Se perdió el colectivo, ahí está la salud: yo no soy nada, soy el todo o no soy nada, sin el todo no existo. Ese desgaste en la interrelación produce una forma de no-diálogo, y el teatro es diálogo.

-¿Qué marcas concretas de Fray Mocho reconoces hoy en su obra?

-Toda mi obra dramática se la debo a Oscar Ferrigno, los coros dramáticos están en **La vaca blanca** o **La larga marcha hacia donde el diablo perdió el poncho**, que es una fábula contada por animales, tomada de lo que es el coro dramático. Eso se hizo antes del golpe de Estado, en Neuquén, Mendoza, porque responde a eso del teatro sin nada. Yo en Fray Mocho solo actuaba. Cuando me fui estuve tres años dando clases en una escuela de teatro de Huracán, en Parque Patricios; ahí armé un grupo, también trabajé con grupos de Bahía Blanca, eso fue alrededor del año 55. Con Los Comediantes de la Ruta incorporé títeres, charlas, conferencias, salimos de gira por todo el país. Todavía se podía a andar y la gente te recibía y albergaba. En ese momento también actuaba y dirigía. Después me quedé ha-



• Roberto Espina en "El gato y los ratones", Cochabamba (Bolivia), 1971.

ciendo pantomima solo, me fui a Chile y allí me di el gusto de trabajar como actor en dos obras de Shakespeare, siempre quise hacerlo.

-Esas andanzas titiriteras recuerdan mucho a Javier Villafaña. ¿Se conocieron?

-Sí, tuve una linda relación con Javier (Villafaña), me decía: "Roberto, la gente no quiere que nos enamoremos". Una vez me lo encontré en Madrid y me contó que acababa de estar con el rey. Él había enviado a varias eminencias una pregunta: "¿Cuál fue el primer libro que leyó de niño?". El rey lo recibió y estuvieron conversando hasta que Javier dijo: "Bueno, usted debe estar muy ocupado, me voy a retirar". Y el rey le dijo: "No, no, quédese un poco más, usted no sabe lo aburrido que es ser rey". Después lo mandó en la limosina real a su barrio y él la demoró para ver si algunos de sus vecinos lo veían pero no encontró a ninguno. Ese era Javier, cuando contaba sus andanzas uno sabía que fantaseaba mucho pero así era él, yo le creía.

-¿Y cuándo es que comienza a escribir?

-Empecé a escribir cuando tenía el grupo Los Comediantes de la Ruta, pero la fiebre de escribir recién se desata con la crisis del socialismo, del comunismo. Me tocó vivir la experiencia de lo que era la burocracia soviética en África, ver que era un imperio de rusos blancos. Estuve en Mozambique, porque al estar exiliado fui a parar a México. Yo me tuve que ir de Argentina por la Triple A, ya me buscaban antes de la dictadura por **La vaca blanca**, una fábula para niños, me habían señalado para liquidarme. Me protegieron unos panameños que habían venido a un festival de cine, y me ofrecen ir transitoriamente a Panamá, de ahí a México, y de ahí a trabajar a Mozambique que era socialista. Yo quería conocer un país socialista, ver cómo era. Había un líder estupendo, Samora Machel, junto a la presencia de los cooperantes soviéticos, además estaban los cubanos, los argentinos, muchos coo-

perantes. Pero los rusos eran siniestros, era un imperialismo ruso, ahí te dabas cuenta de que habían matado a los revolucionarios y que se había erigido una especie de imperio ruso blanco donde lo demás eran colonias. Yo vine hecho mierda después de esa experiencia en que lo matan a Samora Machel también. Ahí vuelvo a Chile -Pinochet estaba en decadencia-, buscando de dónde agarrarme, una razón de vida. Y empecé a escribir. Escribí cosas como: **El sueño del juicio**, **El té se enfría** y desarrollé **La vaca blanca**, que en principio era un cuento, como coro dramático. Hoy sigo escribiendo, pero ya no escribo ni teatro ni títeres... no sé qué escribo.

-¿Cómo se establece el vínculo con Cuba?

-Yo fui ya cuatro veces a Cuba. Creo que un factor que propició la presencia de mis obras en Cuba fue la publicación de mis libros en España, por el teatro Arbolé de Zaragoza. Ellos tenían y siguen teniendo mucha relación con los cubanos;

me invitaron una vez a presentar mis libros en la ciudad Matanzas. Allí conocí a Armando Morales, el director del Guiñol Nacional de Cuba. quien me invitó a vivir a su casa como un mes, me paseó por Cuba, me llevó a conocer la Casa de las Américas y ahí se instalan mis obras en Cuba. Cuando vuelvo ya las estaban representando y este año regresé en abril y eran muchas más las cosas que se estaban haciendo en varias provincias. Me enteré, desde Cuba, que en Guatemala, México, Venezuela, Colombia están haciendo obras mía. Yo no sabía.

-¿Por qué se fue de Buenos Aires?

-No sé, me fui a los 20 años. Yo era de Villa Urquiza. Nunca elegí nada en la vida, las cosas se fueron dando. Al punto de la paradoja de que a mí me encanta el mar y estoy viviendo en la sierra. Mi sueño fue el mar y salí a buscarlo pero no pude encontrarlo, lo busqué en Perú, Uruguay, Argentina, en las costas de Chile, pero todavía no pude encontrar "el lugar".

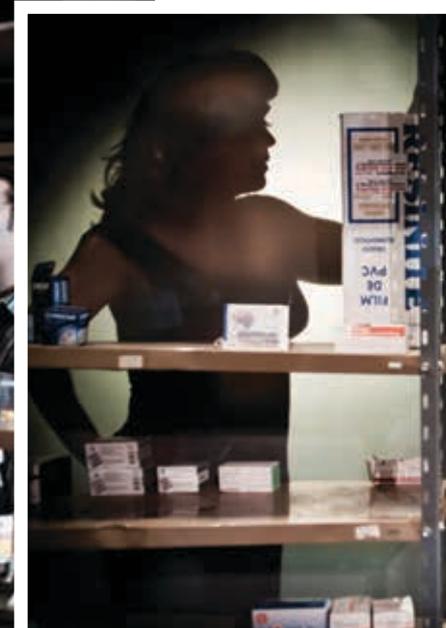

 A photograph of Sergio Boris, a man with curly hair and a goatee, wearing a dark jacket over a light-colored polo shirt. He is standing in front of a large, rusted metal structure, likely a train car, which has graffiti on it. The graffiti includes the words "HASTA ESTALLAR" and "LIBRE". The background shows a dry, open landscape under a clear sky.

ENTREVISTA CON EL ACTOR Y DIRECTOR SERGIO BORIS

Hasta estallar

DAVID JACOBS / desde CABA

Para aquellos que solemos frecuentar el teatro de Buenos Aires, especialmente el circuito denominado independiente, se hace cada vez más evidente la dificultad de toparse con obras que revisten una cierta singularidad, donde aquello que se pone en juego, muchas veces a riesgo de perderlo todo, es la noción misma de lo que se está forjando: teatro. **Viejo, solo y puto**, la obra con dirección de Sergio Boris, escapa a esta consideración. No solo es un trabajo imaginativo, contundente y de una enorme personalidad formal (incluso temática, si se quiere) sino que además parece no tener demasiadas filiaciones al interior de la producción del teatro alternativo de los últimos años. Un mérito no menos desdeñable en el contexto de una escena cada vez más anquilosada. Luego de muchos años de estudio, Daniel, el menor de dos hermanos (interpretados por David Rubinstein y Darío Guersenzvaig, respectivamente) recibe por fin su título de Doctor en Farmacia y Bioquímica. Durante el transcurso de una madrugada, la trastienda de la farmacia que regentea junto a su hermano será el espacio de la celebración por el pergamino obtenido. Allí estarán, además de su hermano mayor, un visitador médico (Federico Liss) y dos travestis amigos (Patricio Aramburu y Marcelo Ferrari). Con un registro actoral que se posa en la dinámica expresiva de los cuerpos y sus texturas, la obra bucea en la soledad de esos seres y construye un relato tan opaco como melancólico. Cinco presencias en escena que lanzan a sus criaturas hacia zonas insospechadas en su exploración formal, espacial y conceptual. Sobre esta y otras cuestiones, **Picadero** conversó en su casa del barrio porteño de Villa Crespo con el director de la obra.



-¿Cuál fue el punto de partida de la obra?

-La obra nace a partir del deseo de querer trabajar juntos. En nuestro primer encuentro, les propuse a los cinco actores una hipótesis de cruce que finalmente quedó, y es el núcleo de la obra: el cruce entre el mundo farmacéutico y el travestismo. Dos asuntos que me interesan especialmente. Esto ya incluía el vínculo entre los hermanos farmacéuticos. El desarrollo de los vínculos, su especificidad, fue otro de los temas que tenía muchas ganas de transitar en esta obra. El detrás de la farmacia, que es lo que el espectador percibe, también estuvo desde un primer momento como las estanterías y todas esas posibilidades laberínticas que propone, que sugiere. Con esto, comenzamos a singularizar cada uno de los espacios que generaban las estanterías, debido a que durante los primeros ensayos los espacios se parecían mucho entre sí. Y más tarde apareció el tema de las hormonas en las travestis que nos condujo a otros como el deseo, la caída, el derrumbe y la vampirización. Esto se fue desarrollando a partir de hipótesis de improvisaciones, búsquedas, organizaciones de secuencias, signos, etc. Con estos materiales, fuimos a buscar en el discurso de lo real algunas confirmaciones que los ensayos nos iban revelando. Nos conectamos directamente con el universo travesti y en ese recorrido llegamos hasta una farmacia en Wilde, provincia de Buenos Aires, donde pudimos verificar algunas de las cosas que intuíamos como certezas y que el trabajo nos iba proponiendo. Pero el discurso de lo real no entendido como algo para ser parodiado sino, en cambio, como signo de sus diversas y múltiples formas de expresión. En este contexto, fue que apareció también el tema de las adicciones, pero entendido como una forma afirmativa de escapar a la realidad de todos los días.

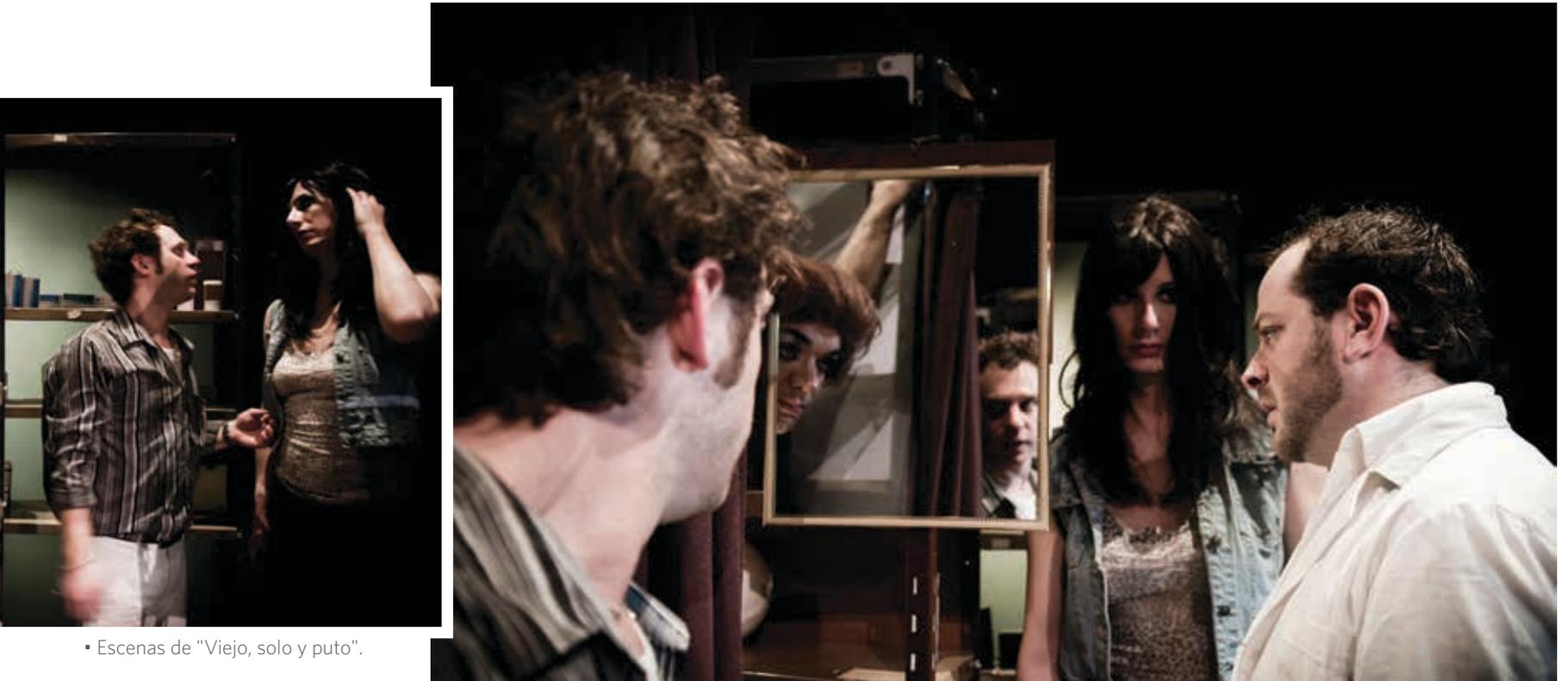
-Más allá de las cuestiones temáticas, ¿el actor parece ser el centro de tu búsqueda creativa, de tus preocupaciones al momento de dirigir?

-Absolutamente. Valorizo mucho el trabajo con ellos, aunque considero que ninguno es intérprete, es decir, nadie compone un personaje o representa un papel al momento de salir a escena. Hay un personaje, sí, pero al mismo tiempo se construyen otras cosas. El personaje es uno de los planos que se actúa. Se actúa el personaje, la musicalidad del relato, la sensibilidad a esa musicalidad que además incluye planos espaciales y temporales.

También son muy importantes los flujos temáticos. En este sentido, nos interesaba escapar del realismo social, del naturalismo. No nos interesa contar el chiste del tipo de clase media que se curte a un travesti. No pasaba por ahí. En cambio, queríamos forzar un relato a través del tema de las hormonas. Un relato más apasionado, digamos. El personaje se construye y se continúa construyendo durante las funciones. En definitiva, el personaje lo entiendo como un lugar en permanente movimiento.

-En este sentido, ¿qué lugar ocupa la psicología en la construcción de los personajes?

-No entiendo el personaje en términos psicológicos. El actor se desintegra, estalla poéticamente a partir de trabajar con signos en relación a determinadas temperaturas, intensidades, colores y al vínculo estrecho que establece con los otros actores. Esto está en el centro de la actuación y, por eso tratamos de no explicar. Es el actor quién construye la obra, no el texto. Como director discuto con ellos, pero es el histrionismo del actor el que finalmente termina narrando. Son esas otras fuerzas que vienen de otro lado que justifican, de alguna manera, lo que se está narrando. Esto es algo misterioso que no se puede poner en palabras claramente. Temas, resonancias poéticas que trae el actor en su histrionismo son los que en definitiva conforman la obra. Narrar desde lo expresivo. Esto es el histrionismo del actor. Y lo demás, es decir, la obra, el relato, es la gran excusa para que esto se revele, suceda. Esto es lo esencial del teatro para mí. Lo que me gusta ver cuando voy al teatro es ese campo expresivo que está en el actor y que me habla de otra cosa y que tiene que ver con la multiplicidad de planos y con lo ridículo de las situaciones que se emparentan con lo dramático. Es el estallido de lo múltiple lo que me interesa. En este sentido, nuestro interés fue que los actores estén en situación y especificar los lugares que tiene cada uno en el plano de la escena. A medida que íbamos trabajando nos dábamos cuenta que eso era lo que queríamos contar, y si aparecía algo que no encajaba era expulsado por la obra. No había la posibilidad para ninguna peripecia narrativa y, en este sentido, nos teníamos que hacer cargo de lo que nos habíamos propuesto desde el trabajo de la actuación.



• Escenas de "Viejo, solo y puto".

-¿Dirigir actores cuánto requiere de tu formación como actor?

-Dirijo desde la actuación, y mi relación con los actores desde mi conocimiento del trabajo actoral hace las cosas más fáciles, en algún sentido. En este sentido, pienso mucho los problemas de la actuación a partir de mis problemas como actor cuando me toca actuar. Como actor uno objetiva, viaja, esta pensándose, reflexiona sobre lo que esta produciendo, y en este sentido se involucra con los actores desde este conocimiento, y no desde otro lugar.

EL CUERPO NARRA

-¿De qué manera trabajaste la cuestión del espacio?

-El espacio se conformó a partir de llegar a definir el lugar de cada una de las estanterías que conforman el detrás de la farmacia. Las diagonales que generan la ubicación de cada estantería también están cargadas de sentido como las mamparas sobre el fondo del espacio escénico que lo divide en dos partes. El uso de algunos diálogos compone también diferentes espacios, construyendo campos sonoros muy distintos entre sí. En este sentido, el espacio también fue pensado fuertemente desde el aspecto sonoro. El trabajo sobre los murmullos fuera de escena, detrás de la mampara, fue muy minucioso. El sonido que aparece ahí sostiene esos espacios que el espectador no percibe, porque no están al alcance de su mirada.

-La presencia del actor, su cuerpo, su movilidad en la escena, fue entonces determinante en pos de potenciar esos espacios y la obra misma.

-A partir de los huecos, de los pasillos que sugerían las estanterías, pensamos un diseño específico para poder explotar esos espacios reducidos que se presentaban con forma de laberinto. La escena del final es un ejemplo de esto. Esta escena se fue encontrando, y una vez aparecida se continuó trabajando sobre ella. Es un momento móvil de la obra, que aún hoy la seguimos charlando con los actores. El tiempo y los movimientos de cada uno de ellos son fundamentales para alcanzar la expresión necesaria. Cada vez que veo la escena pienso en un guión expresivo de los cuerpos. No me interesa tanto lo que ellos dicen ahí, como lo que ellos hacen, sus gestos, los espacios que construyen esos cuerpos en acción. Es una escena barro-

ca en todo sentido. El mayor desafío que nos propusimos era lograr un barroquismo en matices, y no alcanzar esa especie de mancha que lo empaستا todo y que, a mi entender, teñiría a la obra de lo mismo. La atención, como director, la pongo exclusivamente en las expresiones. Eso es lo que me interesa. También hay algo de performático en esta escena del final. La maquinaria va al mango en ese momento... es cuando la obra expresa su mayor condición.

-La obra no nace de un texto previo sino a partir del trabajo y la experimentación con los actores. En este sentido, ¿cómo planteaste los ensayos?

-Siempre tuve en claro que esta obra no podía contar con un texto previo por lo que en ella se ve, por lo que la obra cuenta, muestra. El proceso de ensayos fue pensado y construido muy hacia adentro, con la atención puesta exclusivamente en nosotros más que en otras cosas o aspectos. El vínculo entre los actores y yo durante el proceso de ensayos fue muy intenso para poder alcanzar lo que creo alcanza la obra. Me parece, además, que luego de casi tres temporadas y muchas funciones, el trabajo continúa siendo algo muy vivo y verdadero.

-¿Con quién considerarás que dialoga la obra?

-La intención de todas las obras es dialogar con las demás. Un diálogo que siempre es de tensión, de confrontación. Todos aspiramos a generar conflicto con la época en que vivimos y con nuestro pasado personal y teatral. En cuanto a su forma de construcción, a lo que pone en juego, a los flujos temáticos, dialoga también con los mundos de Ricardo Bartís, de Alejandro Catalán. **Viejo, solo y puto** viene a generar una afirmación desde otro lugar. En este sentido, no me llama la atención, por ejemplo, el teatro discursivo, ombliguista, que se asienta en el valor del lenguaje, en el chiste de texto. El teatro que me interesa es el que sucede en relación al histrionismo de la actuación y que puede construir situaciones teatrales que no necesiten necesariamente ser explicadas. Un teatro que hable del dolor para que haga aparecer la belleza. Y que tenga, además, resonancias con lo que somos y con el lugar en el que vivimos. Es este el teatro que me conmueve.



La escena como un "arco voltaico vibrante"

• Leonardo Goloboff.

MAURICIO TOSSI / desde Tucumán

REGLONES DE VIDA

—¿Cuándo y por qué te vinculaste con el teatro?

—Creo que nunca me interrogué demasiado a este respecto. En realidad, debo decirte que soy un trabajador del teatro con muy escasa reflexión teórica sobre su propio hacer. Sospecho que en la configuración de una identidad, todavía adolescente, en el proceso de ser convocado por algunos directores, fui sintiendo que vivir vidas ajenas, que ser mirado, que hacer teatro en mi pueblo —Carlos Casares, provincia de Buenos Aires— te hacía parecer “distinto”; porque me creí lo de “la señal en la frente”; porque ingresaba en los proyectos con relativas naturalidad y fluidez, porque la vocación pasa también por lo placentero, lo cómodo o lo fácil, porque el teatro se vinculaba fuertemente con las letras, otra pasión siempre postergada, quizás por ese “... laberinto múltiple de pasos que mis días tejieron desde un día de la niñez”, hasta desembarcar en esto. Entonces, queda claro que no sé bien por qué hago teatro. Lo que sí sé con certeza es que si dejara de hacerlo (y

respondo al gran interrogante de Rilke) sufriría una amputación o directamente moriría. Ahora también siento (y de nuevo apelo a Borges) que el teatro puede ser un “hecho que inmortaliza un poco, apenas, a los compañeros muertos que callan”. Creo que a la edad que tengo —me faltan 22 para llegar a los 100 años— también vivo el teatro como un homenaje, un tributo a ellos (al entrañable Osvaldo Calatayud, a mi maestro Oscar Ferrigno, a mi cuasi hermana Felisa Yeni “con quien tanto quería” y tanto fumaba, a muchos...) o, en lo personal, como un irreprimible —aunque absurdo— afán de trascendencia.

Pero vaya preguntita. Creo que es la primera vez que estoy a punto de contestar en serio. Siempre encontré formulas al uso, trabajosas (como la precedente) y salí del paso. Sin embargo, esta vez, vaya uno a saber por qué, la pregunta me detonó de otra manera. Me puse a mirar algunas ajadas fotos familiares y caí en la cuenta de que mi viejo, su hermana y sus dos hermanos, además de “ganarse el pan” trabajando en diversos oficios y profesiones, fueron básica y vocacio-

nalmente músicos, violinistas los tres varones y pianista la hermana, la menorcita, mi tía.

En dúos, en tríos o en cuartetos tocaban en el cine-teatro de Carlos Casares, acompañando películas todavía mudas. También mi madre era pianista. Mi hermano mayor, Jorge, empezó por el piano, armó alguna banda, y devino crítico musical. Ahora, regresado luego de vivir once años en Madrid, escribe en *La Nación*, tiene un programa sobre música en Radio Nacional Clásica y... ¡pinta! Mi hermano menor, Mario, optó por la novela, la poesía y el ensayo. Se doctoró en Letras y abandonó en Francia el diploma de abogado con el que había “cumplido con papá”. Escribe, publica, es docente y ha hecho de la palabra su profesión de vida. Mi hermana menor, más sensata (o no), eligió ser profesora en ciencias de la educación.

Te cuento (y me percibo casi en el diván) que, en realidad, no tuve más remedio que dedicarme a esto. Fui cayendo solo. Mis hermanos se apropiaron de otros campos de las artes y me dejaron libre el teatro, casi al alcance de la mano.

Durante sus 50 años de profesión, el director y dramaturgo Leonardo Goloboff ha convertido a la escena en refugio de múltiples discursos identitarios, abordados desde su particular visión de la cultura judía, la ideología independiente y los anclajes históricos en un realismo crítico. Un hacedor incansable, reflexivo y coherente que, en esta entrevista, aporta algunas claves para comprender su trabajo.

–Al dejar tu pueblo, te instalás en Buenos Aires capital y participás activamente del movimiento de teatro independiente. En ese marco, son muchos los trabajos compartidos, entonces, a modo de presentación: ¿cuáles son las experiencias formativas o artísticas que te marcaron profesionalmente?

–A los 23 años, ya en Buenos Aires, y después de deambular por algunos grupos, entré al Teatro Popular Independiente Fray Mocho, donde estudié, trabajé como actor y tomé cursos de dirección con Oscar Ferrigno. Luego asistí durante un año a las clases de dirección que dictaba Oscar Fessler. También cursé dos años de actuación con la para mí decisiva maestra austríaca Hedy Crilla.

Durante los años '60, asumí la dirección artística de Fray Mocho y después la del IFT. Allí, en 1970 dirigí al grupo GEITUBA, en el que revistaba, recién egresado, mi querido amigo Juan Tríbulo, con quien aún hoy sigo trabajando.

En el campo de la docencia, di clases de actuación en Fray Mocho, en el IFT, en AMIA, en la Comunidad Bet-El, y en varios estudios privados. Finalmente, después del largo silencio de la dictadura, fundamos, en el barrio de Montserrat, el Teatro de La Ranchería, junto con Sonia, mi compañera de vida durante 45 años.

–Con todo este capital de experiencias, ¿qué significó para tu vida profesional dejar Buenos Aires y radicarte en Tucumán?

–En el año 2000, comenzamos a viajar a Tucumán con mi mujer, repartiéndonos entre Buenos Aires y esta ciudad, hasta que ella murió, aquí, de improviso, a mediados de 2001. Entonces sentí que “el destino” me depositaba

ahora en Tucumán, una combinación o extraña fórmula intermedia entre mi aldea natal –Carlos Casares– y el amor adquirido, Buenos Aires, donde viví, estudié y trabajé durante cincuenta años. Claro, también es importante: aquí tengo un hijo y a su familia, que incluye nada menos que a mis dos nietas. Tucumán me ha acogido generosamente, me ha protegido y me ha mimado. No es una sociedad fácil; es sin duda una sociedad... controversial, para ser respetuoso.

IDEAS PARA COMPARTIR

–¿Cómo se articulan – en tu caso – las prácticas del dramaturgo y del director?

–No sé si he logrado articular ambas prácticas. Más bien, seguramente no. En las pocas experiencias en las que asumí las dos funciones simultáneas, las de autor y director (**Dominó en casa** en Buenos Aires y luego en Tucumán, **Las siestas del verano** con el Estable de la Provincia, **Datos filiatorios** para Teatro por la identidad, **Mate amargo con bizcochuelo dulce**, otra vez con el Estable, **Coser para afuera un oficio de alto riesgo** con mi grupo y ahora la versión teatral de **Esa mujer** y **Cacería de patos**, más otras adaptaciones como **Tío Vania**, **Babilonia** y **Don Chicho**), siempre, siempre, uno de los dos ha perdido. No voy a contar aquí quién ha sido el abusado. Un elemental sentido de piedad (y de pudor) me impide hacerlo.

Pero mi caso no es ilustrativo. Al menos yo, con los años, para trabajar conmigo mismo he tratado de resolver mis conflictos intrapersonales y opté por una fórmula que me tranquilizó: “Yo no soy un autor teatral sino, apenas, un director que (se) escribe guiones bastante terminados”. Y esto es irrefutable, al menos cuantitativamente: he dirigido

muchas más puestas en escena que las obras que escribí. Y solo una fue acometida por otro director: **Aprendiz de hombre**, en el teatro IFT de Buenos Aires, con dirección de Julián Cavero. Debería revisar mis estrategias de *marketing* de textos...

–Cuando dirigís y/o escribís, ¿“encerrás los preceptos con seis llaves para que otros no te den voces”, como decía Lope de Vega? O por el contrario, ¿tu trabajo responde – por tus lecturas y formación – a un sistema organizado?

–Creo que la única premisa en la que me apoyo y que me ha sido útil es imaginar los rostros concretos de mis personajes, aunque me apropie provisoriamente de algunos sin permiso. A priori, frente al papel, mucho más no sé: parto con alguna imagen, con alguna frase del medio o del final; no tengo demasiada idea, casi lo mismo que me está ocurriendo frente a tu pregunta. Con ayuda de los dioses el proceso va siendo y siempre –siempre – me sorprende. ¿Dónde estaban esos bichos? ¿Qué hacían estos fantasmas antes de acudir al texto? ¿Lo que escribo ahora será auténticamente mío o será un plagio inconsciente o “me estaré copiando”? La escritura, por lo menos en mi caso, se parece bastante a una carrera con obstáculos: a medida que supero cada uno obtengo algún placer. Por lo demás, no puedo pensar al mundo sino en términos de conflicto y a las relaciones de la gente y a mi propio pensamiento en clave dialógica, de dilema, de contradicción, de arco voltaico vibrando entre acción y reacción, con permanente tendencia a visualizar situaciones en espacios fantaseados y siempre vulnerados por el deseo, las carencias y alguna presencia disruptiva. Esto que a veces me sustrae



• Escena de "Tío Vania" (2000 / 2001).

de la realidad cotidiana y me hace incurrir en faltas de respeto hacia el interlocutor ocasional, es un defecto natural que asumo desde muy joven y que seguramente me ha servido para escribir y/o dirigir teatro. Son rasgos casi estructurales (en la vida doméstica, mis amigos me dicen que soy "conflictivo, dramático y exagerado"). Por alguna experiencia en coordinación de talleres de dramaturgia creo estar, además, en condiciones de concluir que lo que se da o debiera darse en la base es una suerte de instinto para llevarlo todo al plano de la oposición de los contrarios, una capacidad innata y casi fatal para reducir a términos dialécticos cualquier encuentro y convertirlo en desencuentro en procura de su síntesis (o del caos), facultades que por lo menos yo no he sabido transmitir a modo de vademécum para el uso de terceros.

–En ese juego dialéctico, ¿qué tipo de proceso creativo valorás?

–Como se desprendería de lo anterior, lo más libre y espontáneo que se pueda, con el menor *parti pris* posible (que irremediamente está), dejando que las ideas fluyan y busquen su cauce si lo están necesitando. Lo mismo en materia

de aquellas "razones del corazón que la razón ignora". Yo me reservo la lucidez para el inevitable juzgamiento del material acontecido, para su lamentable corrección, etapas que al final sobrevendrán durante meses de disconformidad, de enojo o, por obra de algún raro milagro, de singular epifanía. Es decir, una primera etapa de "creatividad instantánea" y una segunda analítica y, sobre todo, extensa.

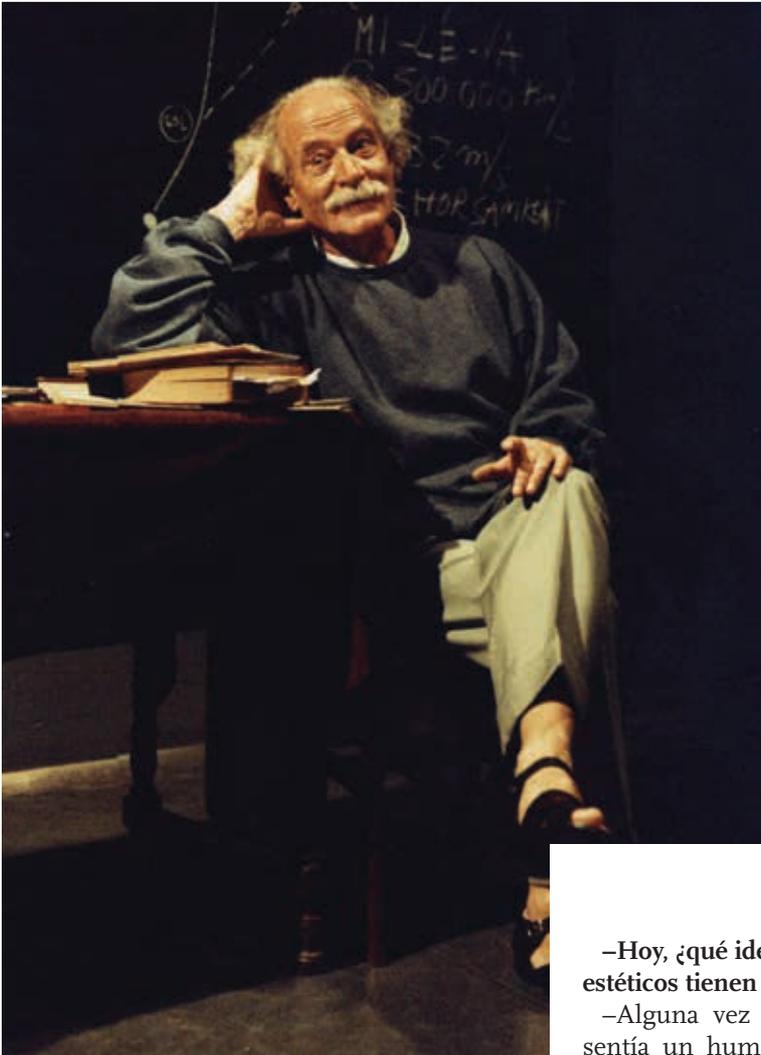
Creo que subyace en mis respuestas que, aunque no lo procure deliberadamente, para mí lo ético y lo estético están indisolublemente vinculados. En el plano de lo ideal, mi pretensión pasaría por aunar lo bello con lo bueno. Esto no implica negar otras posturas, otras miradas, otras tendencias, ni desconocer que, a veces, "en el horror está la belleza". Como decía un personaje de *El carro eternidad*, de Lizarraga: "Por suerte, en Italia cabemos todos".

REVISIONES Y NUEVOS HORIZONTES

–Por tu historia de vida, las bases estéticas e ideológicas del teatro independiente han sido un permanente punto de referencia, entonces, ¿cómo analizás hoy el desarrollo de esta tradición teatral?

–Mucho se ha escrito sobre el período de auge del teatro independiente y sus tres o cuatro pilares míticos: Nuevo Teatro, La Máscara, el IFT, Fray Mocho. Pero poco sobre su disgregación o, en el mejor de los casos, su transformación en otro fenómeno particular que todavía no sé cómo se llama.

Al borde de los años '60, el Teatro Popular Independiente Fray Mocho era lo que el PC (Partido Comunista) consideraba un "movimiento de masas", terreno de disputa de varios partidos de izquierda por hegemonizar la orientación. Éramos más de 120 integrantes entre directores, actores, autores, técnicos, administrativos. Esto último, en cuanto a lo cuantitativo. En materia cualitativa, el dogmatismo, el sectarismo, "el mensajismo a ultranza", las pretensiones de conducir partidaria y no artísticamente el teatro, la permanente ingerencia del PC en las decisiones de fondo, "los premios" en roles protagónicos a "compañeros abnegados" que, sin aptitudes actorales, colocaban en cambio mucha prensa o hacían exitosas campañas financieras, entre otros aspectos, fueron minando el ánimo de los fundadores hasta su alejamiento, principalmente de Oscar Ferrigno. Pero los gérmenes de la descom-



• Escena de "Personalmente Einstein" (2003).

posición ya estaban instalados. Yo mismo, coincidiendo con muchas de las posiciones de aquel PC del '60, pero siendo el único miembro de dirección de Fray Mocho no afiliado, debía soportar directivas y presiones en materia de repertorio, asignación de roles, formación de elencos, conducción de la escuela, y hasta el circuito de giras o lugares de actuación. Era muy duro conciliar lo político

–partidario con lo político-teatral. Este panorama, con parecidas alternativas, se vivía en los restantes teatros y en la propia FATI, la Federación Argentina de Teatros Independientes. Por supuesto, esta visión personal está sesgada, no solo por el tiempo, sino por la subjetividad de mi experiencia personal. Creo que aún no está escrita una historia del movimiento teatral independiente argentino que, más allá de la simple acumulación de fechas y de datos, ingrese en el análisis de cuál fue su origen y su naturaleza, en qué contexto histórico-social nació y creció y qué razones precipitaron su caída. Frente a un fenómeno tan complejo, ensayar respuestas de este tipo, inevitablemente implicará un reduccionismo. Pienso que merecería el desarrollo de un trabajo teórico a cargo de alguien más capacitado.

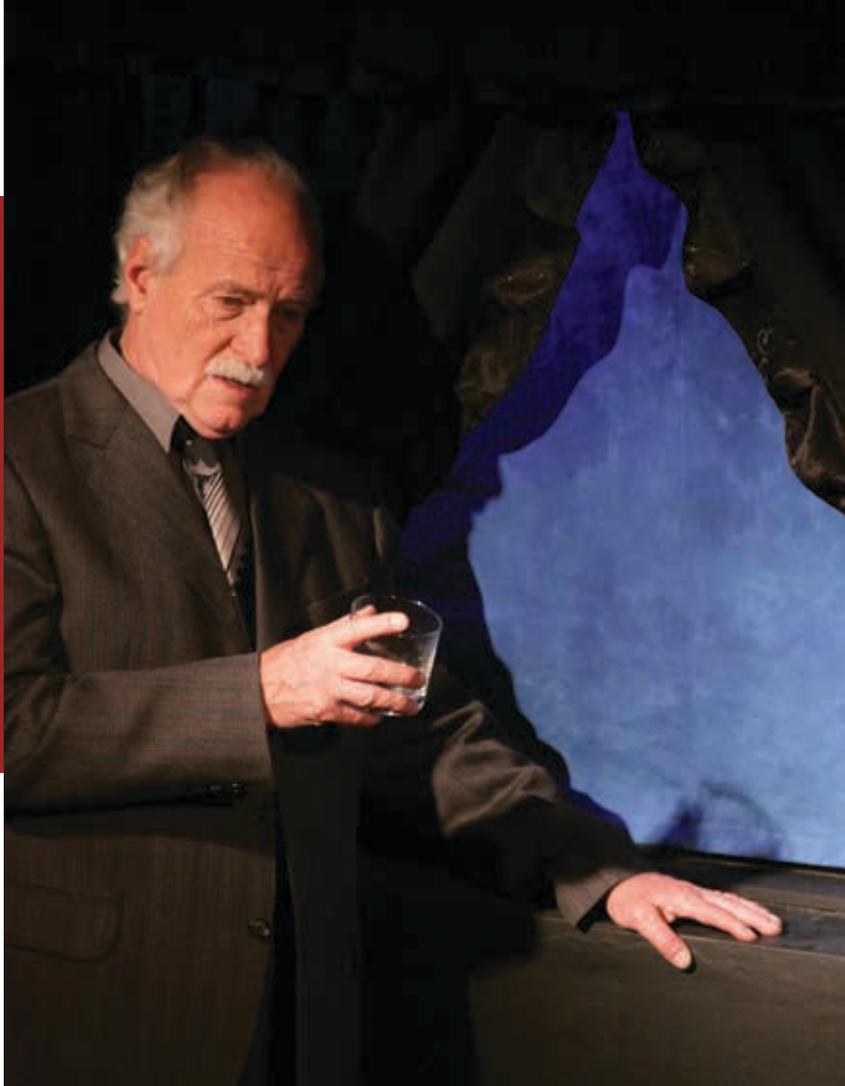
–Hoy, ¿qué ideas te movilizan y qué horizontes estéticos tienen tus proyectos?

–Alguna vez decía en un reportaje que me sentía un humanista-anarco-nihilista-optimista. Toda la dramaturgia que se inscriba en ese amplio espectro, me interesa. Desde los griegos hasta lo que todavía está por escribirse. Ya dejé atrás muchas discusiones bizantinas: por ejemplo si debe predominar la forma sobre el contenido o al revés o qué sé yo...Tengo más que claro que son inseparables, que los límites son imprecisos y que se condicionan recíprocamente. Hace rato que he abjurado de la pretensión de que el asunto tratado lo justifique todo o de las formas novedosas por las formas mismas. Ya se me pasó la época de “epatar” a la pequeño-burguesía –mi público real– con “transgresiones” tontas que ese público celebra, fagocita y digiere sin la menor culpa. También se me pasó la pretensión de “hacer la revolución” desde la escena. Sé que, para algunos, soy premoderno, pero disfruto mucho haciendo lo que hago. Me encanta el público y creo fervorosamente en la comunicación humana. Mi maestra, Hedy Crilla, citaba a Amiel: “No sabiendo hacer lo bueno, pretenden hacer lo nuevo”. Por supuesto, adhiero al realismo, en su acepción más amplia y creo que no lo confundo con el naturalismo. Al respecto, mi frase de cabecera pertenece a Bertolt Brecht: “El realismo no intenta mostrar las cosas tal como son en la realidad sino como son en realidad”. Esa, nada menos, es mi aspiración cuando elijo repertorio y cuando decodifico los textos para ponerlos en escena. Es algo así como un pacto formal, de compromiso,

asumido con el realismo crítico, aunque sé que una amante me aguarda para mejores tiempos: el realismo poético, “Cuando hablar de árboles” ya no sea “un crimen”.

–En tu último trabajo de dirección, ¿por qué elegiste uno de los cuentos paradigmáticos de la narrativa argentina para su adaptación y montaje escénico?

–Estaba escribiendo una obra acerca de una periodista que se presentaba ante un general del Proceso con la excusa de hacerle un reportaje y la secreta idea de matarlo. Entonces, cruzó por mi memoria la imagen de **Esa mujer**, el valioso cuento de Rodolfo Walsh. Y me resonó, sobre todo, porque creía recordar que trataba de una desaparición casi inaugural, la del cadáver de Eva Perón (también se había pensado en “fondearla en el río, tirarla de un avión o diluirla en ácido”). Al releerlo se me confirmó aquel recuerdo borroso. Entonces escribí la adaptación, la mandé a Patricia Walsh, hija de Rodolfo, heredera de sus derechos de autor, y ella me aprobó la versión y me autorizó a representarla. Como recordarás, **Esa mujer** se refiere al militar al que Aramburu –luego del golpe del '55– encomendó secuestrar el cadáver de Eva depositado en la CGT para hacerlo desaparecer, una suerte de iniciación simbólica en la saga de procedimientos que seguirían luego en períodos aún más nefastos. Por lo que sabemos, el militar, protagonista principal de la obra, es el coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig, un ilustrado oficial de inteligencia del Estado, y quien lo entrevista es el autor del cuento, el mis-



• Escena de "Personalmente Einstein" (2003).



• Escena de "Cuestión de principios" (2010).

mo Rodolfo Walsh. He agregado en la versión teatral una relatora que interactúa con los dos personajes. Lo hice con la intención de incorporar una franca teatralidad, expuesta como tal, y para no perder los valiosos momentos poéticos que propone el texto de Walsh, considerado por muchos analistas como uno de los mejores cuentos de la literatura argentina. Actualmente, esta obra está en cartelera, junto con **Cacería de patos**, aquella obra finalmente escrita por mí, la que originó el recuerdo. Conservé el recurso del relator para unificar el tratamiento dado a ambas obras por si se representaban en un mismo programa. Más allá de las analogías, el General de **Cacería de patos** no intenta referenciar directamente a ninguno de los genocidas que padecemos. Puede evocar a alguno de nuestro conocimiento más cercano o remitir también a cualquiera de los que, condenados o no, tuvieron a su cargo tareas similares.

–Por último, ¿qué es el proyecto "Doble raíz"?

–Entre otras cosas, me gustaría dejar al menos un libro. Por esto, estoy compilando algunas de mis obras bajo un título común: *Doble raíz*.

Por mi condición de argentina con tradición étnica y cultural judía, supongo que esa "doble raíz" es constitutiva de mi naturaleza más profunda, materia de indagación psicoanalítica... o de sátira para Woody Allen o Philip Roth.

Podría describirlo de un modo más sencillo: yo nací y viví hasta los 18 años en un pueblo de campo, en el centro de la provincia de Buenos Aires, en la llanura chata y ventosa, habitada por una colonia judía muy vasta; mis abuelos eran algo religiosos, mis padres ya no tanto y yo nunca fui lo que podría llamarse un judío militante, sino más bien lo que se llamaba "un asimilado", ateo, positivista, con novias que no eran de la colectividad y cuasi materialista dialéctico que le dicen... (No sé qué era peor). Pero, claro, leía a José Ingenieros y a la vez el Antiguo Testamento, a Aníbal Ponce y a Scholem Aleijem, a Romain Rolland y a Belisario Roldán (¡imaginate!), a Miguel Hernández y a Gerchunoff... Íbamos a la iglesia y a la sinagoga, jugábamos al fútbol con "los negritos de las afueras del pueblo" y al ajedrez con los que eran "como uno", escuchábamos rancheras y "tijeras", tangos y música clásica (la orquesta "sinfónica" de Carlos Casares ensayaba en el "comedor grande" de mi casa), tomábamos mate en los ranchos de los cristianos pobres y té con limón en la casa de mi abuela. Es decir: somos producto de la hibridación, del mestizaje intelectual o, más eufemísticamente, del sincretismo cultural. Y, como no podría ser de otro modo, eso está presente en mi vida y en mi escasa producción. Advertido que, prácticamente, tengo prologado ese libro que quizás nunca habrá de publicarse.

ENTREVISTA CON ALBERTO LIGALUPPI, GESTOR TEATRAL

Nuevos aires

EDITH SCHER / desde CABA

Alberto Ligaluppi, director del Complejo Teatral de Buenos Aires, fue invitado este año, en su condición de gestor cultural, a participar de dos curiosos encuentros: uno en Japón, Performing Arts Meeting in Yokohama 2012, TPAM in Yokohama, que se hizo con el apoyo de The Japan Foundation, y otro en Salzburgo, denominado Public and Private Cultural Exchange-Based Diplomacy: New Models for the 21 Century, organizado por el Salzburg Global Seminar, con el apoyo de la Robert Sterling Clark Foundation.

Decimos “curiosos encuentros” por las temáticas que, según Ligaluppi relata, allí se trataron, así como también por lo novedoso de que en ellos hubiera una fuerte presencia de representantes de países asiáticos, cosa que, al parecer, no es tan habitual. En esta entrevista Alberto Ligaluppi explica las características de ambos encuentros, que tuvieron muchos puntos de contacto, comparte lo que, considera, es una tendencia que comienza a perfilarse mundialmente en relación al arte y al lugar de los artistas, y explica cuál cree debería ser el rol del Estado en este camino.

-¿De qué se habló en el encuentro de Japón?

-Se habló sobre AIR. Históricamente esta palabra era la que designaba a los artistas en residencia, *artists in residence*. Pero hoy AIR se ha convertido en un concepto que va más allá de las residencias de artistas y que implica crear vínculos entre ellos, para reformular cómo se hace el arte ahora, cómo se piensa. Algo así como afirmar que estos vínculos entre los artistas van a cambiar el arte.

-¿Qué es una residencia de artistas?

-Siempre fue un espacio en el que se juntaba a artistas de diferentes lugares del mundo y se los ponía a convivir, invitándolos a crear un proyecto en común. Ese era el concepto desde los '60 para acá. Hoy en día la palabra “air” está más gorda, más grande, es más profunda. ¿Por qué? Porque hoy la idea es que esos vínculos de artistas en-

cerrados trabajando van a dinamizar el arte. Un arte que hoy está como dormido. Entre otras cosas, porque lo manejan los gestores, los curadores, mientras que los artistas están desplazados. Entonces, estos nuevos vínculos de artistas en espacios creativos van a hacer que el arte se dinamice. Esa fue una de las ideas que se desarrolló en el encuentro de Japón.

-¿Encerrados?

- Encerrados o no, pero conviviendo en una casa. En esta charla le daban, incluso, un eje más fuerte a la cuestión. Por ejemplo contaban que había unos artistas en medio de la selva en Malasia, otros en Yokohama, Japón, en barrios que se dedicaban a la prostitución. Decían que ahora el objetivo es dinamizar estos barrios a través de los artistas.

-Pero entonces se habló de dos conceptos distintos: por un lado del arte al que hay que movilizar, porque está adormecido y, por el otro, de la idea de los artistas como parte de los cambios sociales.

-Fijate una cosa interesante: cuando ellos hablan de cambiar estos barrios, no hacen eje en la prostitución, sino, más bien, en el hecho de que, si hay un grupo de artistas que vive en estos barrios, los barrios cambiarán. No es que se van a poner a cambiar el barrio con el arte. Ese sería un concepto socialista de los '60, '70. Es, en cambio, algo así como lo que pasó con el Soho en los '70. Aquel era un lugar horroroso. Cuando se mudaron allí los artistas y las galerías, el Soho cambió. Se trata, entonces, de esa idea, pero ya como una cosa estratégica armada por el Estado. Es ese el concepto que se está aplicando en el puerto de Yokohama. Cuando pasó lo del Soho en Nueva York, la actividad era completamente ilegal. Los artistas de mudaban a espacios en los que no se permitía vivir y el efecto transformador era secreto. En los barrios de Yokohama, en cambio, los artistas que viven juntos y que tratan de que el



FOTOGRAFÍA MAGDALENA VIGGIANI



• Edificio del Yokohama Creative City Center, en Japón.



• Imágenes del encuentro TPAM, en Yokohama, Japón.



barrio se transforme a partir de estas residencias, lo están haciendo porque es el Estado el que organiza. Y eso habla de que algo está cambiando.

-¿De qué otras cosas se conversó en Japón?

-Otras cosas curiosas de este encuentro fueron, por ejemplo, que se habló acerca de cuál era el destino de las obras de los artistas muertos en el tsunami. Se hizo referencia, también, a otros proyectos muy exóticos para mí, como por ejemplo el de una fundación que se dedica a “salvar” a artistas que hablan en contra del Estado. Es decir, si existen artistas en esta situación, estas asociaciones los salvan, los sacan, los llevan y los ubican en otros países, para que la crítica no tenga límite. Estos proyectos eran bastante interesantes y, a la vez, me resultaban rarísimos. Me parecía curioso y difícil pensar en eso para nosotros.

-¿Pero el eje del encuentro en Japón era la palabra AIR con la resignificación que se le da hoy?

-El encuentro era AIR. Es decir, eran charlas sobre AIR, un concepto que está tomando cuerpo. Ahora, es bien curioso que no fuera un encuentro en el que prevalecieran los norteamericanos. Simplemente se llamaba AIR, en inglés, porque era el idioma en el que nos entendíamos todos. En realidad se tomaron dos palabras. La primera fue esa y la segunda fue la del otro encuentro al que fui, el de Salzburgo: ICE. También en ese concepto hubo un cambio, ya que se modificó la sigla. Antes ICE era International Cultural Exchange, y ahora es International Cultural Engagement.

En Salzburgo fuimos 60 personas aisladas del mundo. Pocos latinoamericanos, ningún español

y ningún italiano. Muchos africanos y asiáticos, dentro de los cuales había muchos chinos.

Y digo “60 personas aisladas del mundo” porque un dato de color es que esta reunión en Austria fue en la casa en que se filmó *La novicia rebelde*, que es, en realidad, el castillo de Mac Reinhardt, famosísimo director de teatro austríaco que se fue al exilio. Un castillo en Salzburgo, una casa que, por ese motivo, quedó abandonada durante toda la guerra. Cuando esta terminó la casa fue comprada por una fundación que se dedicaba a armar foros y discusiones. Allí fue esta reunión de 60 personas.

Si pienso en los dos encuentros, tengo que decir que entre ellos hubo algo en común: facilitar los vínculos entre artistas de diferentes disciplinas. El objetivo que se discutió fue facilitar la creación.

-¿Pero cómo se elige a esos artistas?

- Los organizadores cuidaron muy bien que cada uno de los que allí estábamos fuéramos personas que solemos elegir artistas. Pero el encuentro era totalmente teórico y tenía como finalidad sentar bases para facilitar los intercambios. Abarcaba desde la filosofía del intercambio hasta cuestiones prácticas, como por ejemplo estar en contra de las leyes que generan los límites y, por eso, hacen difícil el traslado de artistas o el ingreso a otros países. Esa era la temática con mayor particularización a la que se llegaba. Lo que quiero decir es que, si bien todos éramos seleccionadores de artistas, no discutíamos allí si alguien pensaba mandar tal o cual grupo. Los encuentros eran para sentar bases para futuras relaciones.

-¿Te invitaron como director del Complejo Teatral de Buenos Aires o como gestor cultural?

-Como gestor cultural. En realidad es la segunda vez que me invitan a Austria a este encuentro (la primera no pude ir), y en aquella ocasión yo no era todavía director.

-¿Cómo y cuándo surgió en el mundo la figura del gestor cultural?

-Esta figura nació en la posguerra. En Latinoamérica apareció en Venezuela en el '78 '79, '80. Y en la Argentina los primeros cursos de gestión cultural fueron durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Eran cursos breves. Hoy los hay por todos lados y son grandísimos.

-¿Es fuerte la gestión cultural en Argentina?

-Muy fuerte. No sé cuántos alumnos hay, pero son muchísimos.

-¿Y por qué en estos encuentros a los que fuiste se habló de que la figura del gestor cultural opaca o adormece el arte?

-Allí se hacía referencia al gestor cultural y/o curador, al decir que este termina convirtiéndose en un artista, alguien que es quien realmente decide los proyectos.

-¿Alguien que encorseta?

-No exactamente. No creo que encorsete. Pero hace poco leí que el curador es algo así como un DJ, alguien que con la música de otro crea una nueva música. Si hablás de un curador en artes visuales o en teatro, podés decir que este crea una nueva obra, o una nueva muestra, con el cruce de



• Imágenes del encuentro en Salzburgo, Austria.



• El Castillo de Reinhardt, donde se realizó el encuentro.

todas las obras. En ese sentido, me parece que AIR y ICE hacen que ese nivel, el del curador, que se volvió muy fuerte y pone a los artistas en situación de presión, comience a cambiar.

-¿Creés, de acuerdo a todo lo que presenciaste y conversaste, que esa tendencia se va a dar en nuestro país, y en Buenos Aires en particular?

-Las tendencias mundiales siempre llegan. Buenos Aires es una ciudad tan abierta que en seguida va a hacer corpus de esto. Probablemente haya artistas cumpliendo su nuevo rol, como gestores de sus propios proyectos. Eso me parece interesante. La gente de Claudio Tolcachir lo hace, al generar festivales y ocuparse de su producción. Esos son los nuevos vínculos. Lo que aquí hay muy poco son lugares de artistas en residencia, en relación a la cantidad de artistas que hay en el país. Argentina es un país que realmente produce artistas y produce cultura. Me parece que el Estado debe meterse a regular este asunto. Tiene que entender que son importantes los artistas en residencia. Para que se conozcan, se desarrollen, para aprender técnicas de otros países. Muchas veces, en este tipo de proyectos, lo más importante es el proceso, no el resultado final. A lo mejor se tendría que desgravar de impuestos a los artistas. De alguna manera el Estado debería meterse a apoyar eso. No son lugares que tengan *feedback* de la prensa, sino que están escondidos y son secretos. El Estado debería asumir que apoyarlos es una ganancia que se verá en el futuro: mejores artistas, mejores proyectos.

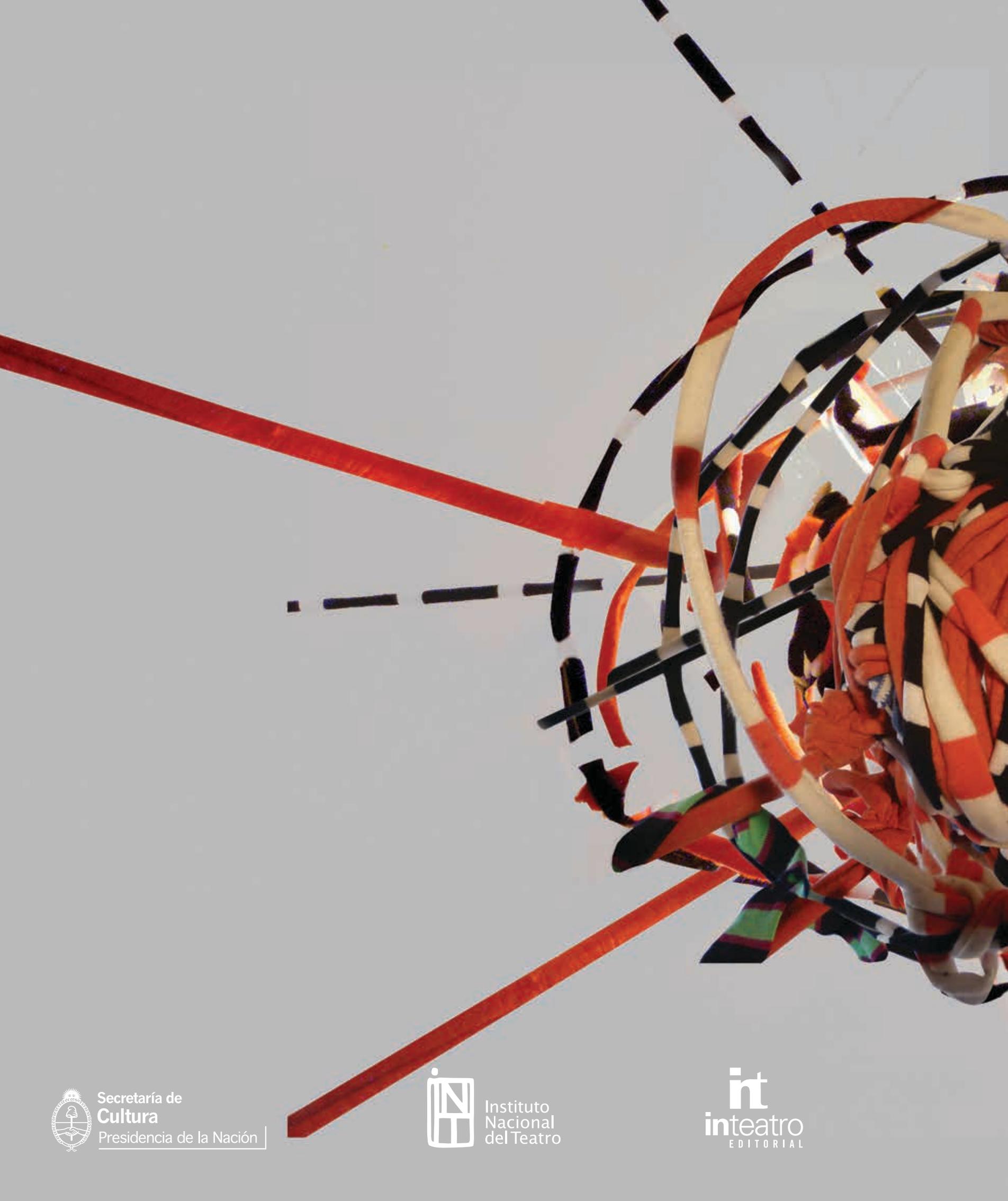
-¿Cómo te imaginás que un grupo de artistas transformaría un barrio de aquí? ¿En qué senti-

do lo transformaría? ¿Cómo? Suena muy ajeno lo que contás.

-Sería modificador el hecho de que se empezaran a abrir galerías, o que se pudiera recorrer el barrio y visitar los talleres de los artistas. Por ejemplo, en un barrio arruinado, si se pusiera una librería de artes o una sala de ensayo eso generaría cambios. En ese sentido se habló de cambio en Japón y en Salzburgo. Cuando me refería al Soho no era para dar como ejemplo Nueva York. Lo que quise decir tenía que ver con lo siguiente: yo era mozo en aquella época. Trabajaba en un café rodeado de basura. Allí desayunaban Keith Haring con las feministas norteamericanas más famosas. Y esa misma cosa era una energía transformadora.

-Y te interesa que eso suceda de esa manera aquí.

-Para que un artista encare un proyecto de esas características aquí tiene que tener apoyo del Estado. Como te decía, en muchos países lo que se hizo fue tratar de desgravar impuestos: si sos artista se te entrega un galpón gratis y no pagás impuestos. Me parece que esa podría ser una fórmula. Es una demanda que lleva muchos años. Y, en definitiva, ambos encuentros hablaban justamente de tratar de calmar las demandas insatisfechas de tanto tiempo (en todas las grandes ciudades hay muchos artistas), de cómo hacer un mundo para lo artistas con mejor diálogo. El buen arte hace que se transformen cosas. Las ideas del ICE y del AIR intentan recuperar el lugar de valoración del arte para una sociedad. Tienen que ver con planear la cultura. A la larga pueden suceder cosas interesantes. Se viene un cambio, un cambio necesario.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL