



Pensar la escritura

Juan Mayorga | Jaime Chabaud | Arístides Vargas | Marco Antonio de la Parra
Iberescena | Festivales | Workcenter of Jerzy Grotowski

EDITORIAL

Al cabo de un tiempo en la gestión y luego de haber recorrido el territorio del país teatral, me encuentro nuevamente en la tarea de intentar reflexionar en nuestra revista acerca de la gestión y las distintas realidades de nuestra diversa actividad teatral.

Hay algo que quiero confesarles: es indudable que el teatro en la Argentina goza de una muy buena salud. Esto lo pude comprobar en la diversidad estética y conceptual de cada región. Sin ir más lejos, puedo decirles que las producciones que tuve ocasión de presenciar en la pasada Fiesta Nacional del Teatro de La Rioja, fueron un excelente mapa de lo que se vive como teatro en nuestro territorio.

Los sucesivos viajes que he realizado por las provincias me permitieron corroborar un hecho interesante e ineludible: el impacto que la Ley 24.800 provocó en la potencialidad y profundidad del quehacer teatral. Es decir, hoy hay teatro en donde no lo había, y en donde ya existía teatro hay más desarrollo y producción de teatralidades.

El Instituto Nacional del Teatro (INT), como organismo facilitador para la promoción, apoyo y desarrollo de la actividad teatral, prestando especial atención a la actividad sostenida por el denominado “teatro independiente de arte y autogestión” es el logro más importante que nuestra cultura política ha conseguido, y además demuestra que es una herramienta eficaz para promover la formación de espectadores.

Pude notar también el impacto favorable que el INT ejerce en las distintas regiones del país, a través de los subsidios, becas y planes, por lo que me parece necesario hacer más visible aún el trabajo mancomunado que día a día veo en los pasillos de este instituto y en las acciones que realizan nuestros representantes provinciales.

Una de las cosas más importantes como experiencia de mis primeros pasos en la gestión como Director Ejecutivo, fue haber tomado contacto directo con los teatrístas de cada rincón de nuestro territorio. Pude percibir que a pesar del esfuerzo que nuestros gestores realizan, es condición necesaria continuar profundizando las ideas de participación e intercambio. O sea, conectando, comunicando y transmitiendo, pero, sobre todo, produciendo saberes. En resumen, visibilidad y transmisión son dos importantes ejes que provocarán un efecto multiplicador de teatralidades y poéticas diversas.

Hay un teatro vivo que pude percibir y es necesario mostrar. En este sentido, se trata de comprender que el acto de “publicar”, “hacer pública” la gestión teatral, se inscribe en la profundización de la participación de los distintos agentes sociales. Esto nos conecta con un factor primordial, que es el arribo a un real intercambio de experiencias y saberes, como un importante aporte a una política sociocultural transformadora.

Lejos de considerar concluida la tarea, creo que es necesario continuar trabajando. “*Que la acción se corresponda a la palabra y la palabra a la acción*”. Entonces, la tarea del INT es asumir que la acción es visibilizar y la palabra es transmitir.

GUILLERMO PARODI
DIRECTOR EJECUTIVO
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO.

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 NORESTE:** 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 XI - Nº 30 AGOSTO / NOVIEMBRE 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 / SUJETOTÁCITO
CORRECCIÓN: ELENA DEL YERRO
FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI - COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES - FRANCESCO FADDA - ARCHIVO PERSONAL DE LOS ENTREVISTADOS
DIBUJOS: OSCAR “GRILLO” ORTIZ
DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
FAUSTO ALFONSO - MIRNA CAPETINICH - ROMINA CHÁVEZ DÍAZ - MARIELA ENCINA - PATRICIA ESPINOSA - FEDERICO IRAZÁBAL - PAULA GARCÍA JURADO - NARA MANSUR - BEATRIZ MOLINARI - CRISTIAN PALACIOS - CAROLINA PRIETO - JUAN JOSÉ SANTILLÁN - HALIMA TAHAN

REDACCIÓN
AVDA. SANTA FE 1235 - PISO 1
(1059) CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES
REPÚBLICA ARGENTINA
TEL. (54) 11 4815-6661 INTERNO 122

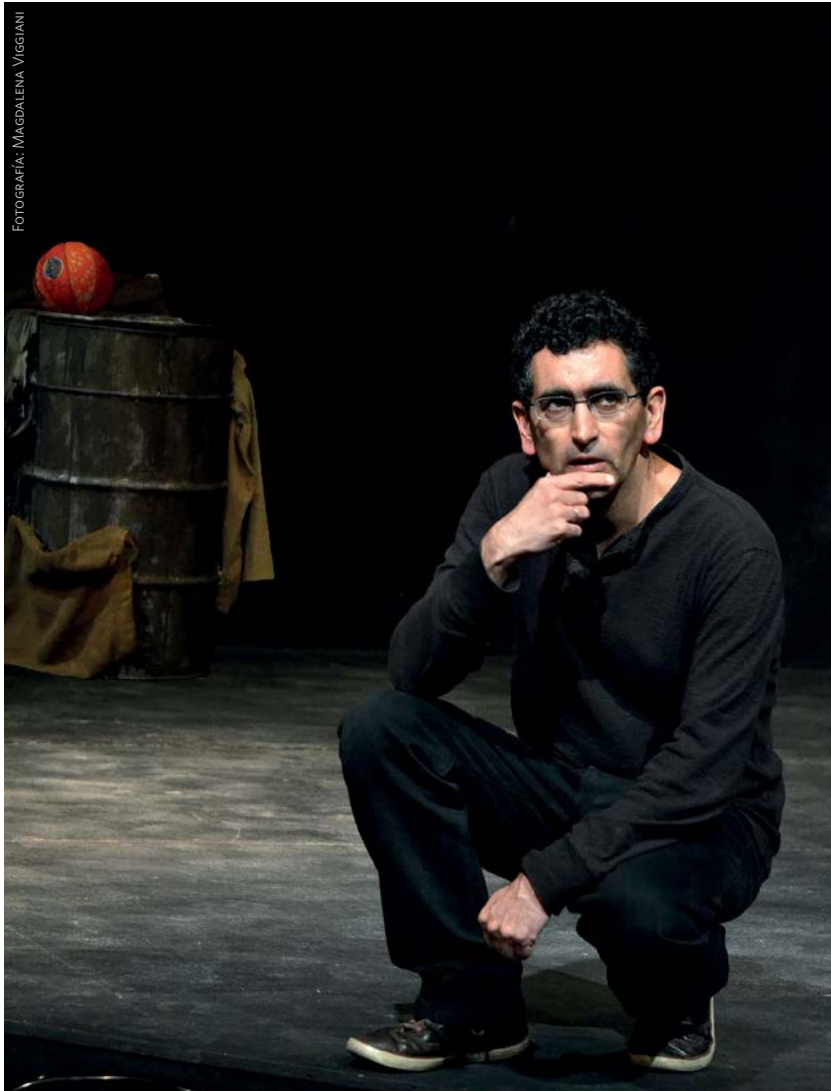
CORREO ELECTRÓNICO
PRENSA@INTEATRO.GOV.AR
EDITORIAL@INTEATRO.GOV.AR

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.

JUAN MAYORGA

En busca de la complicidad del espectador



Con dos líneas de trabajo vinculadas a la escritura, por un lado como versionador de **La vida es sueño** en una puesta extraordinaria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; y por otro, como autor de **El crítico** (si supiera cantar me salvaría), Juan Mayorga prácticamente se instaló por unas semanas en el circuito porteño. El español, de 48 años, también brindó en la sala Casacuberta un taller de dramaturgia titulado "El soliloquio y el aparte". Para un puñado de talleristas generó un ambiente de trabajo en el que desplegó, desde la práctica y una claridad teórica que hizo pie en zonas específicas de la obra de Calderón, un procedimiento dramático heredado del Siglo del Oro.

JUAN JOSE SANTILLÁN / desde C.A.B.A.

-En esta visita a Buenos Aires desembarcaste en tres frentes: autor, versionador, docente. ¿Cuál es tu vínculo con el teatro argentino?

-Te contaré como anécdota que hace poco en una reseña que se hizo en Italia de una obra mía, el periodista o crítico, decía "el autor argentino Juan Mayorga". Era una mala información, ya que por alguna razón me había atribuido que era argentino. Y eso me alegró. Me siento español, por supuesto, pero me gusta creer que podría pertenecer a la trama del teatro argentino. Una trama que se da en dos sentidos: he tenido la suerte de que algunas obras mías se han hecho aquí: **Hamelin**, una obra con actores españoles que incorporaba argentinos hasta que quedaba totalmente conformado por intérpretes de aquí;

Camino del cielo (Himmelweg); y en Tucumán se ha montado **El chico de la última fila**. También siento, como muchos teatreros españoles, una gran deuda hacia el teatro argentino que tiene un merecido prestigio. Hay dramaturgos, directores y actores de los que hemos aprendido mucho.

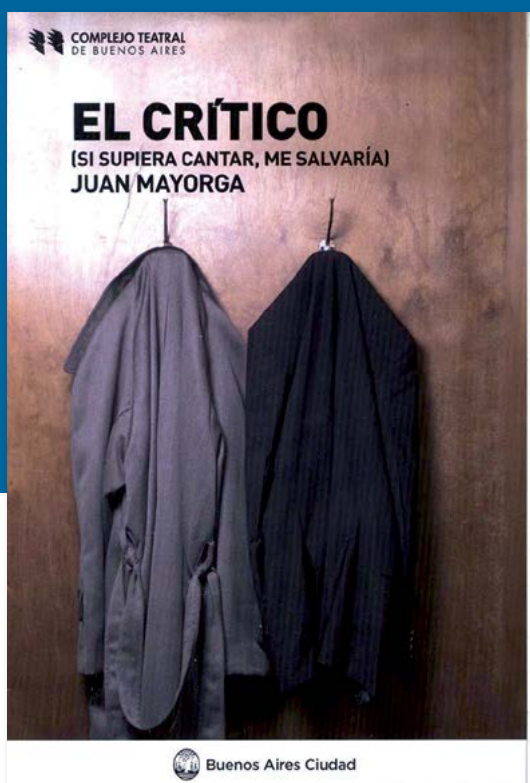
-¿Qué has tomado como aprendizaje?

-Espectáculos como **El pecado que no se puede nombrar** o determinadas direcciones de Spregelburd, Daulte, Veronese nos han influido en España porque hablaban de otro tipo de interpretación y, sobre todo, de convocar a la imaginación. Eso no fue muy explorado en el teatro español y, en mi caso, resultaron experiencias desestabilizantes como autor. Es un teatro que

apela a la complicidad del espectador. Cosas que hemos trabajado en el taller "El soliloquio y el aparte" y que llamamos *escenografía verbal*, son procedimientos de búsqueda esencialmente de la complicidad. Eso es algo que en España han ofrecido de manera ejemplar varios creadores argentinos.

-Lo primero que marca tu camino, al menos en tu estudio formal universitario, es la matemática y la filosofía, ¿cómo llegás al teatro?

-Antes de todo eso fui un adolescente que escribía. Alguien que tuvo un encuentro con la biblioteca de su padre y con la biblioteca popular. En un momento dado descubrí el teatro y comprendí que podía ser un buen lugar para el es-



• Programa de mano del espectáculo.

critor. Llegué tarde al teatro, ya que mi familia nunca me llevó a una sala. Recién de adolescente recuerdo que vi **Doña Rosita la soltera**, de García Lorca, dirigida por otro argentino, Jorge Lavelli, a quien también le debo mucho. Allí recuerdo que descubrí al teatro como el arte de la imaginación. Eso me fascinó siendo un espectador. A diferencia de otros compañeros de mi generación que vienen de la práctica teatral, eran actores o directores que sintieron la necesidad de escribir sus textos, yo; en cambio, fui un espectador entusiasta que empezó a escribir para el teatro. En un cierto momento tuve la suerte de ganar un premio y eso me puso en contacto con la gente del medio. Pero la filosofía y las matemáticas, que es lo que estudié formalmente como carrera, también atraviesan mi teatro.

-¿De qué modo?

-En cuanto a las matemáticas, pienso que es un extraordinario lenguaje de imaginación y síntesis, dos cosas que son una marca del lenguaje teatral. A través de la fórmula de la elipse, de un teorema, o de la noción de rombo, se puede dar cuenta de infinidad de objetos expresados a través de una expresión muy sencilla. De algún modo, el teatro se comunica con esa necesidad de reflejar realidades complejas a través de expresiones sucintas y tan intensas como sea posible. Siempre pienso que un gran actor es el que pue-

de generar el estado de su personaje a través de un solo gesto. También, el mejor autor de teatro es capaz de dar cuenta de una situación o de una época a través de una frase. Eso es lo que consigue Shakespeare, Calderón o Chéjov. Por otro lado, pareciera que hay una enorme diferencia entre la filosofía, ligada al mundo de las ideas y de las abstracciones, y el mundo del teatro que es el de los cuerpos en el espacio. Siento que eso es lo que hace un Sófocles, ya que si pensamos en el campo de debate de una obra como **Antígona**, se abre un terreno complejísimo. Pero al mismo tiempo, consigue concretarlo en algo tan específico en torno a si enterrar o no al hermano. Más allá de eso, el teatro por su carácter constitutivamente dialéctico tiene una misión o una capacidad filosófica. Tiene un carácter constitutivamente dialéctico porque vive del conflicto, y el más importante no es precisamente en el que se da en la escena, sino el que se produce entre la escena y el patio de butacas. A partir de esos conflictos el teatro puede dar cuenta de la situación paradójica y poner al espectador ante preguntas, frente a las cuales el filósofo muchas veces no tiene palabras.

-¿Es posible, todavía, pensar la escena como un fragmento de tiempo para la confrontación dialéctica?

-No soy pesimista, el teatro puede generar un momento de detención que nos permite fijarnos en cosas que suelen pasarnos desapercibidas. Por ejemplo, nos puede llevar a preguntarnos cómo usamos el lenguaje, cómo lo manejamos. Eso, incluso, puede provocarnos el asombro de cómo lo usamos. Y no olvidemos que el asombro suele ser la base de la filosofía.

-Una franja del teatro actual sostiene que dialécticamente no se resuelven las cosas en el teatro, porque dialécticamente tampoco se resuelven en la vida.

-Pero el teatro, incluso, puede dar cuenta de esas contradicciones. Si pienso en **Himmelweg** o en **Hamelin**, pienso que allí están jugados asuntos filosóficos de cierto calado. Pero al no abordarlos en el terreno del ensayo, sino en el teatro estoy convocando al espectador a una serie de preguntas. Por otro lado, pienso que si hay un teatro de ideas, las ideas más interesantes son las del espectador, no las del autor.

-¿Cómo elaborás tu zona de escritura?

-Mis obras suelen comenzar en este cuaderno pequeñito (realmente es diminuto y de bolsillo) donde suelo tomar notas de cosas que me llaman la atención. Y a veces esas notas, en la medida

que me poseen, se quedan en casa. Me invaden o envenenan. En ocasiones tardo muchos años en resolver una obra o hacer un primer esbozo. Por ejemplo, la última que firmé se llama **El arte de la entrevista**, la tenía hace diez años, pero no llegaba a encontrar el modo de escribirla. **Los yugoslavos** también procede de una imagen que tardé mucho tiempo en conformar.

-¿Escribís varias obras al mismo tiempo?

-Sí, suelo hacerlo. También puedo escribir una durante meses y de pronto encontrarme en un callejón sin salida. Entonces la dejo invernando durante años. Después una imagen, una idea, la calle o la sugerencia de alguien la desmoviliza. Otra cosa importante es que nunca acabo un texto. Una cosa es que se entregue a la publicación o a la puesta en escena, pero reescribo una y otra vez mis textos porque la propia vida teatral me lleva a eso. Por ejemplo, la puesta de **El crítico...** que vi en Buenos Aires, dirigida por Guillermo Heras, me llevó a reconsiderar ciertos elementos del texto. A preguntarme si hay redundancias o si hay zonas que merecen un despliegue.

-Esas modificaciones que realizás sobre tus textos, ¿se trasladan a la puesta o quedan en un plano privado de tu archivo?

-Todo depende de la relación con el director y los actores. Hay obras que las modifico en la primera lectura con los actores. En ocasiones es el proceso de ensayos lo que me lleva a reescribir. Y en otros casos, es la puesta en escena, un comentario crítico o la recepción de los espectadores lo que me lleva a pensar la obra de otro modo. **El crítico...** tiene algo que ver con esto: cómo un crítico puede ayudarte a reescribir, a rehacer la obra.

-¿Tuviste una experiencia de trabajo en medios como crítico o espectador especializado?

-No me atrevería a llamarme crítico. Alguna vez, sí, me atreví a realizar un comentario o hablar sobre la obra de otro.

-En "El crítico..." el personaje de Volodia calibra nada menos que la verdad. ¿Por qué es posible pensar hoy a la crítica como portadora de esa autoridad?

-Creo que en el personaje Volodia se manifiesta la nostalgia hacia un tiempo donde existían ese tipo de críticos. Él declara que es un perro al borde de una autopista. En un mundo de espejos y de alta velocidad, de ansiedad por el triunfo y la fama, Volodia se toma muy en serio al teatro. Para él es un lugar sagrado de encuentro del hombre con el hombre. Un personaje así tiene algo de



• Escena de "El crítico".

antigualla y yo me reconozco en darle ese valor al teatro. Por otro lado, hice mi tesis doctoral sobre Walter Benjamin y él era, sobre todo, un crítico. Es decir, alguien que desplegaba su talento y su filosofía en el comentario de la obra de otros. En mi caso, le otorgo una enorme importancia al crítico porque es alguien que puede entrar en conversación con la obra y descubrir realmente sentidos que son desconocidos por el propio autor. El crítico puede mirar más lejos y más hondo. Un crítico de teatro tiene que ser alguien con un enorme conocimiento de su arte, pero al mismo tiempo alguien con una enorme sensibilidad para su presente. En el crítico se cruzan dos vectores: un eje que lo vincula al conocimiento de su arte para descubrir qué es lo singular y cómo dialoga tal obra con las tradiciones; y también un conocimiento de las temperaturas de su tiempo para ver cómo dialoga una obra con eso.

-Todo este bagaje crítico de Volodia lo vuelca a un diario, un formato de lectura inmediata, condenada por ciertos espacios académicos, incluso por la gente del medio, como banal.

-Claro. Volodia podría ser un hombre de 2013 y es interesante por lo intempestivo y extemporáneo que resulta ser precisamente por su carácter marginal, monstruoso. Por otro lado, tiene cierto valor que escriba en un diario porque sus críticas, por pequeñas que sean, pueden encontrar un lector que busca una orientación. Volodia no sabe si tiene un lector o cinco mil. Pero él siente que ese juego que practica cada noche, donde entra en conversación con sus lectores a través del comentario de una obra, posee un valor. Además, tiene una seguridad: tiene un lector que es nada

menos que Scarpa, un autor multipremiado. El diario, de algún modo, le permite mantener una correspondencia secreta con Scarpa.

-En el programa de mano de la obra contás que te basás en una experiencia biográfica. ¿Cuál fue tu referente en la crítica?

-Volodia puede tener que ver con Walter Benjamin, pero también con gente que se toma al teatro muy en serio. Tuve la suerte de conocer a Franco Quadri, del diario *La República*, que también fue mi editor en la revista *Ubu*. Quadri tenía toda la historia del teatro europeo en su cabeza. En ese tipo de personajes he pensado. Volodia tiene que ver también con algunos críticos que han escrito sobre mí y no les conozco la cara. En algún país extranjero he conocido críticos que vieron relaciones entre mis obras que yo desconocía. Volodia es todos ellos.

-Muchas veces se entiende por buena crítica la que habla bien del espectáculo.

-Esa es una mirada infantil sobre la crítica. Claro que hay críticos mendaces, también quienes las hacen positivas y totalmente estúpidas, irrelevantes. He recibido otras que me han enseñado algo. Yo soy lector de críticas de espectáculos que no he visto y que no veré. Pienso que habría que ser capaz de hacer una lectura crítica de la crítica. Intentar extraer una enseñanza.

-¿Cuál es tu rol de dramaturgista o adaptador en la Compañía Nacional de Teatro Clásico?

-Mi rol es la de "versionador" o "adaptador". Procuero ser un traductor porque considero que, incluso cuando trabajo en mi propia lengua,

hago un trabajo de puente entre dos tiempos de la lengua. Intento ser un mediador entre el texto original y el espectador contemporáneo. Y esa mediación no se ejecuta simplemente con una transparencia absoluta de un texto que debe ser inmediatamente comprendido por el espectador actual. A veces, el trabajo del adaptador es custodiar la opacidad y lo extraño. Hay adaptadores que realizan una suerte de aplanamiento, cuando el texto no se entiende buscan las correspondencias más elocuentes para que el espectador lo reciba como contemporáneo. Creo, en cambio, que es importante custodiar lo que llamo "la nostalgia de lengua". Me importa que el espectador reciba la lengua castellana como propia y al mismo tiempo como extranjera. Porque de algún modo, cuando uno escucha un texto como **La vida es sueño** experimenta hasta dónde puede llegar la lengua castellana. Y eso es una experiencia crítica de la lengua cotidiana que utilizamos hoy día, una lengua pauperizada. Y dado que más lengua es más vida, aparece un componente crítico en la mera escucha de esa palabra del Siglo de Oro. Si no se negocia con eso, nos encontramos en un texto ilegible para el espectador contemporáneo. De algún modo, uno ha de negociar con lo uno y lo otro. Para lograr esto en **La vida es sueño** estuve siempre en diálogo con la directora Helena Pimenta (directora de la CNTC).

-¿Cuáles considerás que son los dos pasos fundamentales para la adaptación de un clásico?

-Por un lado, intento descubrir el núcleo duro de la pieza. Y de ahí trato de buscar qué es lo más interesante para un espectador contemporáneo. Eso no quiere decir buscar aquello en lo que se

identifique; sino también sondear aquello que le resulta extraño y que le plantea una pregunta, una incomodidad. También intento tener una relación muy íntima con el texto, conocerlo bien, porque de otra manera no podría hacer una reescritura. Podría considerar, por ejemplo, reducir un monólogo, o una de esas largas relaciones propias del teatro áureo, pero uno debe tener un conocimiento muy profundo para que en esa reducción no se expulse un elemento importante de la pieza. También trato de mantener un diálogo muy fuerte con la directora intentando, hasta donde sea posible, para que un espectador contemporáneo reciba ese texto con la complejidad que el autor nos lo entregó. Tal vez la forma de ser más leal a Calderón no sea mantener la lengua tal cual, sino sostener sus intenciones y descubrir qué necesita puntualmente una reescritura. Me refiero a esto: supóngase que Calderón plantea una situación dramática de un personaje y luego la contrasta con un momento cómico. Si el chiste hoy no se entiende, mal haríamos. Conviene reescribir el chiste para que se perciba como tal.

-¿Cuál es la diferencia entre el procedimiento del soliloquio y el aparte –tema del seminario que brindaste– y el distanciamiento brechtiano?

-No me puedo presentar como un especialista en Brecht. Pero si quiero pensar en lo propio del teatro épico creo que para entenderlo lo más útil es la imagen que propone Brecht. Él nos decía que una forma de comprender el teatro épico sería la siguiente: un testigo visual ha presenciado un accidente de tráfico e intenta explicar a otros qué ha pasado. Entonces narra y actúa lo sucedido. Ese ejemplo sencillo me da cuenta de lo que habla Brecht. Lo propio de ese diálogo intersubjetivo que pasa a la exposición directa con el espectador tendría que ver con la tensión entre lo dramático y lo narrativo. Me parece que en el “soliloquio y el aparte”, el momento narrativo no es fundamental. El momento narrativo se da en los textos áureos, me parece, precisamente en las largas relaciones en las que un personaje le explica a otro qué pasa. Ahí recibe la información a través de esa descarga que tiene forma de diálogo intersubjetivo. Mientras que lo propio del soliloquio y el aparte no es el elemento narrativo, sino el develamiento de una conciencia. En este sentido no se produce una distancia, sino una extrema identificación. El actor no se distancia del personaje, lo que esa forma se propone es una identificación entre el personaje y el espectador. El actor no se olvida del personaje, está totalmente ligado a él, y en ese tiempo real le dice al espectador: “Te voy a desvelar mi miedo, mi agonía, mi conciencia”.



• Escena de "El crítico".

JAIME CHABAUD



Hacia una dramaturgia de urgencia

CARLOS PACHECO / desde C.A.B.A.

El autor mexicano Jaime Chabaud pasó por Buenos Aires a propósito del estreno de su obra **Divino Pastor Góngora**, interpretada por Rubén Ballester bajo la dirección de Pacha Rosso. Destacado dramaturgo, Chabaud es además director de la reconocida publicación teatral "Paso de gato" que recoge el pulso teatral de Iberoamérica. A través de la misma editorial se publicó "Dramaturgia de Iberescena", libro que incluye las piezas que se concibieron a través de la línea de ayudas de Iberescena a la creación dramática.

-Durante un tiempo le planteaba a un gran actor mexicano, Carlos Lobos, a ver cuándo trabajábamos juntos. Pasaron diez años y un día fue él quien me convocó. Se aproximaba el 400º aniversario de Calderón de la Barca. La idea era construir un texto en el que un cómico de la legua, enamorado del teatro de Calderón, recorrería los caminos de España con sus textos. Nosotros en México tenemos la historia teatral más importante del continente americano desde 1530, cuando se hizo la primera representación del juicio final de Fray Andrés de Olmos. Es una historia teatral alucinante. Comencé a trabajar sobre la idea de un actor, a finales del siglo XVIII, haciéndolo coincidir con un dato histórico que es real y que da cuenta del estreno de una pieza que se llamó **México revelado**, de cuyo autor se desconoce el nombre. El texto hoy no existe. Solo aparece el dato en el Archivo General de la Nación sobre el proceso inquisitorial que se le siguió a la obra. La pieza ponía a los conquistadores españoles como torturadores de la realeza indígena en el momento de la conquista. El censor de teatro, que era muy meticuloso, se enfermó y el texto se estrenó y los mestizos y criollos aplaudieron a rabiar, pero los españoles salieron espantados y se prohibió la obra. Yo hago coincidir este personaje, Divino Pastor Góngora en la encrucijada de la obra. Es una obra que habla sobre la intolerancia, sobre el carácter perseguido de nuestra profesión teatral. La escribo en 2000, justo con el ascenso de la ultraderecha al poder. No era pura inocencia. Pero, en el camino de la escritura encuentro el nombre de Divino Pastor Góngora, un actor que había en la Península de Yucatán. Sonaba a barroco y eso me gustaba. Me faltaba el nombre del

inquisidor y, a través de dos investigadores, especialistas en el teatro colonial de la época, encuentro el nombre de un censor: Diego Fernández de Cevallos. Es el mismo nombre de un candidato de derecha que se postulaba en ese momento a la presidencia de México. Cuando la prensa habló del espectáculo y dio a conocer el nombre de los personajes se armó un gran escándalo. Tanto que el político salió a enfrentarme en la prensa.

-¿Cuál es exactamente la historia que cruza a estos personajes en escena?

-Es una historia muy enamorada del teatro. Va del sueño a la representación. La estructura, el contenedor es contemporáneo pero el lenguaje es muy barroco. Llegó a manos de Rubén Ballester en una Feria del Libro Teatral de Buenos Aires a la que fui invitado a presentar materiales de la editorial Paso de gato. Él me habló de su fascinación por el Siglo de Oro español y entonces le conté acerca de esta obra y se la envié y la ha puesto en escena.

-No es habitual ver tus textos en Buenos Aires

-Un grupo independiente montó **Me cago en Freud**. Juntaron varios monólogos sobre psicoanálisis y pacientes y ahí incluyeron mi obra **El pirómano**.

-¿Cuáles son los temas que te están inquietando últimamente?

-El último texto estrenado es **El Kame hame ha**. El título está en relación con el grito de guerra de los personajes de dibujos animados de Dragon Ball Z y esto tiene que ver con la violencia en México que se ha desatado de una manera bes-

tial. Llevamos más de cien mil muertos en seis años. Más que una guerra. La lucha del gobierno con el crimen organizado y las bandas de narcotraficantes es atroz y se ha desarrollado un fenómeno bestial: los niños sicarios. Se calcula que 80.000 jóvenes en todo el país, de entre 12 y 17 años, tienen un arma. Es aterrador. Esos chicos han tomado la caricatura de Dragon Ball Z como parte de su iconografía e imaginario.

-¿Podríamos hablar de un teatro político?

-Es un teatro de urgencia. Que nos encontremos en esta situación: que nuestros niños anden con un arma en la mano, es aterrador. La pregunta es qué vamos a hacer con nuestros jóvenes en México. Esto es algo que hoy hay que ponerlo en el centro de la escena y creo que ahí el teatro ocupa un lugar esencial. En algunos aspectos, es una obra que regresa a las viejas consignas del teatro

como vehículo, como elemento de transformación social y que quiere esforzarse por ayudar a la discusión, para que construyamos o reconstruyamos el dañado tejido social.

-El cruce de la frontera con Estados Unidos ha generado también una dramaturgia muy intensa.

-Ahí aparece la otra catástrofe humana que son los migrantes hacia Estados Unidos y que no es menos aterrador en la frontera sur. A nuestros hermanos centroamericanos que les toca pasar por esa frontera... muchos mueren, desaparecen del plano terrenal en esa zona, o son violados, torturados. Es una tragedia humanitaria de dimensiones éticas. La dramaturgia en México está pasando por un momento buenísimo. No está demás decir que uno de los referentes que la ha modificado y la ha enriquecido, la ha nutrido, es la dramaturgia argentina. Ha sido un ejemplo

y un detonante del teatro contemporáneo mexicano. Pero hay de todo en nuestros escenarios. Desde las indagaciones supercentradas en lo estructural a nivel temático se va a otros mundos y otros imaginarios que no tienen nada que ver con la realidad. Otros, de manera muy literal enfocan la realidad. En esa literalidad hay un empobrecimiento. Hay los que reelaboran esa realidad brutal y nos la devuelven en un producto escénico superrico, metafórico y maravilloso. En fin, el teatro mexicano actual es muy diverso y rico.

-¿Qué marcas dejaron las últimas generaciones de autores argentinos?

-Hubo un boom de los Spregelburd, Veronese, Daulte, Tantanián. Hace diez años había en cartel diez obras argentinas. Ahora parece el tiempo de Lola Arias, Marcelo Minnino, Claudio Tolcachir. Se han vuelto referentes con todo lo bueno y todo

Textos de Iberoamérica reunidos

"Dramaturgia de Iberescena" es una publicación que recoge los textos que fueron producidos, en diversos países, a partir de de la línea Ayuda a la creación Iberoamericana. El libro está integrado por las siguientes obras: **Proyecto distancias**, de Beatriz Catani y Oscar Cornago (Argentina); **La dama de los evangelios** de Elisa Lucas (Brasil); **Medusa** de Ximena Carrera (Chile); **Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford**, de Fabio Rubiano (México); **Vacío** de Roxana Ávila y Ailyn Morera (Costa Rica); **Kay-Pacha** de Juan Francisco Moreno Montenegro (Ecuador); **Los cuerpos perdidos** de José Manuel Mora (España); **¿Qué entiendes tú por amor?** de Berta Hiriart (México); **Dulce sueño**, Agú Dadá de Maritza Kirchhausen (Perú); **A la espera** de Elizabeth Ovalle (República Dominicana); **Shanghai** de Gabriel Peveroni (Uruguay). A continuación transcribimos la Presentación titulada "Diversidad generadora de vínculos":

Por **ALEGRÍA MARTÍNEZ**

El presente volumen de Iberescena es la invitación a realizar una travesía teatral memorable que muestra y pone al alcance de la comunidad teatral internacional una nutrida diversidad de estructuras, géneros, temáticas, preocupaciones estilísticas y de lenguaje escénico, en su mayoría detonados por sucesos trágicos vinculados a sistemas políticos opresores, así como por vicios y defectos que conllevan el consecuente e irreversible daño perpetrado al género humano.

Preocupaciones insoslayables conforman la urdimbre sociopolítica que hierve sin cesar entre las páginas de este tomo, contenedor de materiales reveladores de una realidad actual, en algunos casos provenientes del origen y las raíces de regiones específicas, que clama análisis y transformación urgentes, al tiempo que plantea incógnitas y enigmas de índole espiritual o per-

sonal, mediante algunas estructuras dramáticas que buscan alejarse del canon formal, mientras que otras subrayan su contundencia.

Proyecto distancias de Beatriz Catani y Oscar Cornago, de Argentina, da testimonio dramático del abismo que la distancia, el tiempo y la tecnología virtual generan en una relación entrañable y expone la modificación conductual de las personas y su manera de vincularse a partir de la lejanía y la escritura vía correo electrónico. Se acerca a los hallazgos individuales y revela las nuevas verdades que surgen a partir de un cambio de circunstancia. Toma en cuenta la presencia de detalles –superficiales en apariencia– que determinan las características de quien los deja por escrito. Acude a la posibilidad de utilizar la tecnología, e involucra en este trabajo a más personas que escriben espontáneamente, de modo

que se pueden compartir preocupaciones y conformar una estructura abierta al intercambio de intereses en común y a la versatilidad del texto.

Seductoras en su diversidad y en los vínculos que genera cada obra en el lector y en el potencial impulsor de su puesta en escena, las propuestas aquí reunidas incluyen textos como el de Chile, titulado **Medusa**, de Ximena Carrera, que aborda la convivencia de tres mujeres que padecen la asfixiante dictadura chilena, planteada a partir de un microcosmos en el que está presente la marginación y el terror en que se ha convertido la existencia de cada uno de los personajes, situación que las conduce a convertirse en deladoras de un régimen que las devora, en un falso afán de lograr la sobrevivencia.

Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford es el texto de Colombia, escrito por Fabio Rubiano, una obra de la perversión inscrita en el teatro dentro del teatro, en el que la infancia de los personajes se encuentra cercada por el pavor de hablar, de desobedecer órdenes impuestas, de anhelar o sentir algo fuera de los límites establecidos. Una especie de laboratorio fantástico de lo oscuro, en el que se hacen experimentos y la palabra madre está prohibida porque es "una Atlántida sumergida". Paraíso del abuso para el pederasta, protagonista de este universo pleno de objetos, prótesis e imaginación que alude a seres creados para cumplir los deseos de otros. Un mundo infame, llevado en la ficción a un extremo que se incrusta en una lacerante realidad.

lo malo que eso puede ser. Fue bien importante la irrupción del teatro argentino en México. Sí modificó esquemas, interesó muchísimo a los dramaturgos jóvenes, les permitió explorar nuevas rutas. Nos ayudó a dejar de mirarnos el ombligo. Hoy en México destapas una caldera y sale un dramaturgo. Es una competencia feroz. No se por qué pasa, además, se adelgaza el campo de trabajo. En México no han crecido tanto los teatros como los autores. Las salas independientes son casi inexistentes.

-El registro de esa actividad la presentás en *Paso de gato*, una revista, una editorial...

-*Paso de gato* es la editorial y la revista. Es como tener un hijo tarado estudiando en Harvard. Es un mal negocio. Lo que cuesta... y los dolores de cabeza.... Pero ha ido creciendo mucho y se ha proyectado con mucha fuerza en diversos territorios.



▪ Jaime Chabaud.

Costa Rica está presente con la obra **Vacío** de Aylin Morera y Roxana Ávila, testimonio teatral del sentir y el pensar de mujeres en situación de encierro. Seres humanos confinados en un hospital psiquiátrico, que escribieron cartas sin que estas llegaran jamás al destinatario. Universo del dolor en el que palabras, canciones y descensos conforman la parte medular de personas internas en el Asilo Chapuí de Costa Rica entre 1890 y 1950.

Kay-Pacha es el título que representa a Ecuador, de la autoría de Juan Francisco Moreno, leyenda de la resistencia del pueblo kichwa, en el que danza, música y máscaras gestuales toman su lugar para contar una historia de combatientes en territorio amazónico, donde algún espíritu atrapado entre dos mundos busca el modo de alcanzar la paz, la despedida.

José Manuel Mora de España entrega **Los cuerpos perdidos**, un texto que inicia con chistes misóginos y que aborda la tragedia de las muertas de Juárez en México. Un texto crudo, franco, que hurga en la idiosincracia del mexicano empoderado y soberbio, en su dualidad cruel y servil con quienes representan su debilidad. Teatro de paisajes agrestes y asesinatos; poética del terror que exhibe la parte interna de quienes integran los dos bandos.

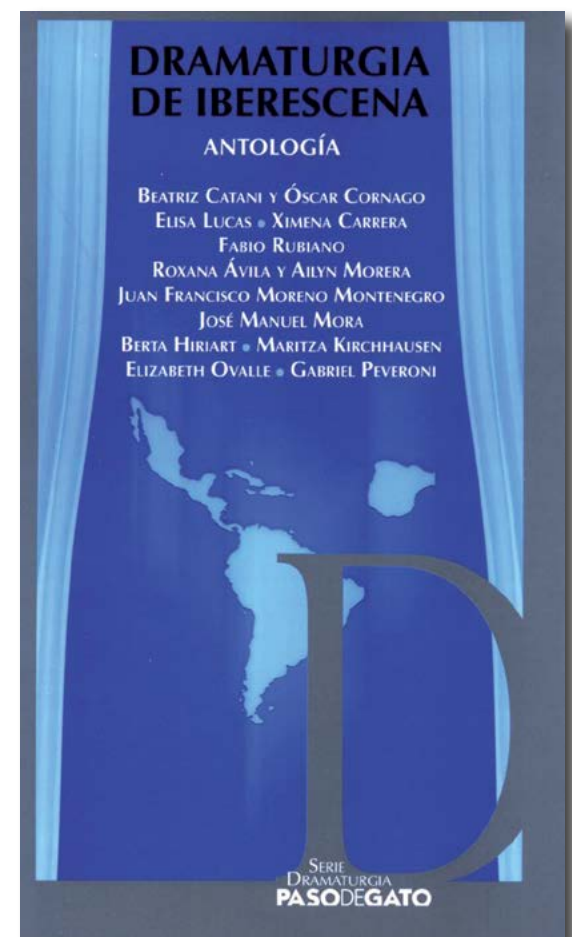
México presenta un texto para jóvenes de Berta Hiriart: **¿Qué entiendes tú por amor?** Obra de violencia incipiente, de inequidad de género; acciones llenas de detalles que pasan desapercibidos en buena parte de la población femenina

joven, que no advierte signos de alerta en la relación cotidiana con el círculo masculino.

Dulce sueño, Agú Dadá de Perú, por Maritza Kirchhausen, es una tragicomedia que establece un juego elástico, donde caben títeres y parafernalia, entre la realidad de mujeres internas en un reclusorio, la fantasía de un *reality show* y la miseria en la que se hunden estas personas que habitan la falta de libertad y sobreviven al despojo de todo aquello que les permita sentir que merecen algo más que vejación y maltrato.

De República Dominicana, se incluye la obra **A la espera**, de Elizabeth Ovalle, un texto de dos personajes que desarrolla el tema de la trata de personas. Obra en la que la ilusión de dos amigas se resquebraja por confirmar, por creer, por esperar cumplir un sueño que cruza por decisiones erróneas y trágicas.

Shanghai, de Uruguay, es una obra de ciencia ficción en la que su autor, Gabriel Peveroni, establece un lugar oculto, subterráneo, dividido en zonas oscuras o blancas, donde los personajes pasan por un proceso de deshumanización mediante el robo de identidad en busca de eliminar todo elemento negativo. Personajes sin recuerdos, con letras en vez de nombres, que son reclutados para llevar a cabo una falsa revolución cultural. *Thriller* en el que experimentos humanos, clones, espías, suicidios, sobrevivientes de guerra, extranjeros, chinos, alemanes y comunistas conforman un horizonte en descenso al que nos acercamos.



ANA CORREA, DEL GRUPO YUYACHKANI DE PERÚ

“Esa necesidad de ponernos en riesgo”



• Escena de "Rosa Cuchillo".

JUAN JOSÉ SANTILLÁN / desde C.A.B.A.

Esta acción escénica, pensada para mercados andinos, fue concebida luego de un viaje realizado por Yuyachkani por varios departamentos de Perú en el marco de la campaña **Dentro del Mandatarios significa ser mandados**. “En ese recorrido con todo el grupo, Miguel (Rubio, director de Yuyachkani) me planteó hacer un trabajo unipersonal –recuerda–. Había hecho demostraciones de trabajo, pero nunca nada sola. No quise estar en una sala, sino en espacios abiertos. En ese viaje recorrimos seis departamentos donde la violencia entre Sendero Luminoso y el Ejército se expresó de una manera terrible. Saqué varias fotos de posibles espacios y revaloramos el mercado como ese territorio de encuentro. Nos interesó el *afuera* del gran mercado, el mercadillo donde va la gente más necesitada, porque allí los vendedores tienen que capturar la atención”.

Esta fue una de las puntas desde la que surgió Rosa, una mujer que perdió a su hijo, asesinado

por militares, que lleva como apellido Cuchillo porque supo manejar el filo para defenderse de los violadores. Ella realiza un viaje a través de los tres mundos de la cosmovisión andina (Kay Pacha, Uquhu Pacha y Hanaq Pacha) para reencontrarlo. La acción escénica comenzó con un recorrido de Rosa por Plaza de Mayo, llamando a la gente que circulaba para que asistiera a la función que se desarrollaba en su pequeño módulo de 1.50 x 1.50 metros.

-¿Cómo trabajaste el cruce entre realidad y ficción para generar los materiales que confluyeron en Rosa Cuchillo?

-Un punto de partida fue la novela *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado. En ese momento de creación mezclé, claramente, elementos de ficción y otros de la realidad. Acababa de despedir a mi mamá, una obrera que trabajó en lavanderías, y me preguntaba si iba a volver a verla. Si había

Con la presentación en Plaza de Mayo de su solo **Rosa Cuchillo**; y de **Confesiones**, en Andamio 90, la actriz peruana Ana Correa, integrante del grupo Yuyachkani, visitó fugazmente Buenos Aires. La tarde que Correa estuvo en la Plaza con **Rosa Cuchillo** hubo un puñado de espectadores, entre ellos, varios niños, gente ligada al Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente (ELTI) -que organizó la visita de la actriz- y Tati Almeida, de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora.

vida después de la vida. Y en la novela de Colchado, Rosa Cuchillo busca a su hijo más allá de su propia muerte. Por otro lado, me encontré con los testimonios de las madres que realmente buscan a sus hijos como Mamá Angélica, fundadora de la Asociación de Familiares de Secuestrados Detenidos y Desaparecidos. También con Tito La Rosa, un músico que conozco hace muchos años, quien trabaja con réplicas de instrumentos que fueron utilizados en la mesas de sanación de las culturas Caral. Él trata de reproducir las vibraciones con la que sanaban aquellos músicos ancestrales. En el trabajo para la acción escénica fue muy importante la herencia de mi abuela, quien fue curandera. De ella conozco sus aguas florales. De modo que **Rosa Cuchillo** se gestó con todos estos elementos y la presentamos en un espacio reducido porque coincido en lo que dice Peter Brook: “que el teatro ocurre en un tiempo condensado”. Ese también es el tiempo del rito y de la curación. **Rosa Cuchillo** es un proyecto de amor transformado en rito de sanación que busca sanar del miedo y del olvido.

-¿A qué consideras una “acción escénica”?

-Por un lado, existe el concepto tradicional, la palabra “teatro”. Sin embargo, en Quechua algo parecido a “teatro” es Pujllay que significa “jugar”. Existen los espacios de interrelación con el otro que tiene la libertad de mirar y también de accionar. Yuyachkani desde el inicio tuvo su fuente de inspiración y de teatralidad en la fiesta popular, donde está el actor danzante enmascarado que porta un vestuario escenográfico bordado, que danza por fe, que tiene un comportamiento teatral mediante una danza codificada que sintetiza acciones verdaderas, pero que a la vez tiene una serie de mudanzas en donde la música está en vivo y en donde, si bien hay momentos que se respetan, hay momentos de la interrelación del danzante-actor con el espectador. Al ver lo que Miguel Rubio llama “el teatro de la madre” debíamos ser actores múltiples que pudiéramos cantar, tocar instrumentos. Así llegamos al Taki: el canto, la danza, que no está separada de la

teatralidad. Y la fiesta popular incluye esta manera ancestral de compartir el Pujllay, el juego. Yuyachkani comienza a decir que no son “obras de teatro” sino acciones escénicas porque están en la frontera “de”. Inventamos la palabra “acción escénica” y más adelante profundizamos “acciones para espacios abiertos”. Y a partir de la palabra “acción” siempre está el actor-la actriz danzante-creadora que acciona.

-Es un entramado de significados

-Ese es el teatro de la madre, de nuestros ancestros, donde están los elementos heredados del rito, la teatralidad desde Caral, Nazca, Moche, El Señor de Supan, la cultura Inca. Nosotros, los latinoamericanos, y especialmente los peruanos, tenemos una herencia ancestral extraordinaria que no podemos titularla solo con el concepto que trae España de teatro: una caja negra, con una cuarta pared imaginaria, con un dramaturgo literario, un director que convoca actores y una compañía que se junta para hacer un evento y desaparece. Esos eran conceptos que no nos correspondían. Yuyachkani planteó, desde el comienzo, ser un grupo cultural porque cobijó a periodistas, obreros, músicos, gente que quería hacer teatro. Nuestra primera acción como grupo, a comienzos de los '70, se llamó **Puño de cobre**. Estuvo inspirada en la primera gran movilización de los mineros frente a las compañías norteamericanas del centro del país.

-¿Ese primer montaje lo hicieron en el lugar donde transcurría la huelga?

-Se hizo en Lima porque la llamada “marcha del sacrificio” llegó hasta la ciudad. Los actores y las actrices se acercaron a las mujeres que estaban haciendo las ollas comunes en el parque, visitaron a los dirigentes mineros encarcelados y luego se hizo algo que, tiempo después en el grupo llamamos “Acumulación sensible”. Se montó la obra en Lima y después Yuyachkani la llevó a los centros mineros. Nos planteamos buscar y construir un espectador nuevo, y para eso tuvimos que ir a espacios no tradicionales como

canchas deportivas, patios de colegios, atrios de las iglesias; allí donde suceden las fiestas populares. Debíamos ponernos en el registro de nuestro nuevo espectador. Yuyachkani, después de esta experiencia con los mineros, crea **Allpa Rayku** como una fiesta en el campo. En esta obra ponemos en escena a los campesinos, contando y apoyando su toma de tierras.

EL ENCUENTRO CON EL TEATRO

-Algunos integrantes de Yuyachkani vienen de ramas y experiencias distintas al teatro. Por ejemplo Miguel Rubio, tu director, de la Sociología. ¿Cómo llegaste a interesarte por ser actriz?

-Desde el colegio hacía teatro. Allí no te cultivan sino que si traes un aprendizaje hecho, entonces eres el talentoso que entra al auditorio a actuar. Yo no traía nada, solo el entusiasmo, mis gritos, mi energía. Me formé, te diría, haciendo barra en el deporte. Luego salgo del colegio y postulo a la escuela de teatro. Y mi papá, muy sabio y patriarcal, quería que fuera a la universidad y me dijo: “Ana, si no tienes plata en el bolsillo te vas a encontrar con un marido que te va a pegar. Tú tienes que ser profesional para poder manejar tu vida”. Así que postulé a Ciencias Sociales y mientras tanto estuve en la escuela de teatro. Al segundo año me encontré estudiando el teatro tradicional, mientras en las calles estaban las manifestaciones del golpe de estado de Velasco Alvarado. Hacía un teatro que no dialogaba con lo que pasaba en las calles. Lo dejé y aposté a un teatro grupal.

-¿Cómo llegas a Yuyachkani?

-Mi contacto fue en el primer encuentro de teatro de grupo, en Ayacucho, en 1978. Fui con un grupo de jóvenes evangélicos, cristianos, a los que dirigía, y pertenecían al Movimiento Latinoamericano Ecueménico. Ahí conozco a Teresa Ralli, a Miguel Rubio y a Augusto Casafranca. Nos cruzamos en el aeropuerto.

-En los espectáculos del grupo, el cruce entre quechua y castellano ocupa un lugar destacado. ¿Cuál ha sido tu relación con el quechua?



• Escena de "Rosa Cuchillo".

-Mis dos abuelas son andinas, una de ellas viene de Ancash, desde donde proviene el vestuario de **Rosa Cuchillo**, en la sierra central. Mis dos abuelas cuando migran a Lima esconden el quechua, para no ser discriminadas. Mis abuelas no entregaron el quechua a mis padres. Yo pertenezco a una tercera generación, y llego a un grupo como Yuyachkani que buscaba sus orígenes y empiezo a memorizar textos en quechua. Principalmente canciones. Y frente a eso se movió todo mi ADN, apareció la memoria de mis antepasados.

-En su libro *Notas sobre teatro*, Miguel Rubio cuenta acerca de su estudio de la Ópera de Pekín, y de varios viajes inspiradores. En tu caso, ¿qué otro recorrido individual has hecho como actriz?

-Yuyachkani pasó por ciclos. Después del actor/actriz múltiple, trabajé guitarra afroperuana con Vicente Vázquez. Un músico negro extraordinario. Me acerqué a las danzas afroperuanas, al zapateo, aprendí el charango, los huaynos andinos, redescubrí a las abuelas. Ahora estoy en una etapa de volver a las cosmovisiones amazónicas. Cada uno se dejó adoptar por una cultura, y esto finalmente desembocó en que el grupo entero empezó a caminar y a profundizar en distintas culturas. Empezamos a mirar la teatralidad con la danza, la música, y de ahí llego a la cosmovisión. Empiezo a tocar mi fe, mis creencias, mis ritos. Entonces, todo se te resquebraja y me voy reconstruyendo.

-¿Cuál fue tu vínculo con la militancia?

-Estuve ligada a grupos maoístas, y miraba mucho a la Ópera china. Entonces en toda esa primera etapa del grupo, Miguel habla del cuer-

po heroico, del campesino revolucionario, del obrero heroico con esos cuerpos contruidos con fortaleza. Luego, sucede el quiebre de la izquierda en el mundo entero y el Perú estalla en mil pedacitos que no pueden dialogar. Mientras que Yuyachkani sigue su camino, nos desorganizamos, pero empezamos a mirar utopías, derechos ciudadanos. De querer cambiar al mundo pasamos a las acciones pequeñas, los círculos verdaderos de encuentro con las mujeres golpeadas, los hijos desaparecidos, los niños; miramos allí donde empieza a mezclarse la sanación con la vida. Hablamos de los derechos ciudadanos, de mirar a tu comunidad alrededor. Entonces, Yuyachkani que se iba lejos, con los campesinos y los mineros, pasa a unir y a reunir al individuo con esa señora violada a quien con distintos ejercicios teatrales le ayudas a la reaceptación de su cuerpo. Y me doy cuenta de que en un espacio teatral, de juego y sensorialidad, esos ejercicios que me fueron sanando la vida pueden ser un puente hacia la sanación. Ya han pasado 41 años haciendo teatro y nos hemos reconocido en muchas cosas.

LA VOZ DEL ACTOR

-En sus recientes creaciones han renovado el lenguaje con propuestas de montaje ligadas a las artes visuales, con elementos vinculados a procedimientos performáticos ¿Cómo llegan a esa renovación luego de 41 años de trabajo?

-Creo que tiene que ver cómo en Yuyachkani los miembros del grupo hemos aprendido a asumir y enfrentarnos a las crisis del grupo mismo. Frente a una crisis explotas,

te hartas y dejas, o realmente te enfrentas a la tormenta, no echas la culpa. Te miras. Por ahí en nuestro origen está la práctica de la crítica y auto-crítica, de esos orígenes pasas a darte cuenta que no hay buenos ni malos. Que hay humanidad, de que cuando todos estamos descalzos y desnudos, no hay bolsillos, ni zapatos, ni ropas con marca y que eres profundamente humano. Que nada es cierto, que todo es relativo. Que la intuición tiene un lugar muy fuerte en nosotros, por eso hablamos de la acumulación sensible, de que hay un discurrir energético y que hay causalidades y que no todo es porque tiene que ser. Que la ciencia y la mística, se encuentran y nos redescubrimos en cosmovisiones. Creo que eso hizo posible que Yuyachkani lo exprese también en su búsqueda en escena. Nuestro objetivo no es buscar "lo nuevo", sino que si te permeabilizas y eres una antena de tu vida de grupo, de tu vida personal y de tu sociedad lo nuevo va ir surgiendo porque la historia va cambiando. Hubo toda una etapa en los primeros años donde Yuyachkani representaba a los campesinos, trajo los sueños y los danzantes. Y fuimos llegando a nosotros mismos. En **Hasta cuándo corazón**, arribamos a un lugar donde no había personajes, donde éramos nosotros con el personaje colocado como una pequeña película encima. Hasta nuestra nueva etapa, después de la Comisión de la Verdad, donde los mismos testimoniante tomaron la palabra, cuando yo me había pasado 35 años siendo intermediaria de esos testimoniante y de los desaparecidos en **Adiós Ayacucho**. Entonces, presto mi cuerpo como un soporte de información y escribo en el vestuario, que es lo que pasa en **Sin título. Técnica mixta**. Allí estoy vestida de ashaninka y la gente se acerca leer, no son mis palabras. Yo soy un soporte. Esa es toda la diversidad de momentos por las que hemos pasado hasta ahora, donde el actor enmudece porque no le sirve representar.

-Es lo que mostrás en *Confesiones*.

-Sí, en todo momento es estar alerta y seguir tratando de ser una antena, no solo mirar afuera, sino lo que nos toca como seres humanos. Yo he sido mamá, he visto crecer a mis hijos, eso me afecta. Dejarlos criándose con su abuela o con una señora para irme a una gira; verlos ahora a los 19 años cuando me dicen "está bien, mamá, chau". Una quiere abrazarlos y besarlos, pero como los he dejado tantas veces desde pequeños... eso me afecta, lo veo en mi vida. O cuando me han amenazado con un coche bomba en mi edificio, y no pude moverme con mis hijos porque el espacio de Yuyachkani estaba intervenido y observado. Eso responde también al escenario y a las crisis mismas del grupo, que ha vivido en un país que no sale de la violencia. Creo que por eso tenemos esa necesidad de ponernos en riesgo, porque la vida misma te ubica en ese lugar.

HOMENAJE A ARÍSTIDES VARGAS

Un festival para no olvidar



• Escena de "Nuestra señora de las nubes".



• Escena de "Donde el viento hace buñuelos".

FAUSTO ALFONSO / desde Mendoza

Por ocho días, Mendoza disfrutó del Primer Festival Internacional El Rayo Infinito de la Memoria. Una iniciativa impulsada por el elenco Pulpoteatro y destinada a plasmar de un solo "saque" buena parte de la obra dramática del argentino-ecuatoriano Arístides Vargas. Bellas palabras e inquietantes imágenes en un contexto en el que la emoción se movió a sus anchas, aunque codo a codo con el humor y la esperanza.

La memoria. Tema central en la obra —y en las obras— de Vargas. La memoria en todas sus acepciones. Con sus connotaciones, mañas, precisiones, traiciones y vericuetos. ¿Por qué hacer un festival nada más que con sus obras? ¿Qué ha hecho él para merecer esto? Para responder no queda otra que hacer memoria en el sentido periodístico más ramplón, aunque también incuestionablemente útil. Escarbando archivos, bah.

A Arístides Vargas se lo disputan los cordobeses que lo vieron nacer y los mendocinos que lo vieron crecer. Sin embargo, sus padres inscribieron el nacimiento en San Luis ("Algo que marcó mi vida de trashumancia para siempre"), provincia cuya Universidad Nacional acaba de editar dos volúmenes con obras suyas.

Fue actor y director teatral antes de adentrarse en la dramaturgia. En el '92 parió su primer texto: **Francisco de Cariamanga**, inspirado en **Woyzeck**. Desde entonces, y sin abandonar su condición de actor-director, no ha parado de escribir. No obstante, hasta aquí su historia no difiere de la de otros tantos.

Pero claro, que Malayerba, su grupo creado en Ecuador (a donde llegó obligado por la dictadura), se haya transformado en un referente teatral para mucho más que Latinoamérica, que sus escritos se multipliquen escénicamente en diversos puntos del planeta, que su obra se edite y reedite en distintos países, que los teatristas tarde o tem-

prano caigan rendidos ante su poética y que en Mendoza, desde los albores del siglo XXI hacia acá se haya convertido en autor de culto, por todo eso y algo más, su historia deja de ser como la de otros tantos.

Corría el 2002 cuando fue invitado por la UNCuyo para dirigir el Seminario Final de Producción y Registro de la Licenciatura en Arte Dramático. Llegó con su pareja y co-directora María del Rosario Francés, Charo. La idea era montar *Jardín de pulpos* (la segunda de sus obras) y, como se aspira en todo proyecto teatral, dejar alguna huella.

¡Y vaya si la dejó! No solo por la buena cantidad de funciones que concretó Pulpoteatro, sino también por el convite visual-auditivo que significó para los creadores locales y que derivó en toda una tentación. Seducidos por ese lenguaje entre surreal y maravilloso, tan combativo como exento de golpes bajos, y plagado de humoradas propias de un ingenio popular potenciado por el talento personal, actores y directores mendocinos se convencieron de que había que montar las obras de "nuestro dramaturgo".

Es cierto que el grupo Sobretabla ya venía trabajando sobre *La edad de la ciruela*, en memorable puesta de Walter Neira y actuaciones notables de Guillermo Troncoso y Rubén González Mayo. Pero tras *Jardín...* vendrían muchas más: por



• Escena de "Jardín de pulpos".

ejemplo, **Nuestra señora de las nubes** (Comedia Municipal Cristóbal Arnold, dirigida por Neira), **Donde el viento hace buñuelos** (Seminario de la UNCuyo, otra vez al mando de Arístides), **La muchacha de los libros usados** (El Enko, dirigido por Juan Comotti) y **La razón blindada** (Buenté, guiado por Gustavo Cano). El contagio prendió en todo el Nuevo Cuyo y, en ese sentido, entre los montajes más interesantes figuran los de **Tres viejos mares** y **Donde el viento...**, que González Mayo concretó para el nuevo Sobretabla afincado en San Juan.

Habían pasado muchos años cuando Vargas se arrimó en el '99 por Mendoza con su versión de **Nuestra señora de las nubes**. Recuperó el idilio con su primera patria, pero además sentó las bases de un nuevo romance, que se mantiene desde entonces y hasta hoy. De allí en más volvería con otros espectáculos, como **La razón blindada**, pero también para enseñar, dar charlas y asesorar dramáticamente, como en el caso de **El experimento. Caminarás por la línea marcada**, del grupo La Rueda de los Deseos.

Digamos entonces que, para justificar un festival, motivos sobran. La emoción fue el común denominador de la aventura. Pero el subrayado lo puso Pulpoteatro, el elenco gestor del asunto, que replicó —con ligeras variaciones en su formación— aquella gesta de 2002, abriendo y cerrando el festival con su **Jardín de pulpos**, obra en cuyo interior resuena una y otra vez eso de "El Rayo Infinito de la Memoria", en alusión a los sueños y su mundo.

Como tantas entrevistas, la charla con Arístides discurrió en un café. Ya despidiéndonos, la camarera (hasta el momento el colmo de la discreción) se acercó al maestro y le dijo que lo reconoció

apenas entró, que no había querido interrumpir, que se quería sacar una foto con él, que ella es de Quito, que lo vio en tal y cual obra, que se emocionó y mucho, y varios "que" más. Creer o reventar. El único bar mendocino que debe tener una moza de Quito y allí tenía que entrar Arístides. Antes de la foto con Carmen, la charla había sido así:

-No es frecuente en Mendoza un festival dedicado a un autor. ¿Cómo recibió la idea en Ecuador y cómo la vivió una vez acá?

-Fue una gran sorpresa que se realice un monográfico sobre mi obra. Lo tomé con mucha alegría e interés. Alegría de ver cómo estas obras que he escrito en América Latina me son devueltas en una lectura diferente de la que yo hice en su momento en cada país donde las representé. Eso siempre es bueno. El teatro no es más que una relectura y reinención constante, sin ningún tipo de pretensión de agotar el juego escénico. Eso siempre es saludable, no sólo para mí, sino para el teatro. Estaba tratando de hacer memoria dónde se había hecho otro monográfico y recuerdo uno en el Festival de Cádiz, donde se reunieron varios trabajos míos hace algunos años. No es habitual, pero sí es importante para los creadores, como un recordatorio de diferentes trabajos y épocas, y para ver la progresión que esos trabajos han tenido.

-A propósito de ese reinventarse del teatro, ¿de qué modo se interesa o interviene cuando se entra que otros trabajan en sus obras? ¿Cómo recibe, por ejemplo, los cambios de género de los personajes o su duplicación?

-No tengo ninguna incidencia en la lectura que directores, actrices y actores diferentes a mi equi-

po de trabajo hacen de mis obras. Siento que el teatro es el lugar por excelencia para ejercitar la libertad. El autor no tiene trascendencia en el campo de las decisiones, sí en el campo de las imágenes que suscita. Pero esas imágenes son libres aunque de alguna manera estén conectadas con el autor. Por otro lado, considero que el personaje es una fuerza y no necesariamente una personalidad y en ese sentido puede ser jugado por uno o varios actores, y no tiene problemas de género. Está inmerso en una trama de la cual es totalmente inconciente y cumple un rol de fuerza. En su inconciencia debe ir hacia la resolución o hacia la perdición dentro de esa trama.

-¿Cómo vio su puesta de *Jardín de pulpos* diez años después?

-Certifiqué algo que sospechaba. Que el teatro es mortal. Todos pensábamos que íbamos a ver una obra de hace diez años, pero la obra aquella que yo hice hace diez años fue otra obra, aunque los actores lleven al pie de la letra la partitura de puesta que yo había realizado junto con Charo. Ellos hoy son otros, y por lo tanto la obra es otra.

-¿Dónde advirtió eso? ¿Hay modificaciones visibles?

-Visibles y paradójicas, en el sentido de que ganas y pierdes. Es muy diferente el **Jardín de pulpos** hecho a los 20 años que a los 30, y seguramente lo será a los 40 ó 50. La ganancia para mí es el nivel de inteligencia y conciencia en cuanto al tema. Lo que significa la memoria, la reconstrucción de ciertos hechos a partir de los sueños, la paradoja del sueño y de edificar una vida a través del sueño, de que todo lo que estás pensando que es tu vida está soñado y por lo tanto no es real, pero es real en la medida que lo necesitas. En ese sentido han adquirido madurez y comprendido cosas. Pero por otro lado la inconciencia y la irracionalidad también tienen su importancia. A los 20 el apasionamiento es fundamental. Ahora hay otro tipo de apasionamiento, no aquel juvenil. Me parece muy bueno también que así sea, porque yo siempre pensé el teatro como el ejercicio de la vida y la muerte. Lo haces en la medida que te vas situando entre la verdad y el simulacro, o la mentira. Estás creyendo que haces una obra de hace 10 años, pero en realidad estás haciendo una obra que sucede en ti en este momento. Ese juego y esa ambigüedad siempre me parecieron un misterio en el teatro y también los ejes que movilizan más a una sensibilidad. Los chicos me devolvieron una obra diferente, tal vez pensando que me devolvían una obra del pasado y es del presente. Eso es extraordinario.

-La clásica imprecisión de tiempo y espacio de sus obras, ¿es una pauta que se autoimpuso a la hora de iniciarse en la dramaturgia?

-Las obras se sitúan en el espacio del exilio. No tienen un espacio definido porque yo es-

cribo desde un espacio no definido. Podría situar algunas, pero es dudoso para mí. Transcurren en territorios. El otro día, cuando tuve el accidente, luego me preguntaba dónde era el desierto. Objetivamente, en el norte de Chile, pero subjetivamente en un desierto sin geografía, con una identidad interior, mío, particular, la posibilidad de morir, de vivir... Al accidente exterior lo podemos fotografiar, hacer un relevamiento, pero en el desierto interior el accidente transcurre de otra manera y en ese transcurrir hay un espacio que tiene connotaciones asociativas. La transformación de un hombre en cucaracha en **La metamorfosis** de Kafka podemos decir que transcurre en el cuarto de una pensión de cuarta o también en una habitación interior de un hombre. ¿Cómo lo relacionas con la realidad? Porque es improbable que un hombre se transforme en cucaracha. Lo relacionas con la realidad a través de asociaciones y sí es probable que suceda de forma metafórica. Entonces, las obras tienen una espacialidad asociativa, no referencial.

-Pero los personajes se inventan un espacio y un tiempo, como en **La razón blindada**, **Nuestra señora de las nubes**...

-Porque en estos espacios que yo te digo, los personajes buscan desesperadamente algo a qué agarrarse. En los distintos montajes, el espacio de **La razón blindada** está planteado en un psiquiátrico, un hospital, una cárcel... Nosotros lo planteamos en una cárcel, pero ni te das cuenta. Parece un restorán donde dos personas se juntan. Un restorán solitario donde solo hay tres mesas y esos dos personajes. Al final yo, deliberadamente, digo "esto es una cárcel", como un añadido de información desde la puesta en escena. Pero en el texto no está contemplada esa posibilidad de concretar el espacio.

-¿Sabe cuál es su obra más representada y puede intuir por qué?

-Depende de las épocas. En este momento **La razón blindada** y **Nuestra señora**... Hubo otra época en que se representaba más **La edad de la ciruela**, y otra, **Pluma. Jardín de pulpos** está considerado como un clásico. Siempre se está representando por algún lado. Son las que escribí en los '90 y hasta el 2004. La producción posterior es muy poco conocida. Hay otras, como **La exacta superficie del roble**, muy leídas pero que la gente



• Escena de "La muchacha de los libros usados".



• Escena de "La razón blindada".

no sabe muy bien por dónde encararlas para una posible puesta. Está escrita a partir de la cultura vasca. Está imbricada en esa cultura, con claves difíciles de desentrañar. Y **Bicicleta Leroux** no es la más representada, pero sí la más estudiada por los teóricos.

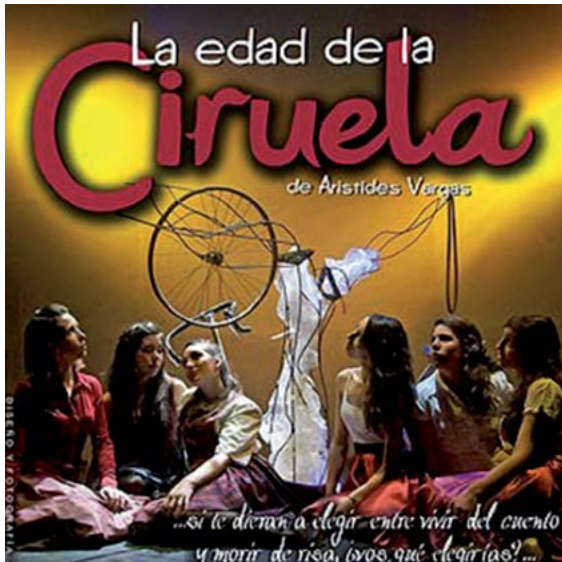
-¿Porque difiere mucho del resto de su obra?

-Es un juego a partir de **La Odisea**, atravesado por una búsqueda que el personaje realiza de un militante de los '70 llamado Leroux. Un Ulises contemporáneo que va en busca de su amigo, que nunca encuentra. En realidad es un pretexto para movilizarse en un contexto totalmente individualista, donde las aventuras y las grandes gestas han perdido sentido. Este Ulises que yo planteo no sale de su casa, sus viajes son de la cocina al baño y del baño a la sala. En ese trajín va encontrando distintos personajes.

-Su primera obra se apoyó en el **Woyzeck** de Buchner. Empezó con una ayudita...

-Una ayudita. Escribí una versión de **Woyzeck** que se llamaba **Francisco de Cariamanga**. **Woyzeck** siempre me interesó, como un eje o una bisagra en mi vida teatral. Empiezo a descubrir la fortaleza del teatro en esa obra. Siempre consideré que el teatro contemporáneo no debía ser sencillamente un juego formal en el campo del lenguaje, sino además profundo, filosófico, un continente de emociones y sensaciones diversas. Y no solo una referencia a la realidad, sino varias referencias. **Woyzeck** es para mí como un clásico, como para otros es **Hamlet**. Fundamentalmente porque cuando descubrí la obra mi estado existencial en ese momento se parecía al del personaje. Un personaje que no tiene raíces, al que le dan miedo determinadas cosas, que no entiende las relaciones afectivas... Esa obra me enseñó que





• Afiche de "La edad de la ciruela".

no era necesario trabajar sobre referencias temporales ni espaciales y que por fin cada personaje vivía su propia temporalidad a partir de ser una realidad que se generaba a sí misma, como es el caso de María, la pareja de Woyzeck, que para mí es uno de los personajes femeninos más interesantes del teatro. Ahí sí es importante el género. La obra me mostró muchos caminos que yo luego iba a transitar.

-¿Coincide en que sus obras son más eficaces mientras más despojadas son las puestas?

-Creo que siempre deben ser espacios despojados, porque en algunos casos sería imposible

interpretar la cantidad de espacios que hay en la obra. También el espacio es el lugar donde el espectador escribe. Creo mucho en el teatro que le deja al espectador lugar para hacer su propia dramaturgia. En Andamio 90 un grupo está haciendo **Flores arrancadas a la niebla**. Una de las actrices me decía que se decidió a hacerla por la frase "Cuando uno confunde vermouth con kerosene es porque las cosas están muy mal". Esa frase la decía su tía. Esa dramaturgia del que escucha o lee para mí es muy importante. Esa obra se sitúa en un espacio que nada tiene que ver con el espacio de su tía, pero a ella le sonó un espacio familiar. El espacio despojado da la posibilidad de ser leído de manera diferente.

-En una entrevista comentó que se desilusionó de conocidos de su juventud que de la izquierda pasaron a la derecha e incluso formaron parte del poder. ¿Ese tema está implícito en algunas de sus obras o, en todo caso, no es un buen tema para ser planteado?

-Escribí una obra que se llama **Danzon Park o La maravillosa historia del héroe y el traidor**, que está preparando ahora en Buenos Aires el Teatro El Baldío. Se sitúa en los '50 en Nicaragua. Un militar comienza a dudar de su esposa sonámbula y la sigue hacia un lugar donde baila con un joven. Comienza a sospechar que lo engaña. El militar termina matando al joven, pero mientras lo mata es él quien se va muriendo. La tesis es que el héroe y el traidor son lo mismo. Si necesitas un héroe es porque también necesitas un traidor. Esa obra me costó muchos problemas a mí, desde la izquierda estatista, por

llamarla de alguna manera. Siempre considero que lo más terrible, para los ideales y las ideas es la tentación del poder. La teoría que plantea Danzon Park creo que es válida en el sentido de que muchos de los que hicieron la revolución se transformaron en empresarios. Yo no soy un purista, pero creo que debe haber una consecuencia ética en lo que haces. El poder puede cambiarte radicalmente en cuanto a lo que pensabas y en cuanto a lo que considerabas de manera utópica que debía ser la realidad. El poder te puede transformar a punto de volverte un esclavo. El papel de la gente de teatro no es estar en el poder.

-¿Aún cuando tenga ideas afines con el gobierno del momento?

-Exacto. Debe situarse en un lugar donde no seas alcanzado por esas armas. Lo que planteo también es una cosa ideal. Yo como ciudadano soy una persona de izquierda. Considero que la justicia, la libertad, la igualdad social son necesarias. Pero como artista tengo interrogantes, por ejemplo sobre esto del poder, que te puede llegar a convertir en otra persona. Si tú decides volverte ministro y dejar de escribir poesía tienes que tener la conciencia de que por tres, cuatro o cinco años vas a dejar de escribir poesía y dedicarte a ser ministro, porque si no la mano se te puede volver contra ti. Debe haber una separación entre el ejercicio político y el artístico. Considero que hay muchos políticos y pocos artistas. Son necesarios más artistas. El ejercicio artístico es el disenso, fundamentalmente, el desacuerdo por excelencia.



LA MEMORIA Y SUS VERSIONES

La presencia en escena de Aristides Vargas, en el marco del festival en su honor, se vio frustrada. Un accidente en el norte chileno lo dejó maltrecho. No lo pudimos ver junto a Charo Francés (que también sufrió los embates del vuelco en camioneta) interpretando **Instrucciones para abrazar el aire**. Ambos se tuvieron que conformar con el rol de espectador. Que no fue menor para ellos ni para nadie. Otras seis obras esperaban.

Los mendocinos de Pulpoteatro abrieron y cerraron con **Jardín de pulpos**, según montaje que el mismo Vargas ideó hace una década. Una suma de estrategias para recuperar la memoria, en una puesta despojada que permite que la acción física se luzca condicionada

por el tiempo, el espacio y hasta los sonidos. Excelentes Nuria Atencio y Verónica Scerra, bien seguidas por Gustavo Cano y un elenco al que el paso de diez años solo lo ha favorecido. De San Juan llegó la mágica recreación que creó Sobretabla para **Donde el viento hace buñuelos**, con dirección de Rubén González Mayo. Juan Comotti, vía El Enko, aportó su peculiar mirada sobre **La muchacha de los libros usados**; y Gustavo Cano, dirigiendo a Buntué, su versión femenina de **La razón blindada**. El elenco español D'a Deux Teatro, codirigido por Fernand Vergniol y Nuria Atencio, propuso una cálida interpretación de **Nuestra señora de las nubes**; y las alumnas de la cátedra Práctica escénica II (UNCuyo), a las órdenes de Daniel Posada, se sumaron con **La edad de la ciruela**.

CÉSAR BRIE
EN EL VII CIRCUITO NACIONAL DE TEATRO

El escenario es umbral abierto a la memoria



• Escena de "Karamazov".

El actor, dramaturgo y director argentino, hoy radicado en Europa, participó de la séptima edición del Circuito Nacional de Teatro, corredor de festivales creado por el Instituto Nacional del Teatro. **Karamazov**, adaptación de la novela de Dostoievski, y el unipersonal **El mar en el bolsillo** fueron los montajes que eligió para esta nueva tournée por el país. Aquí, sus reflexiones en torno al acontecimiento teatral, el trabajo del actor y sus experiencias escénicas.

MARIELA ENCINA / desde Mendoza

César Brie creció entre libros y obras de Bertolt Brecht y Graham Greene: sus padres eran actores. Y él también decidió ser hijo pródigo del teatro independiente en los convulsionados años '70. La búsqueda, desde entonces, siempre ha sido una: "Buscar la verdad a través de la belleza". Con esta necesidad ardiendo en las ganas, Brie emprendió su proceso formativo en el Odin Teatret, laboratorio y compañía teatral danesa cuyo maestro referencial es el dramaturgo, director e investigador teatral italiano Eugenio Barba. De quien no solo fue alumno sino, también, irreverente colega.

De regreso en América Latina, se instaló en Bolivia. Allí fraguó su experiencia escénica (en la actuación, la dirección y la dramaturgia) como director del Teatro de los Andes, compañía de la que se distanció en 2009, tras veinte años, dejando, huella enorme, un intenso trabajo signado por la profundidad en el abordaje de los temas, belleza y calidad en la interpretación. La última referencia que tenemos en Argentina de este elenco es **La Odisea**, esa magnífica puesta que revela cómo la resignificación de los poemas de Homero en territorio latinoamericano (hablamos de violencia, inmigración y corrupción) puede dar vida a una obra de inusitada hermosura poética. Con actuaciones soberbias y un dispositivo escénico versátil, el elenco boliviano demostró en pleno siglo XXI que una obra de dos horas y media puede suspenderse en el tiempo, como un suspiro, frágil, liberador.

Con esta obra, el actor, dramaturgo y director argentino, participó del Circuito Nacional de Teatro 2011, corredor de festivales creado en 2006 para unir escenarios del norte y sur del país. Este año, Brie volvió a subir a esta caravana escénica junto a los integrantes de Emilia Romagna Teatro Fondazione, el grupo que fundó en Italia, y dos nuevas producciones: **Karamazov**, una adaptación de la novela de Dostoievski, *Los hermanos Karamazov* (en la que actúa y dirige), y el elogiado unipersonal **El mar en el bolsillo**, en el que plantea un juego especular constante entre el actor y el personaje; el creador y la creación. O mejor: un afilado planteo filosófico acerca del teatro en tanto ritual sagrado. Entendido así, el escenario es el altar en el que el actor ofrenda su propia vida para convertirla en material artístico.



• César Brié.

Desde un escenario de Mendoza, uno de los cinco que integró el Festival Andino Internacional de Teatro (FAIT), César Brié reflexiona acerca del acontecimiento teatral, el trabajo del actor y sus experiencias escénicas.

-Sus padres eran artistas independientes. ¿Cómo fue su infancia?

-Mis padres hacían teatro independiente. Mi madre era profesora de literatura y mi padre librero y bibliotecario. Crecí entre libros y cerca del Teatro Candilejas, de Dolores, donde mis padres montaban desde vodeviles a obras de Brecht o Graham Greene. Mis hermanos actuaban cuando se necesitaban niños. Yo era demasiado tímido.

-¿Recuerda las sensaciones que lo invadieron la primera vez que pisó un escenario?

-No lo recuerdo; creo que debo haber estado muy asustado. Pero a pesar del susto me daba cuenta de que el escenario es un umbral abierto a la memoria, a la metafísica, a los muertos, a todo lo invisible que forma parte de lo real. Creo que esa oscura percepción hizo que decidiera quedarme allí. En un escenario, o mientes siempre o te revelas.

-¿Qué es el teatro, para usted?

-El teatro ha sido mi vida, mi oficio, mi destino. Es un arte imperfecto, hecho de retazos de otras artes, por lo tanto profundamente humano. El teatro es todo lo que se llama teatro. No hay un teatro sino muchos. Diferentes visiones, caminos, posturas, preguntas, crean diferentes formas de teatro que se enriquecen unos a



• El elenco completo de "Karamazov".

otros confrontándose, negándose, amándose, peleándose.

-Dentro de esa concepción, ¿cómo aborda el trabajo del actor?

-El actor trabaja en dos sentidos: aprender técnicas y remover obstáculos. No hay que extraviar la persona detrás del actor, no ofuscar el sentido colectivo del trabajo detrás de la visión individual, no anular el talento y las visiones personales detrás del equipo. El actor trabaja con su cuerpo, con su voz, con las palabras, con las imágenes, con el ritmo. Debe ser un poeta, un atleta, un hombre capaz de trabajar con los demás. No creo en el maltrato a los actores, no creo en la competencia sino en la solidaridad entre los actores. Cada actor es diferente a los demás. Debe desarrollar su propia sensibilidad, afinar su cuerpo y su voz en el doble sentido de volverse capaz y de eliminar lo que le impida revelarse como ser humano.

-Para el teatro latinoamericano, el Teatro de los Andes es un elenco referencial. ¿Qué significó para usted?

-El teatro de los Andes fue mi criatura. Lo ideé hace 25 años y lo fundé, hace 21, con Naira González y Paolo Nalli. Lo financié, fui su director, dramaturgo, pedagogo de los actores, actor, técnico y organizador. Enseñé a mis jóvenes compañeros todo: desde colocar una luz al trabajo actoral, a crear imágenes. Los asuntos de la vida nos separaron hace tres años. Siguen sin mí y otras voces me cuentan que hacen obras bellas; eso me alegra muchísimo.

-En América del Sur formó muchos teatristas. ¿A quiénes considera usted sus maestros?

-Mis maestros en América Latina fueron Líber Forti por su ética, Gabriel Martínez y Verónica Cereceda por su coraje, su visión y su inmen-

sa gentileza y luego todos los artistas que con sus diferentes visiones me alimentaron. Desde Santiago García, Claudio Di Girolamo y Chacho Dragún a los jóvenes dramaturgos y hombres de teatro actuales. De actores como Tito Noguera (Chile) a jóvenes talentos como Oski Guzmán (actor boliviano radicado en Buenos Aires). Desde Jorge Ricci, Rafael Bruzza, a los pibes que hoy arrasan con lo supuesto y arriesgan e inventan. De todos aprendo y me enriquezco. De Catalinas Sur (grupo de teatro comunitario que dirige Adhemar Bianchi) a Rafael Spregelburd; de Daniel Veronese a Mauricio Kartún; de grupos como Matacandelas de Colombia a Yuyachkani de Perú; de Sergio Mercurio, en Banfield a Orsini, en Rosario. Aprendo también de quienes detrás de los artistas trabajan para que los artistas puedan trabajar, organizadores y técnicos.

-¿Y Eugenio Barba?

-Eugenio es un hombre mucho más complejo como para reducirlo en una anécdota. Cuando se tomó un año sabático en el Odin Teatret, me dejó la mitad de su salario. Insistió para que dirigiera el teatro infantil del Odin Teatret. Le cuestioné todo, como un mosquito fastidioso. Le hice notar siempre los que yo consideraba sus errores en las relaciones con los grupos de teatro y siempre aceptó mis críticas aunque rara vez corrigió lo que hacía. Cuando lo abandoné se enojó y le dejé una botella de vino chileno, para que brindara con los demás compañeros y el vino, al no ser argentino como yo, no le fuera indigesto. Lo respeté pero no lo imité y le fui incondicionalmente leal respecto de los principios éticos que compartía con él y por eso combatí a los falsos profetas que usaban su nombre para ocultar su propia mediocridad.

-Esta vez regresa con nueva compañía. ¿Cuál es la búsqueda teatral que define esta nueva etapa?



• Escenas de "Karamazov".



-La misma de siempre: buscar la verdad a través de la belleza. Puedo definir esta etapa como precaria. No tengo casa, no vivo donde quiero pero eso no me impide trabajar.

-La Odisea y Karamazov son adaptaciones. ¿Por qué eligió llevar a escena estos textos?

-También La Ilíada era una adaptación y Ubú en Bolivia y Colón. Elijo ponerlos en escena porque en un momento de mi vida esos textos se vuelven incandescentes dentro de mí y necesito sacármelos de encima de ese modo. Indagando en ellos, sintetizándolos, usándolos como trampolín para un viaje hacia destino desconocido.

-¿Le interesa la transposición de lenguajes en tanto búsqueda poética?

-Claro que sí. No existe teatro sin contaminación. No existen lenguajes puros. Todo en los lenguajes, cuando son honestos es mezcla, transposición, contaminación.

-El mar en el bolsillo es autobiográfico. ¿Con qué experiencias personales realizó el recorte de su vida?

-El Mar en el bolsillo es autobiográfico pero no es eso lo importante. Lo importante es que toque a los espectadores, que indague en su propia biografía. Todo arte es autobiográfico, incluso aquel que pretende no serlo. Esto es parte de mi polémica estética con Barba expresada en esa obra: no importa que eso que muestro me haya ocurrido de veras sino que el espectador reconozca en lo que ve algo que le pertenece. Mis fuentes son diferentes y crean imágenes. No cuento mi vida en mis obras, uso mi vida como material artístico y por lo tanto la cambio, transformo, denigro, me burlo, la coloco en un altar. Lo que importa es que toque la sensibilidad de quien observa, que de algún modo el espectador reconozca algo que le pertenece.



• Escena de "Karamazov".

-Con sus obras gira todos los años por Argentina. ¿Cómo ve el país, en materia escénica?

-Giro a veces por Argentina y espero poder hacerlo más y mucho más seguido. El país en materia escénica es admirable. Ojalá hubiera en Europa el fervor, la pasión, el hambre de teatro que tiene este país.

-Alguna vez dijo que a los artistas los mueve la intuición y usted vivió en Argentina, Dinamarca, Bolivia y ahora en Italia. ¿Dónde siente que está su corazón?

-Mi corazón está donde estarán mis hijas hasta que se vuelvan grandes. Mi corazón está donde está mi perro. Mi corazón está donde está la

mujer que amo y mi corazón está donde están las personas con las que trabajo. Mi corazón está fragmentado en países tan distintos. No extraño Dinamarca pero siento una gratitud inmensa hacia los daneses que me acogieron y ayudaron. Italia es el país que me aloja ahora y que me dio asilo político en años juveniles, devastado por sus gobernantes fascistas y corruptos y lleno de personas maravillosas. Bolivia fue el país que cambió mi modo de pensar, y Argentina fue el país que me hubiera desaparecido si me hubiera quedado, al que extraño siempre, por el que cada día abro dos o tres periódicos de Internet para saber lo que ocurre y donde, aunque suene patético, quisiera morir.

Hacer teatro desde el minuto cero

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Dentro de su colección *Un autor, una obra*, el Instituto Nacional del Teatro y Argentores están publicando seis nuevas producciones dramáticas. Una de ellas, **Los talentos**, de Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu. Los otros títulos son: **Trinidad** de Susana Poujol, **El que quiere perpetuarse** de Jorge Ricci, **Esa extraña forma de pasión** de Susana Torres Molina, **Freak show** de Martín Giner y **Nada del amor me produce envidia** de Santiago Loza.

NARA MANSUR / desde C.A.B.A.

Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu escriben y dirigen **Los talentos** (2010), una obra por la que reciben el Premio Trinidad Guevara como Mejores Autores y el Premio S del mismo año. En 2012 la obra transita exitosamente su tercera temporada con el elenco original (Julián Larquier Tellarini, Julián Tello, Pablo Sigal y Carolina Martín Ferro) y el INT y Argentores preparan su inmediata publicación. Esta entrevista intenta dar cuenta de algunos datos del proceso de escritura y del original posicionamiento de los artistas en la escena de Buenos Aires. Amantes del cine, del rock, han escrito una obra que puede ser leída como su propia autobiografía, y más allá, la de cualquier joven intelectual que emerge con la fuerza de las ideas propias en un mundo que siempre les resulta ajeno u hostil.

El mismo día que van a ser dinamitados los Budas de Bamillán en Afganistán, Ignacio y Lucas, amantes de la literatura, devotos de la métrica y de la lectura del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, intentan conquistar a la mujer de sus sueños, hermana del tercer amigo de esta historia. Metáforas ellos mismos de los budas, continúan la saga de la relación Quijote/Sancho y se construyen a sí mismos desde la paradoja de ser sujetos de la acción y símbolos a un mismo tiempo. **Los talentos** apuesta a la solidez de la narración y a contar una historia que a la manera del apólogo del Arcipreste resulta ejemplarizante. Así que la literatura como fuente de un saber único nos unifica en esta experiencia teatral: crea el mundo de la escena (diálogo puro) y el código de "lectura" del espectador. La literatura o aquello de lo que tanto saben nuestros protagonistas (¿los propios autores se rinden tributo?) sería la llave para entender además, el procedimiento constructivo.

-El de ustedes es un teatro de texto, en el que confieren la mayor autoridad al estatuto literario del teatro. ¿Qué podrían reflexionar al respecto?

-Walter Jakob: Es un teatro que comienza en el texto pero no por eso pensamos que el teatro es el arte del texto, continuamente vemos obras que no



• Escenas de "Los talentos".



• Escena de "La edad de oro".

están apoyadas fundamentalmente en el texto y el hecho teatral se produce. El teatro es básicamente ese encuentro con los actores pero nuestra obra es claramente una obra de texto, es cierto, en la que hay una ingeniería dramática que tiene que ver con un desarrollo de la trama, las situaciones, los sucesos, y al mismo tiempo, es un teatro de personajes que se muestran mucho a través de la palabra. En **Los talentos** esto es brutal, porque son grandes conversadores y amantes de la literatura y dialogan sobre esto íntimamente.

Agustín Mendilaharsu: Nos hablan de la obra y aparece este comentario y hay que aceptarlo; es una clave que el material contiene, ese lugar de privilegio del texto. Me interesa dejar en claro que no estamos defendiendo una tradición teatral apoyada en el texto; somos gente de gustos muy amplios, poco sujeta a supersticiones, y quizás esta obra necesitaba esa clave constructiva. **Los talentos** no se hubiera podido escribir desde una lógica del ensayo y la improvisación; ni pudimos ni quisimos habilitar la posibilidad de una dramaturgia en la que colaboraran los actores, no lo necesitaba. Parte de una suerte de competencia que es de dominio de nosotros los dramaturgos, pero no quiere decir que defendamos un teatro en el que la escritura tenga un parentesco con lo literario. Pensamos la palabra como elemento escénico; no queremos que el espectador se enfrente con una literatura sino con un hecho teatral.

-Es que el texto por sí solo tiene un valor, es "literatura teatral" en el sentido más convencional.

-W. J.: Absolutamente. A nosotros nos gusta mucho leer teatro y personalmente, las obras que no he podido ver, las leo. No considero que el teatro es solo para verse, evidentemente se consume, está más pleno, cuando uno va a verlo, pero creo que leer una obra de teatro es una primera representación, en los textos las obras están en potencia. El texto es teatro también.

A.M.: Heredamos esta idea de que el teatro es una de las formas de la literatura que es medio rara: las obras de teatro se dejan leer y están publicadas en libro. El teatro es teatro.

W.J.: Quizá la literatura es una forma del teatro.

A. M.: Sí, sería muy justo reclamar la hipótesis contraria.

-¿Entonces la obra es algo más independiente de ustedes como "escritores", incluso anterior al montaje?

-W.J. Sí, es independiente y un trabajo previo a los ensayos, aunque después de que estuvo completa, sufrí pequeños cambios como consecuencia del trabajo de los actores.

A. M.: Seguimos modificando el texto a lo largo de los ensayos y funciones, pero esas modificaciones son cosméticas. No podemos evitar seguir siendo los autores porque también la dirigimos y la vemos cada semana y si hay una réplica que nos parece un poco rara, la cambiamos, pero son operaciones pequeñas.

W.J.: La conquista de la estructura dramática sucedió antes de que empezáramos a ensayar. Recién pudimos empezar a hacerlo cuando habíamos descubierto la estructura, los recorridos de la obra.

A.M.: La obra existe antes de tener siquiera una imagen o la preocupación por la sala o los actores. Cuando comenzamos a ensayar, por ejemplo, modificamos una primera acotación que decía que el living estaba lleno de libros. Eso lo sacamos.

W.J.: La escenografía no es exactamente realista, hay tanta información en el texto que lo visual no repite eso. Con Magali Acha trabajamos lo escenográfico desde algo señorial y europeo, sólido.

-¿En qué consiste la división de tareas en la escritura de *Los talentos*? (Dramaturgia de ambos e Idea y diálogos de A.M. se lee en el Programa de mano)

-W.J.: Es particular de esta obra; de hecho **La edad de oro** (2011) la trabajamos a cuatro manos, a menudo en este mismo lugar (el Saint Moritz en Esmeralda y Paraguay).

A.M.: En 2000 empezamos un taller de actuación con Javier Daulte y Alejandro Maci y, posteriormente, uno de dramaturgia con Daulte. Yo empecé a escribir la obra ahí; estaban los dos chicos, el pizarrón, mucho de lo que se habla de las mujeres, también la idea de que el departamento era de otro amigo, que la hermana les gustaba. Era una obra de tres personajes muy parecidos a Walter, Mariano Llinás y yo en una época de nuestras vidas. Después la obra perdió el rumbo, se llenó de escenas iguales y la



• Agustín Mendilaharsu



• Agustín Mendilaharsu (izq.) y Walter Jakob (der.)



• Walter Jakob



abandoné; pasaron varios años y Walter un día me la recuerda...

W.J.: ... es que yo la quería dirigir.

A.M.: Walter me dijo que si no la hacíamos nosotros, no la iba a hacer nadie.

W.J.: Tenía la sensación de que me representaba completamente, era realmente una obra sobre mí. Además, sentía que poder terminarla, poder escribirla, era una batalla muy parecida a la que los personajes tenían consigo mismos: chicos con tanto mundo adentro que no saben qué hacer con él.

A.M.: Era enfrentarse a una limitación.

W.J.: Con Agustín somos amigos desde que nacimos, nuestras madres son amigas y se paseaban con nuestras panzas juntas. Hay algo de respeto autoral que se da en los talleres que yo, con él, no tenía. Podía decirle todo lo que pensaba: aquí hay que hacer esto y esto otro. Así fue como empezamos el proceso de reescritura.

A.M.: Inicialmente mantuvimos el esquema: Walter dirigiría y yo sería el autor. Pero la naturaleza del proceso nos llevó a la decisión de asumir ambos los roles de autores y directores.

W.J.: Tomamos dos decisiones fuertes: la primera, que no se juntaban en ese departamento a dejar que el tiempo pasara sino que era una instancia previa a la salida nocturna.

A.M.: El material inicial estaba salpicadito de alusiones a salir a buscar chicas pero no fundaba ninguna expectativa en el espectador...

W.J.: La segunda, que Denise entrara a escena. Teníamos que mostrar el revés de los personajes, la proporción entre un gran talento y una gran dificultad, una enorme carencia.

-¿Es una obra autobiográfica?

-W.J.: Brutalmente, aunque el valor no está puesto ahí.

A.M.: Es una forma de autobiografía en la que se rescata la complejidad de un mundo y no los acontecimientos de nuestras vidas. En términos de anécdota, nada de lo que pasa en la obra nos pasó.

-¿En qué sentido es autobiográfica?

-A.M.: Por el vínculo entre los tres amigos, cierta forma de humor, de exigencia permanente hacia el otro.

-Es un teatro que pareciera tener una eficacia cinematográfica (hipnotizar al espectador con una buena historia). ¿Cómo lo sienten ustedes?

-W.J.: Antes de dedicarnos al teatro estudiamos cine. Agustín es director de fotografía y yo estoy actuando en bastantes películas. Generalmente se dice que el cine es una ventana al mundo ya que permite que el espectador se traslade a los lugares más impensados, creo que el teatro tiene también esa capacidad. Un teatro que me muestre mundos muy particulares y concretos es el que más me gusta. Es un punto donde las dos artes se tocan y esa condición cinematográfica al teatro no lo debilita. También hace que uno no le tenga miedo a esa estética que se ha dado en llamar realista. No estamos preocupados por mostrar la realidad, que ni siquiera sabemos qué es, sino aquellas cosas que conocemos, que hemos experimentado.

A.M.: En ninguna medida tiene la pretensión de ser la realidad.

W.J.: El gran mérito de **Los talentos** desde que Agustín comenzó a escribirla es la aguda observación sobre lo específico.

A.M.: Y la confianza –que creo que es algo que nos transmitió JD– en que una particularidad muy fuertemente fundada a través del lenguaje teatral casi siempre genera interés y expectativas. Algo muy fuertemente afirmado prepara al espectador para esperar la contradicción, se vuelve casi naturalmente material dramático

-¿Cuáles serían sus modelos e influencias más importantes?

-W.J.: Quizás las del cine. Mencionaría a Renoir, Truffaut, el cine clásico norteamericano.

A.M.: Es difícil establecer filiaciones cuando uno traga tanto. De Eric Rohmer siento que tomé muchas cosas, pero sin darme cuenta... También fue muy importante el momento en que empezamos a estudiar teatro por lo que estaba pasando acá, esa fuerza loca. Lo estoy viendo con mucha admiración ahora: no sé si nos influyeron estilísticamente otros espectáculos, pero sí que fuimos arrastrados por esa ola de potencia arrolladora que es la escena independiente de Buenos Aires. Acá si uno quiere ser un teatrero lo puede ser.

ENSAYOS TEATRALES DEL NEA



MIRNA CAPETINICH / desde Chaco

El NEA escribe ensayos 2011. Posadas: INT-La Trastienda, 2012. vol. 1. Silvia Bóveda: *Misiones Tierra Prometida. Aproximación a los malabares de una existencia vecinal*; Soledad Serradori: *La mirada (y el cuerpo) del otro*, 245 p. ISBN 978-987-27232-0-0.

El NEA escribe ensayos 2011. Posadas: INT-La Trastienda, 2012. vol. 2. Suellen Worstell: *Danzas y teatralizaciones QOM. Una perspectiva desde la liminalidad*; Ángel Quintela: *Disquisiciones sobre la puesta en escena (Una experiencia con Rubén Szuchmacher)*, 124 p. ISBN 978-987-27232-0-0.

Han sido editados recientemente por la imprenta Creativa de Posadas y a partir de fondos del INT Delegación NEA dos volúmenes de **El NEA escribe ensayos 2011**, bajo la coordinación editorial de Mauro Santamaría, delegado del INT en Corrientes. Comprenden no solo ensayos teatrales seleccionados por jurado y orden de mérito, luego de la convocatoria 2011 lanzada en el NEA para incentivar la producción y difusión de reflexiones metateatrales regionales, sino también aquellos cuya publicación fuera recomendada por el jurado, debido a su relevancia temática y contribución a la investigación teatral de la región. En dicho jurado intervinieron María Ester Gorleri de Evans, por Formosa, Fabián Yausaz, por Corrientes y quien suscribe la nota, por la provincia del Chaco. El primer volumen reúne los ensayos de Silvia Bóveda: *Misiones Tierra Prometida. Aproximación a los malabares de una existencia vecinal* y de Soledad Serradori: *La mirada (y el cuerpo) del otro*, en tanto que el segundo, los ensayos de Suellen Worstell: *Danzas y teatralizaciones QOM. Una perspectiva desde la liminalidad* y de Ángel Quintela: *Disquisiciones sobre la puesta en escena (Una experiencia con Rubén Szuchmacher)*.

Silvia Bóveda, antropóloga social por la UNAM (Universidad Nacional de Misiones) y cofundadora del grupo Kossa Nostra (1993) dedicado al teatro de muñecos, presenta *Misiones Tierra*

Prometida. Aproximación a los malabares de una existencia vecinal, un ensayo en el que reflexiona sobre la experiencia de un teatro vecinal creado en Posadas a fines de 1999, bajo la dirección de Adhemar Bianchi y Cristina Ghione, y con proyección en gran parte del segundo milenio. Dicho grupo de teatro dio origen al inolvidable espectáculo regional *Misiones Tierra Prometida*, concebido para afianzar la multifacética identidad misionera y partiendo fundamentalmente del rescate de la historia de ese pueblo.

Bóveda parte, en principio, de una contextualización del lugar provincial y local (Misiones, Posadas, Puerto y Estación de trenes) en el que se suscitó el fenómeno del teatro comunitario, para luego referirse al proceso de conformación del grupo de vecinos denominado Murga de la Estación, tanto como a la descripción y el análisis del producto de ese proceso: el espectáculo *Misiones Tierra Prometida*. Con apoyatura teórico-antropológica desarrolla en detalle el diseño, la creación, la producción y el impacto social de dicho proyecto. Considera al espectáculo producido como “acontecimiento de importancia estructural” (p. 18), ya que en él se imbricaron productivamente la participación, la solidaridad, lo popular y lo artístico. Lo caracteriza entonces como un acto ritual por su carácter eminentemente transformador en la sociedad misionera. En concreto, Bóveda trata de mostrarnos a través del ensayo en qué medida se ha cumplido el objetivo del proyecto del teatro vecinal, el cual era, precisamente, la búsqueda de la identidad histórica proponiendo la realización de “la fiesta como método y la recuperación de la memoria como práctica” (p. 26).

La propia autora sostiene que “la interpretación antropológica no debería desaprovechar el registro y el análisis de experiencias numerosas variadas y socialmente relevantes”. (p. 132). Es por ello que se propone –y lo logra con rigor– reflejar el accionar de esa comunidad de vecinos que en tiempos de crisis económica y social apostaron al arte, la memoria, la fiesta y la cultura. Y lo hace desde la “observación participante”, pues ella misma intervino en la gestión del grupo de teatro y el desarrollo de su trabajo colectivo. Desde ese lugar, entonces, pudo entrevistar a muchos de sus miembros y lograr un ejercicio particular de comprensión de los hechos no desde una mirada meramente contemplativa o ajena, sino activa y experiencial. Y es uno de los atributos que enri-

quece a este trabajo que por su temática se constituye en un aporte ineludible para el desarrollo de la investigación social teatral y antropológica, todavía en ciernes en la región.

El segundo ensayo, *La mirada (y el cuerpo) del otro*, de Soledad Serradori, parte de preguntas cruciales acerca de la formación de espectadores en Corrientes, el público de teatro, si sus intereses son tenidos en cuenta por los artistas a la hora de elegir montar una determinada obra, sus características sociales, culturales, de pertenencia, profesionales, laborales, y qué hacer desde los artistas para llevar más espectadores al teatro. Desde su rol de actriz y estudiante de Psicología, se permite indagar sobre en qué consiste el fenómeno de la recepción de un espectáculo –que no puede ser separado de su contexto de producción–, recurriendo a teóricos y críticos varios (P. Pavis, A. Übersfeld, M. De Marinis, R. Olivares, entre otros). Básicamente, su propósito radica en reflexionar sobre y desde la práctica, haciendo foco especialmente en la experiencia del grupo Raíces con el público de Monte Caseros, y con el objeto de hallar estrategias apropiadas “para acercar público al teatro” y “contribuir a la formación de espectadores” (p. 155). Es así que propone conocer mecanismos cognitivos y emocionales de los espectadores para considerarlos al crear las obras. Para ello recurre a testimonios de actores del grupo Raíces, periodistas de espectáculos y directores de teatro correntinos, los que debaten todas las problemáticas punto de partida de la investigación de la autora.

La reflexión no es solo sobre la mirada del espectador sino sobre su cuerpo, es decir, plantea ver cómo reacciona y actúa ese cuerpo durante la función y ante una determinada obra. Cómo vive y siente un espectáculo el público. Cuáles son sus gustos, intereses, expectativas, inquietudes, incertidumbres, a fin de tomarlos en consideración al crear espectáculos más cautivantes de público. Realiza por eso un comentario acerca de las condiciones de producción de los espectáculos en relación con el público: difusión, promoción, salas, características, teatro oficial, teatro independiente. Refiere conceptos sobre De Marinis acerca de la percepción, interpretación y apreciación estética sobre el espectador, es decir, la “dramaturgia del espectador”.

Lo valioso del ensayo de Serradori consiste, por un lado, en la reflexión sobre una temática ya conocida en la región pero pocas veces tratada con

basamentos teórico-metodológicos y en profundidad. Y por otro, en que no se queda en el mero discursivo sino que aporta ciertas referencias teóricas para que la comunidad teatral no solo correntina sino regional considere a la hora de producir un espectáculo y mantenerlo en cartel.

El ensayo *Danzas y teatralizaciones QOM. Una perspectiva desde la liminalidad*, de Suellen Worstell, profesora en Teatro y Expresión corporal, cursante de la Licenciatura en Artes Escénicas de la UNNE, dramaturga, actriz e investigadora, con una Maestría de Arte en Educación y Política Social por la Arbor University, resulta interesante ya que analiza la danza del pueblo QOM (tobas del Chaco) y sus teatralidades como “rito de celebración y relación enmarcado por una concepción del cosmos y lo sagrado, que une sus creencias y prácticas” (p. 13). Los objetivos que se propuso la autora en su investigación responden a comprender la danza y su teatralización Qom como un espacio de liminalidad; identificar los aspectos de la vida de la comunidad Qom que se expresan a través de la danza y su teatralización; caracterizar la danza como un analizador de la dramática comunitaria del pueblo Qom (p. 13).

La danza para el pueblo toba es un modo de expresión que une todos los aspectos de su vida cotidiana. Significa en ocasiones el poder, la espiritualidad, la sanación, la prevención, la protección, la revelación, los pasajes y ritos de la vida o un vehículo de comunicación con los muertos. Se manifiestan a través de ella aspectos de la cosmovisión de un grupo social que fusiona lo cotidiano y lo sagrado con un orden y sentido, y representa valores axiomáticos. Worstell capitalizó su vasta experiencia de contacto con la comunidad toba de distintas localidades y barrios chaqueños y por ello recabó varios testimonios de mujeres, varones y adolescentes acerca de la danza, su práctica, su rescate, significado, valor, desarrollo, ocultamiento, prohibición. Toma esencialmente como basamento teórico del concepto de “liminalidad” de Victor Turner: “Lo que es interesante acerca de la liminalidad es esa mezcla entre lo sacro y lo mundano, entre la homogeneidad y la camaradería”. (p. 24) La danza y las teatralizaciones permiten al pueblo QOM, en continuo estado liminal, sostenerse a través de lo sagrado en su constante búsqueda de sentido y equilibrio –señala la autora–, pues a través de la danza la comunidad QOM interpreta, entiende su realidad y justifica el comportamiento del grupo.



Lo valioso de este material de Worstell es justamente que viene a saldar parte de la asignatura pendiente que aún se tiene con la historia del arte teatral y dancístico en la provincia del Chaco. Este ensayo resulta un significativo aporte para investigar/reivindicar el lugar de las danzas y teatralidades de las comunidades originarias y un complemento insoslayable para la reconstrucción y la reflexión sobre los rasgos identitarios de las teatralidades de esta zona del país.

En su ensayo *Disquisiciones sobre la puesta en escena (Una experiencia con Rubén Szuchmacher)*, Ángel Quintela, director y profesor en Teatro de Corrientes, parte de preguntas orientadoras para el debate y la discusión sobre cómo seleccionar un material para montarlo, qué elegir y por qué, qué parámetros tener en cuenta en función del producto final y de que sea interesante para el público, cómo ordenar y organizar el tiempo. Inquietudes todas relacionadas con la puesta en escena, por lo cual, al inicio, recoge ciertas definiciones de puesta dadas por P. Pavis, R. Barthís, R. Bertol, V. Meyerhold.

A partir de entonces, irá apuntando, cual cuaderno de bitácora, la experiencia del Taller sobre "Puesta en escena con monitoreo asistido" brindado por el director bonaerense Rubén Szuchmacher durante 2009 y 2010 en Resistencia, Chaco, y destinado a un grupo de actores/directores de las cuatro provincias del NEA. Quintela selecciona varias de las clases impartidas y las transcribe en su ensayo, así como también aquellos foros virtuales mantenidos en el grupo con el dictante del taller. Así nos enteramos de varias recomendaciones y enseñanzas impartidas por él para conducir el trabajo de sus talleristas en la elaboración de una puesta: investigar, estudiar/analizar las fuerzas productivas culturales, es decir, todo lo relacionado con la comunidad en la que se insertan los artistas, las entidades culturales, cómo la sociedad "piensa" el teatro y cuál es el mapa de producción teatral de la localidad. También recoge la idea de Szuchmacher de considerar la elección del material y cambiar los "modos de producir" si se quiere cambiar la "forma de hacer teatro" (p. 90). Pensar concretamente en qué recursos se tienen; planificar tareas como director/a, el entrenamiento de los actores, el tiempo para estrenar la obra; y siempre vincular el trabajo con la comunidad, con el contexto. Investigar, por último, el standard de actuación de la región, el mapa de formación ac-

toral. En cuanto a la obra, las preguntas para analizarla que propone son: "Cómo leo, qué leo en ella, qué forma tiene, qué idea de forma se tiene, cuál es el tema de la obra" (pp. 98-99). Otras de las problemáticas planteadas durante la conversación del foro son: sistema cultural contenido en la obra, la traducción de los clásicos, la historia de las puestas de los clásicos y cómo "decir la letra" (pp. 103-105).

En concreto, lo enriquecedor de este material propuesto por Ángel Quintela es que no solo contiene enseñanzas y reflexiones valiosas de Rubén Szuchmacher acerca de la puesta en escena y las condiciones de producción de un espectáculo, sino que tener transcritos varios fragmentos de la comunicación virtual mantenida entre el maestro y sus talleristas, es posible oír las voces de actores/actrices y directores/as del NEA expresando pensamientos sobre su oficio y la elaboración de una puesta en escena. Todas las variables a considerar a la hora de montar un espectáculo y de pensar una puesta en escena son abordadas en este ensayo. Y al margen de lo aportado por su maestro, en el diálogo participativo de los talleristas también hay inquietudes o incertidumbres planteadas por ellos a su docente y compañeros, a medida que iban atravesando su selección de obra y concreción de la puesta. Es decir que podría servir esto para que otros teatristas que leyeran este material se identificaran y pudieran jugar en diálogo con el material múltiples y pro-

vechosas respuestas, partiendo de los interrogantes generados en el artículo y también de ciertas "tareas para la casa" dejadas por Szuchmacher como huella didáctica de su taller.

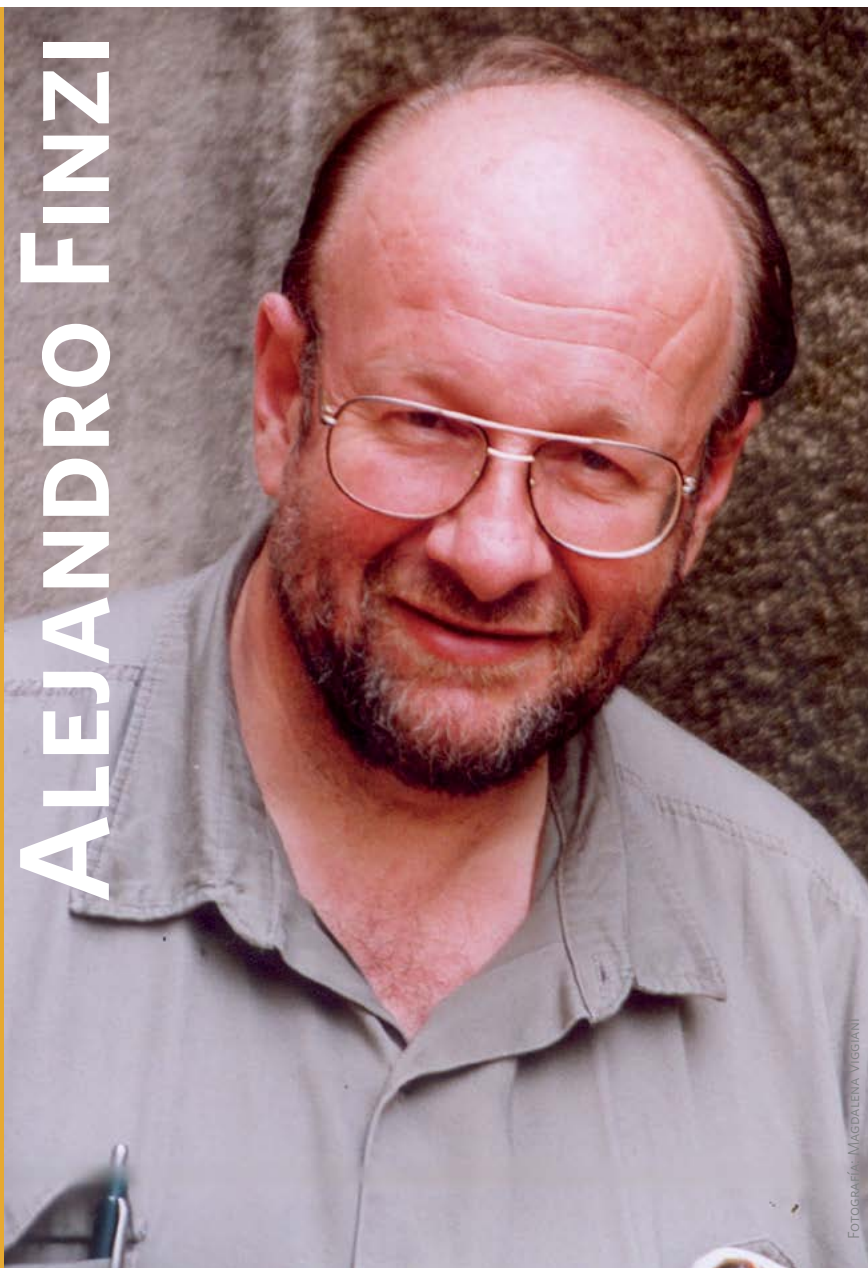
En definitiva, cada vez que surge una nueva edición de la serie *El NEA escribe Teatro* es una novedad saludable porque significa un paso más en la promoción y difusión de textos de autores de la región del noreste argentino, en el marco de los Planes Especiales del INT. Y en este caso, la edición de los dos volúmenes sobre *El NEA escribe ensayos 2011* es un logro que merece celebrarse por el impacto que representa para el desarrollo de la investigación y crítica teatral regional y argentina, y porque en ellos se abordan con originalidad y rigor pensamientos reflexivos y científicos sobre la práctica teatral regional, considerando como objetos de estudio hasta ahora no abordados: la experiencia del teatro comunitario misionero, el público teatral correntino, las danzas y teatralizaciones QOM en Chaco y las vicisitudes/elucubraciones a las que se enfrentan directores/as regionales al montar una puesta en escena.

El terreno de la investigación y la reflexión metateatral regional está en proceso, es un espacio no explorado a fondo ni instaurado aún con fuerza, que precisa maduración para su fortalecimiento. Avances editoriales como los citados contribuirán, sin duda, a su fortalecimiento e incentivarán su desarrollo y mayor despliegue.

Un baqueano de imágenes poéticas

Con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, Ediciones con doble zeta, de Neuquén, acaba de publicar "Obra reunida", de Alejandro Finzi. El libro contiene dieciocho piezas del autor en una extensa muestra de su escritura, desde 1981 a la actualidad. Se transcribe a continuación parte de la entrevista de la periodista cordobesa Beatriz Molinari que abre la presente edición.

ALEJANDRO FINZI



BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

Estudiaba teatro en Córdoba, en el seminario Jolie Libois. Dos cosas me pasaron: me enamoré de una compañera, gorda y bellísima, y descubrí, en el escenario vacío y habitado por las penumbras del Rivera Indarte, las voces del teatro. Esa imagen no me abandonó nunca, supongo. Córdoba, a fines de los '60 y comienzos de los '70 era un terremoto de teatro: me acuerdo de María Escudero, de **Cacería de ratas**, de Grotowsky caminando y hablando sin parar en el escenario de LRA7, de Federico Undiano, de Domingo Lo Giudice, de Alfredo Fidani, de Aznar Campos, de Cheté Cavagliatto, de la bienal.

Escribí **Excursión** un texto que en su relato dramático llevaba a los pasajeros de ómnibus más allá de la muerte. Ricardo Monti me alentó con aquella primeriza incursión dramaturgica, aunque en Córdoba no le llevaron el apunte.

Pero mi territorio expresivo era el poético, inevitablemente asociado a la lectura de la obra de Alberto Mazzochi. Con Alving Astorga, Horacio Molina y Jorge Roura teníamos una revista. Bueno, es un poco exagerado, porque publicamos solo un número. Recién ahora, a instancias de mi mujer, porque durante años me estuvo cociendo para que se publicaran, aquellos poemas tomaron forma de libro (**La costa que todavía crece y otros poemas**, Ediciones con doble zeta, 2012).

Después, el teatro: en **Nocturno o el viento siempre hacia el sur**, una pieza autobiográfica, está mi vida en Vaquerías, en Valle Hermoso. La estrenó en 1981 Patrick Schoenstein, cuando con Laura y nuestros dos hijitos vivíamos en Nancy. Mi primer estreno y la interpretación de un actor estupendo, Gilbert Liegeois. La pieza fue editada por la Théâtróteque de Lorraine algunos años después, en el '85. En Argentina la hizo, en 2002, Florencia Cresto, en el CCC de la calle Corrientes. Con Carlos Prokopiuck la trabajamos como un guión para llevarla al cine.

Por entonces, como ahora, no tuve la pretensión de dejar de escribir poesía incursionando en la escritura dramática. El territorio de la escena es también, para mí, el de la palabra lírica y supongo que toda mi vida sostuve y exploré ese dominio. Eso se me hizo oficio, tal vez, con **Viejos hospitales**.

Viejos hospitales, es, entre mis obras, la más puesta y más traducida, la que más camino ha recorrido desde su estreno en Metz, en 1983. Ganó

el Concours National de l'Acte precisamente en Metz, Francia, y fue llevada a escena en el hermoso Théâtre Municipal de esa ciudad por vez primera. Aquella noche de septiembre, desde el escenario, en off, le hablé a Laura recordando que la anécdota apareció una de esas veces en que la esperaba en la placita que está frente al Hospital de Niños, en Córdoba, entre madres con niños en brazos y linyeras. La plaza sigue allí; las madres y los linyeras, también.

Escribí la obra en la biblioteca municipal de Nancy y la imagen detonante fue, sin embargo, otra: la de una madre con su hijo combatiente, muerto.

¡Cómo me la tiraron por la cabeza cuando volví a Argentina al año siguiente! Me decían que ese texto nada tenía que ver con el teatro. Grandes recomendaciones en nombre de una sacrosanta "estructura". En el país, fue José Luis Valenzuela quien la estrenó, en 1985, en Salta; en Córdoba, Chet Cavagliato y, en el Comahue, Daniel Vitulich. Con esa puesta echó a andar la aventura maravillosa del grupo de teatro Río vivo. La obra continúa en escena de la mano de numerosos directores y, por estos días, tiene su segunda versión colombiana, con una puesta del maestro Omar Álvarez, que la lleva en itinerancia por las tierras de Santander y Bucaramanga.

Inmediatamente después de esa obra escribí **Extranjeros**. El detonante fue una conversación con una mujer iraní que me hablaba de su país mientras esperábamos en una oficina de la policía, en 1983, en Nancy, para que nos dieran unos papeles de residencia. Esa mujer no me estaba hablando de Irán sino de Argentina. Se la dediqué a un ladrón, pata de palo, con quien conversé una noche en la estación de trenes de Estrasburgo. Me habló de su oficio y fue maravilloso: un ladrón que trabajaba en los trenes y que dejaba a algún pasajero desprevenido a merced de la distancia.

Extranjeros fue traducida al francés por Francois Rouhan y por Laura, pero nunca llegó a escena. No encontré ningún director francófono que quisiera montarla. Me ayudó mucho difundiéndola la gran investigadora Alvina Ruprecht, que vive en Ottawa. Pero ella tampoco tuvo éxito. Un fracaso, como lo fue durante mucho tiempo, **La piel o la vía alterna del complemento**.

Es en **Extranjeros** donde exploro a fondo el caudal sonoro de la palabra en escena. Esto no cabía, en 1983, en el manual del buen escritor teatral. Pero creo que la obra nunca llegó a escena a causa de lo que dice, de la historia que narra, de la xenofobia y el racismo que está denunciando. Es una enorme alegría verla ahora publicada.

-A menudo se habla de las dificultades al presentar sus obras. ¿En qué medida la palabra

lirica da libertad o encarcela al director y los actores? ¿Se plantea grados de teatralidad mientras escribe?

-Sí, mis textos suelen dar dolores de cabeza a quienes esperan de la escritura para la escena una escritura televisiva, de formato previsible y con un marco conversacional causal que reproduce el diálogo de las colas de espera, las reyertas conyugales y el diálogo del almacenero y la vecina del vecindario: "¿qué más?: deme un kilo de papas; ¿qué más?: cien gramos de salchichón; ¿qué más?: media docena de huevos". Ese terreno donde inevitablemente está la recreación del ámbito de un interior hogareño o, como decía Osvaldo Dragún, "ese teatro de mesa y sillas". Definitivamente prefiero esa luna roja de cartón que cuelga en la escena de **Tambores en la noche** de Brecht, las lunas sobre los campos de batalla de Shakespeare, las lenguas que se arrancan en escena en las escenas de Marlowe.

La palabra teatral está en el tablado para explotar y, en ese mismo instante, disolverse en la escena a través del trabajo del actor. Pero esa explosión debe tener lugar, debe inducirse.

Mi ensayo dramaturgico es el de trabajar un texto que sea representable al mismo tiempo que se da a leer. Un texto que comparta ambas dimensiones, la puesta en escena y la lectura. Muchos directores, recientemente, han llevado las acotaciones que propongo al montaje: José Luis Valenzuela, Luis Jaime Cortez, Daniela Ferrari, Luciano Cáceres. Pero con esas acotaciones o el inmiscuirme en el escenario, como en **El niño travieso** (que Guillermo Rodoni llevó a escena en la lejana Dinamarca), **Sueño, Carmelinda** o en **Primavera, 1928** o **Voto y Madrugo** o la muy reciente **Grieta de luna llena o aventuras en la Isla 132**, hago un ensayo por dirigirme a un lector.

Con la palabra poética propongo un pentagrama para el actor que no es facilitador de cosas. La capacidad torácica del actor y su oficio por hacer del silencio materia escénica resuelve el resto.

Me aburre el teatro que se construye dentro de la previsibilidad, dentro de la pantalla de la filmografía comercial. La experiencia que las actrices tienen con la mujer de **Viejos hospitales**, por ejemplo, me confirman en este derrotero. Durante los ensayos me putean todo el tiempo pero después el texto se abre y late, me confiesan. Y eso es maravilloso. Creo que aquello que "encarcela a actores y directores" es una dramaturgia que reproduce los modos en que la realidad se da a consumir con esa hamburguesa hecha en serie. Por el contrario, creo yo, en la creación todo es búsqueda, hasta que nos quedemos como el **Baal** de Brecht, cara al cielo escuchando la lluvia.

Algunas de mis obras, por ejemplo, **Barcelona, 1922**, que estrenó Valenzuela en Salta, en 1987, o

Molino rojo, que dediqué al poeta Jacobo Fijman y que estrenó en San Telmo Víctor Mayol, o **La piel o la vía alterna del complemento**, estrenada en Aix en Provence, a mediados de los 90, proponen una réplica asociable a un régimen causal.

El gran rechazo inicial que tuvo **La piel...** se debió, me lo decían siempre los directores, a la enorme tristeza de la historia, al hecho de que se habla de la enfermedad. Sin embargo, como me lo demostró con su puesta de San José la estupenda actriz costarricense María Bonilla a comienzos de 2011, la pieza puede revelar ternura y un humor cómplice, de una pareja que convive desde hace muchos años y que atraviesa el dolor.

-Usted forma parte de un universo creativo amplio y dinámico, en el cruce de escena, poesía, escritura dramática. ¿Qué opina de los "nuevos" ejercicios de escritura (las llamadas nuevas dramaturgias, dramaturgias de actor y tantos otros rótulos)? ¿Hay diálogo con esas formas contemporáneas, conflicto, inspiración?

-Una de las características de las escrituras para la escena de las últimas décadas es el hecho que actores y directores escriben sus propios textos. Recuerden a Shakespeare, a Kyd, a Marlowe y Molière. De esta conjunción emerge este modo de caracterizar los lenguajes escénicos bajo el común denominador de la palabra "dramaturgia". Es una denominación terrorista y de una gran indeterminación. Los lenguajes no verbales de la escena encuentran su sintaxis en la gramatextualidad, en la escritura visual y sonora. De modo que la denominación de "rótulo", me parece perfecta, muy adecuada.

Claro está, hay diálogo entre la escena y la poesía y todos los discursos que desde el sistema de las artes y la literatura convergen en el tablado. Aunque no son tan "nuevos" esos "ejercicios de escritura" sino que se revelan como la historia misma del teatro, en sus facturas itinerantes, en sus actores y autores. Las estrategias compositivas del período isabelino vuelven a aparecer en nuestros días, las del realismo y el simbolismo, en cada ciclo experimental.

No hay conflicto alguno con estas escrituras, hay familia y complicidad. Pertenezco a ese universo de indagación y tentativas. Ensayos, como **Vigilia para un ángel** que dediqué a Lola Mora y que hizo Virgilio Sassone en Buenos Aires.

La inspiración, formalmente hablando, llega de muchas fuentes. Muchas de ellas musicales y sonoras. Escribí para la radio durante muchos años y, por lo demás, soy un músico frustrado. Trabajé como guionista de 103.7 radio CALF/UNC, fue una hermosa experiencia. En cada obra pienso y desarrollo un ámbito sonoro buscando su cualidad de partitura.

ARIEL FARACE

Las poéticas dramatúrgicas contemporáneas de la ciudad

Actor, dramaturgo y director, Ariel Farace acaba de iniciar una nueva etapa en su producción ligada con la actividad teatral: la de editor. Desde hace unos meses publica obras de diferentes autores. Su proyecto se denomina Libros Drama, es totalmente independiente y cada una de las publicaciones posee un atractivo especial, tanto por su diseño como por la selección de los textos.



CARLOS PACHECO / desde C.A.B.A.

-¿Cómo surge el proyecto de concretar esas ediciones? ¿Cómo realizás la producción y la circulación de esos textos?

-Desde muy chico me interesaron los libros y el mundo de la edición. Ahora, muchos años después, apareció el impulso de llevar a cabo el proyecto inspirado en la tradición del *fanzine* y las editoriales independientes de poesía. Ese espíritu de libertad y autonomía atraviesa toda la producción de los libros y la identidad de la editorial. Las publicaciones se realizan de forma casera, un procesador de texto y una impresora laser bastan. La circulación es restringida a cierto circuito que encontramos afin: salas independientes que tienen o tuvieron en cartel algunas de las piezas publicadas o que simplemente apoyan y acompañan el proyecto y librerías especializadas. Las ediciones son de pocos ejemplares y el concentrar la distribución vuelve real y sustentable el horizonte del proyecto.

-¿Cuál ha sido tu contacto con el mundo editorial que ahora te lleva a ubicarte en el lugar de editor?

-Como lector guardo una relación de constante atención al mundo editorial, sus derroteros y tendencias. Mi ubicación en el lugar de editor

es más un disfraz de mi trabajo como artista, obedece más a una operación en el medio teatral de la ciudad que a un contacto con el mundo editorial en sí. Concibo todos mis proyectos desde la perspectiva de la intervención en el medio teatral. Libros Drama forma parte de mi trabajo en ese sentido: accionar en el medio y observar los devenires de ese gesto, las significaciones nuevas que aparecen, los movimientos que produce alrededor. Personalmente creo interesante trasladar la mirada a los procedimientos de dirección, pudiendo observar con cierta distancia los espacios y propuestas de la creación dramatúrgica y los de la creación escénica en sí. Distinguir las esferas de trabajo de la escritura y de lo performático, tan aparentemente enraizadas e indivisibles en los últimos años en la figura del autor-director. Siendo muy pronto para cualquier evaluación, ya podemos dar cuenta de que la editorial creó no solo un espacio de lectura para los textos, sino un espacio de intercambio que los dramaturgos no teníamos y que está resultando estimulante y enriquecedor.

-¿Cómo analizás la circulación de textos teatrales en Buenos Aires y en qué medida tus ediciones aportan al fortalecimiento de esa circulación?

-Más que un análisis, mi impresión es que tenemos una circulación de publicaciones de dramaturgia muy interesante en comparación al resto de América latina. Solo que, entiendo que como ocurre con varios aspectos de la creación escénica o artística de Buenos Aires, muchos de los espacios editoriales obedecen a una dinámica convencional, tradicional o comercial, que no responde a las auténticas necesidades y realidades de los artistas y de su público que ha crecido y se ha diversificado y que no encuentra instituciones que los contengan. En ese contexto, creo que la editorial intenta ofrecer un gesto-acción-“institución” autónoma, uno más de esos espacios de transformación micropolítica que los artistas de la ciudad concebimos ante la ausencia de políticas culturales más solidas. Los alcances podremos observarlos con pertinencia una vez que la editorial sea pasado y su rastro o huella, si es que algo de eso deja, pueda leerse con claridad.

-¿Cómo realizás la selección de los textos a editar?

-La selección de los textos obedece al mismo espíritu del gesto: abrir un espacio y opinar con cada edición sobre el medio, entendiendo el me-

Sobre los autores:

ARIEL FARACE nació en Lanús, provincia de Buenos Aires, en 1982. Dramaturgo, director y actor. Estrenó **Ulises no sabe contar** (Teatro Sarmiento, 2011), la ópera **Mentir** de Lucas Fagin (CETC, Teatro Colón, 2011), **Cayendo con Victoriano** de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Teatro El Granero, México DF, 2010), y **Nostalgie 2175** de Anja Hilling (Goethe-Institut Buenos Aires, 2008), entre otras obras. Publicó **Reptilis ballare** (Libros del Rojas, 2003), **S/T** (Teatro Vivo, 2006), **Inés, los galgos** (Revista El Peldaño, 2007) y **Pájaros jóvenes** (en la antología “La carnicería argentina”, INT, 2007).

MARIANO TENCONI BLANCO nació en Buenos Aires en 1982. Dramaturgo y director. Estrenó **Un maestro es como un niño para un policía** (La Fábula, 2009), **Montevideo es mi futuro eterno** (El Extranjero, 2011), **Quiero decir te amo** (La Casona Iluminada, 2012) y **Lima Japón Bonsai** (Elefante, 2011), que es su primera obra publicada.

IGNACIO SÁNCHEZ MESTRE nació en San Juan en 1982. Actor, dramaturgo, director y licenciado en Publicidad. Estrenó **Corresponsal** (El excéntrico de la 18, 2011) junto a Katia Szechtman y **demo** (El camarín de las musas, 2012), que obtuvo el 2° Premio del Concurso “Teatro y Rock Nacional” organizado por

Argentores y FM Rock and Pop, y es su primera obra publicada.

CYNTHIA EDUL nació en Buenos Aires en 1979. Dramaturga, directora, narradora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Estrenó **Miami** (El Cubo, 2008.) con dirección de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, que obtuvo el Premio Primera Obra organizado por Argentores, y **Familia Bonsai** (Del Pasillo, 2007) y **La excursión** (Del Pasillo, 2011), ambas dirigidas por Silvana Amaro. Trabajó como narradora para la editorial Santillana. Publicó la novela **La sucesión** (Conejos, 2012).

SANTIAGO LOZA nació en Córdoba en 1971. Dramaturgo y director de cine. Estrenó **Asco** y **La vida terrenal** (Elefante, 2010), **He nacido para verte sonreír** (Elefante, 2011) y **Pudor en animales de invierno** (Espacio Callejón, 2011), todas ellas con dirección de Lisandro Rodríguez, **Matar cansa** (Espacio Callejón, 2011) con dirección de Martín Flores Cárdenas, y **Todo verde** (Elefante, 2012) con dirección de Pablo Seijo, entre otras obras.

MARÍA IBARRA nació en Buenos Aires en 1973. Escribe y dibuja. Publicó los libros de cuentos **Skinheads rompiéndome el orto** (2011) y **Lovecraft y la concha de tu hermana** (2012).



Obras y autores

Libros Drama publicó los siguientes títulos:

- *Luisa se estrella contra su casa*, Ariel Farace (1RA edición agotada. 2DA edición en circulación).
- *Lima Japón Bonsai*, Mariano Tenconi Banco
- *Demo*, Ignacio Sánchez Mestre
- *Adónde van los corazones rotos*, Cynthia Edul
- *Nada del amor me produce envidia*, Santiago Loza
- *Energía*, María Ibarra

Los títulos están disponibles a \$15.- en Buenos Aires en Cobra Libros, Aranguren 150; Elefante Club de Teatro, Guardia Vieja 4257; Mi Casa Librería Atípica, micasalibreria@gmail.com; Librería Otra lluvia, Bulnes 640; La Carpintería Teatro, Jean Jaurés 858; El Extranjero Teatro, Valentín Gómez 3378; Espacio Callejón, Humahuaca 3759; El camarín de las musas, Mario Bravo 960; y en La Plata en Siberia, Diagonal 79 #1084.

Sitio web: <http://librosdrama.posterous.com/>

dio como el público y los artistas. Entre los autores que se van sumando hay cierto espíritu de pertenencia que se creó y es muy bueno. Hablo con ellos sobre los materiales a publicar, escucho sus sugerencias, hasta les doy a leer textos para ir seleccionando lo que viene. El objetivo es que la colección otorgue un recorrido singular por las poéticas dramáticas contemporáneas de la ciudad que no se rija por las habituales

dicotomías joven/viejo, novel/experto, tradicional/experimental. Cada libro que sale insume mucha dedicación y trabajo por lo que la selección debe ser ardua y concienzuda.

-¿En qué medida la puesta de esos textos te ha influenciado a la hora de la edición?

-Creo que la puesta, en el caso de los títulos estrenados, influencia cuando propone un dis-

curso sólido que paralela o transversalmente permita dar cuenta clara de esas esferas que creemos es preciso comenzar a distinguir y pensar: la esfera de la creación literaria y la de la creación performática. Acaso esa distinción nos permita profundizar el pensamiento sobre el cruce y la tensión que producen su convivencia en el presente histórico-social y en el de cada creación escénica.

ROMÁN PODOLSKY:

“Dirigir teatro es un camino hacia lo desconocido”

Escribe y dirige teatro desde el año 1989. Es licenciado en Ciencias de la Educación y un gran entusiasta del psicoanálisis lacaniano que, según dice, le ha enseñado a escuchar y a no dejarse atrapar por las convenciones. Actualmente hay dos espectáculos suyos en cartel: **Globo flotando contra el techo de un shopping** de Alberto Rojas Apel, en el Teatro Nacional Cervantes, y **El pozo donde se encuentran**, estrenado en Timbre 4 con dramaturgia propia. Pero antes fue **Harina**, la obra que lo hizo recorrer el país y que atrajo la atención sobre su metodología de trabajo. Una pieza intimista, cautivadora y para una sola intérprete, que aborda con humor y tierna melancolía el drama de los pueblos que cayeron en el olvido tras el colapso de la red ferroviaria.

PATRICIA ESPINOSA / desde Buenos Aires

Entre giras, tareas docentes y nuevos proyectos para la escena, Román Podolsky brinda asistencia técnica a actores y directores de distintas regiones, convocado por el Instituto Nacional del Teatro. He aquí su experiencia.

-¿Cuándo empezaste a viajar al Interior?

-Soy asistente técnico del INT desde 2010. *Harina* viajó mucho por el Interior e hizo que mi trabajo se hiciera conocido en distintas provincias. Y como también interesó el modo en que fue construido el espectáculo, empezaron a convocarme para distintos seminarios, tanto de dirección como de dramaturgia de actor. Trabajo con grupos que quieren formarse en la dirección desde una mirada singular.

-¿En qué consiste esa singularidad?

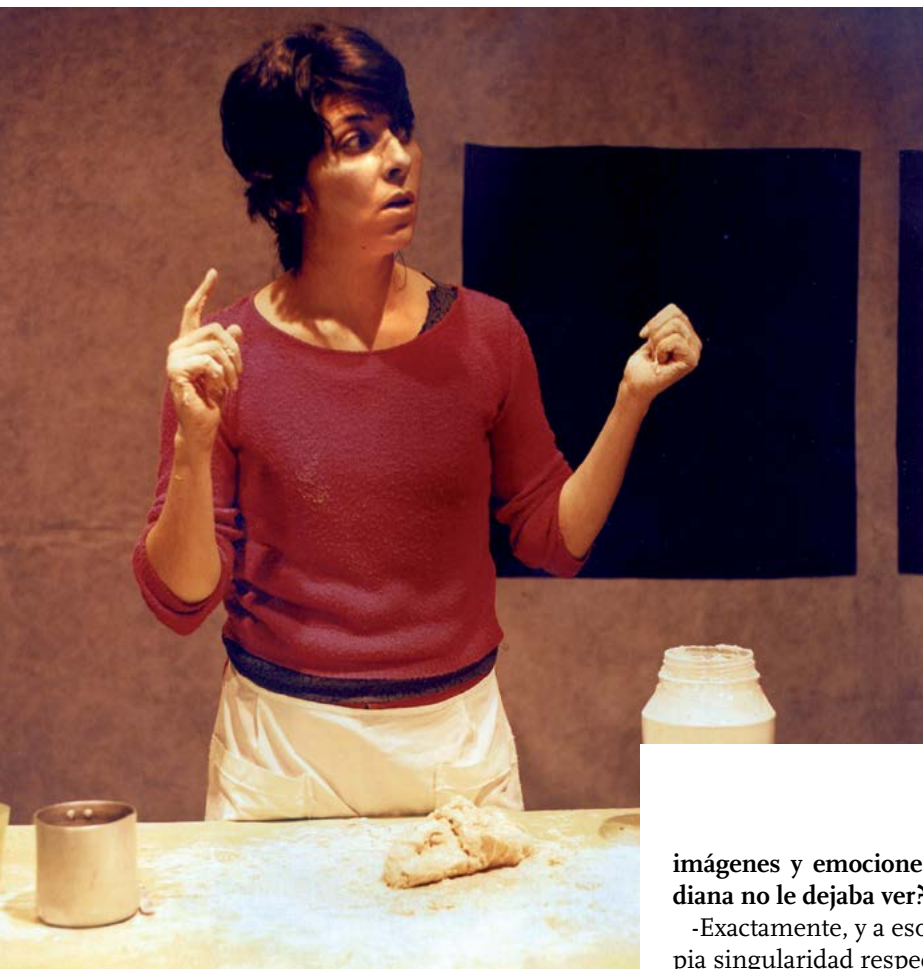
-Este seminario encara el oficio de director como una oportunidad para expresar artísticamente lo más propio de sí. Es habilitar la posibilidad de cuestionar todo lo aprendido para ir conduciendo el trabajo hacia una expresión más propia, y en directa oposición a las convenciones que nos formaron.

-¿Podrías darnos algún ejemplo práctico para deslindar este procedimiento de otros estilos de dirección?

-En realidad todo trabajo de dirección debería partir de una mirada propia. Pero te voy a dar un ejemplo muy sencillo de mi procedimiento de trabajo.



• Escena de "Globo flotando contra el techo de un shopping".



• Escena de "Harina".

Uno de los alumnos vino con el plan de hacer una obra relacionada con la ancianidad. Imaginó de protagonista a una viejita que está sola en un desván, entre telarañas, tomando sopa porque hace mucho frío. Este panorama de soledad, invierno y abandono asociado a la vejez me resultó muy convencional. Entonces, empecé a trabajar con él interrogando esas imágenes a través de distintos ejercicios. Así descubrimos que este muchacho es masoterapeuta y tiene un vínculo muy estrecho y muy vívido con los ancianos, porque los toca. ¿Y hoy quién toca a los viejos? Nadie. Pero él, sí. Entonces sabe muy bien de qué se trata; pero puesto en situación de dirigir y al no tener mucha experiencia, recurrió a un imaginario plagado de convenciones.

-Y de clichés...

-Claro. Y no se dio cuenta de que el material más atractivo no estaba donde él pensaba, sino que había quedado aplastado por otras miradas adquiridas en algún lado y que hoy circulan como sentido común.

La indicación para este muchacho fue crear una relación entre el masoterapeuta y la anciana, porque él tiene mucho para decir desde su propia experiencia. A lo mejor la anciana termina desapareciendo y queda la historia del masoterapeuta. Todavía no lo podemos saber en esta instancia de trabajo.

-¿Querés decir que al indagar más profundamente en su oficio, este director pudo descubrir



• Escena de "El pozo donde se encuentran".

imágenes y emociones que su experiencia cotidiana no le dejaba ver?

-Exactamente, y a eso lo llamo encontrar la propia singularidad respecto de un tema.

A partir de ahí, empezamos a hacer juegos de articulación entre los distintos elementos que iban surgiendo. Fue como armar un rompecabezas, pero sin tener una imagen de referencia que imitar.

-También en los talleres literarios te aconsejan a escribir sobre experiencias propias.

-Y se podría agregar que cuando uno empieza a escribir sobre un tema, en general lo primero que sale es lo que uno sabe sobre el tema o cree que hay que decir.

El trabajo que yo hago es casi a la inversa, es un camino hacia lo desconocido. Se trata de ir encontrando, en el margen de lo que uno está diciendo o en aquellas cosas que se nos escapan sin querer, lo que a uno le pasa en particular con determinado tema y que por ahí no está enterado.

Este muchacho no tenía ni idea de que la masoterapia era un material que le podía servir. Lo tenía como un compartimiento estanco con respecto al trabajo de dirección. En cambio, el trabajo del director –como cualquier otro trabajo creativo– exige que superemos esa barrera. El aferrarse a lo que uno sabe es un obstáculo para la creación, porque la creación es invención.

-Es difícil que uno se entregue de motu proprio a lo desconocido.

-Por eso trato de ponerlos en una situación de "des-conocimiento". La clásica pregunta que nos hacemos los grupos de teatro cuando empezamos a trabajar es: "¿De qué vamos hablar? ¿Qué queremos contar?", como si ya de entrada pudiéramos ser capaces de controlar el discurso o la trama que vamos a armar. Eso mata la dimensión

poética del asunto, transforma lo que estamos haciendo en mera comunicación.

No es que no haya que preguntarse de qué queremos hablar, porque en algún momento va a surgir esta cuestión, dado que allá a lo lejos está el espectador y ya hay un vínculo posible con él.

-Se supone que esas preguntas que citaste ayudan a estructurar el material.

-Y ordenan el caos. Lo que yo propongo es no anteponer esa pregunta al viaje, partir de lo ignorado, de lo desconocido, de lo que uno no esperaba encontrar y encontró.

En estos seminarios no trabajamos con textos dramáticos, ni partimos de obras terminadas. El disparador puede ser un tema, un cuento, un manual, un poema o alguna noticia del diario para hacer una obra corta de 20 ó 30 minutos.

También quise incluir en el trabajo de dirección algunas cuestiones vinculadas a la producción dramática, porque lo que suelo encontrar en el Interior –y también acá en Capital– es que muchas veces los textos no hablan de lo que los actores quieren hablar. Hay una necesidad legítima de construir a partir de lo que a cada uno lo expresa.

-Antes mencionaste lo importante que es para un director desarrollar una buena escucha y esto lo aprendiste del psicoanálisis y de la teoría lacaniana. ¿Cómo utilizás estas herramientas en tu trabajo de dirección?

-Antes quiero aclarar que me analicé desde muy chico y tengo un largo recorrido en el psicoanálisis lacaniano. En términos teóricos empecé a interesarme sobre todo para entender cómo funciona la cuestión del lenguaje. En este punto, la teoría lacaniana hace un aporte muy fuerte a la cultura y a lo que está pasando hoy en día, más allá de sus efectos terapéuticos. A mí me toca



• Escena de "Mundo fabril".

particularmente porque me enseñó a no depender tanto del sentido común y a trabajar a partir del sin sentido, que como primer efecto produce un cierto alivio.

Cuando se lo aplica al procedimiento de trabajo, permite que uno se corra de lo que sabe o de lo que cree que debe hacer y ahí empiezan a aparecer datos y elementos inesperados que podríamos asociar a los lapsus.

-Es una invitación a suspender la tiranía del "yo" para darle rienda suelta al inconsciente ¿Qué más te enseñó el psicoanálisis?

-A mí me dio muchos elementos para pensar esta distinción entre la voluntad de contar lo que queremos contar y la posibilidad de crear, de inventar sobre la marcha.

El psicoanálisis conceptualizó la cuestión del "yo" como la sede de la voluntad, de todo lo que sabemos, de todo lo que nos permite circular por la vida sin mayores equívocos. Pero el "yo" es solo una pequeña parte de los que somos.

Cuando los actores y directores eligen un tema para trabajar, lo primero que aparece es una expresión de la voluntad, de todo lo que el "yo" tiene para decir sobre el tema. Y a mí, en general, eso es lo que menos me interesa.

-¿Y cómo desarmás esa posición?

-No es una tarea sencilla, depende también de cada uno de los participantes y de su disponibilidad para aceptar los equívocos o esas aclaraciones al margen que surgen cuando supuestamente querían decir otra cosa. Eso que va apareciendo por el costado y a lo que naturalmente no le damos importancia, me parece que muestra lo más propio de cada uno.

Siempre aclaro que no estoy haciendo un trabajo terapéutico. Mi intención es descubrir la singularidad que se esconde detrás de lo anecdótico. A mí no me interesa la biografía, me interesa lo que se dice, el discurso puro y duro, más allá de lo que el "yo" enuncie.

-Lacan sostenía que somos hablados por el lenguaje. Esto se hace muy visible en el actor de

talento que entrega su cuerpo a la palabra sin mayor control.

-Totalmente de acuerdo. Y a eso apunto en los seminarios. Es un tránsito que va del "estoy hablando" al "soy hablado". Y esto que puede sonar un poco abstracto es muy concreto y abre la dimensión del lenguaje a un más allá de lo que se dice.

Ocurre todo el tiempo esto de no saber lo que se está diciendo, creer haber dicho algo que no se dijo, o decir una cosa por otra. Es ahí cuando uno está siendo hablado por esa otra instancia que tiene que ver con el inconsciente.

Eso, que es tan valioso para la creación, se suele dejar de lado por la voluntad de decir y de tomar el hecho teatral como una cuestión de comunicación, como si se tratara de un informativo televisivo. Recién cuando las palabras se quiebran en su función representativa y empiezan a mostrar otras dimensiones, no controladas por el "yo", es ahí cuando la cosa empieza a ponerse interesante.

-Viajás mucho por el país con tus espectáculos y seminarios. ¿Encontraste alguna particularidad en el Interior?

-Comprobé un hecho que está muy instalado en nuestro país, casi desde sus orígenes, y es la gran diferencia que hay entre Buenos Aires y el resto de las provincias en términos de acceso a la información, salvando algunas excepciones.

-Yo me refería, en concreto, a esa mirada singular de la que hablabas antes. Más allá de la globalización, todavía hay regiones que siguen conservando su propio marco cultural. ¿Utilizás los mismos procedimientos de trabajo en cada lugar que visitás?

-Por supuesto. No es que uno aterriza con una metodología o con una especie de dogma de cómo se hacen las cosas. Esta forma de trabajo, en particular, parte de la escucha y eso hace que resuenen las diferencias entre los miembros del grupo y entre las provincias a donde voy. Es algo que se agradece, porque muchas veces se encuentran con otras modalidades de trabajo que no tienen en cuenta la realidad particular de los participantes ni la del medio donde están. Esto se



• Román Podolsky.

ve en los temas que eligen para trabajar y en el tipo de formación que se les ofrece.

-Y esos procedimientos uniformadores paralizan la creatividad propia...

-Así es. Por eso digo, que ir contra las convenciones ayuda a entender desde qué lugar el trabajo del director puede transformarse en un trabajo creativo y no en un trabajo meramente burocrático de poner orden.

Volviendo a tu pregunta anterior. Coincido con vos, en el Interior encontrás realidades muy distintas. Estos viajes exigen mucha flexibilidad, porque no sabés muy bien con qué te vas a encontrar. Hay zonas más precarias donde la formación es muy básica, cuando la hay, o bien se trabaja en condiciones que no son las ideales.

En algunos grupos, tuve alumnos de 13 y 15 años, porque era el único espacio con el que contaban. Al seminario que estoy dando en Corrientes asisten unas chicas muy jóvenes, de unos 20 años, del interior de esa provincia, a las que enviaron para que incorporen algunas herramientas que después llevarán a su lugar de origen.

Yo siento que nuestra tarea es como un río de mercurio que se va extendiendo hacia todos lados. En cada viaje uno va transmitiendo algo de información que ayuda a paliar las carencias que hay.

Lo que esta haciendo el INT es formar grupos -y gente que los lidere- para que tengan un mayor desarrollo y continuidad en el tiempo.

LAS ENCRUCIJADAS DEL LABERINTO

II JORNADAS INTERNACIONALES SOBRE GESTIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS



CRISTIAN PALACIOS / desde Buenos Aires

Primeras y segundas, fueron ambas, organizadas por la Compañía Nacional de Fósforos en conjunto con la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y contaron en las dos ediciones con el apoyo de IBERESCENA. En 2011 nos acompañaron Marisa de León, de México D.F., Marcelo Bones, de Belo Horizonte, Brasil y Pedro Delheye, nuestro maestro local, de la ciudad de La Plata. En aquella ocasión debimos poner a prueba nuestra propia capacidad de gestión sobre la marcha, cuando un volcán que explotó en Chile cubrió de cenizas la ciudad de Buenos Aires (a 1.800 kilómetros de distancia) dejando varada a una productora mexicana en Colombia y alterando el cronograma de unas jornadas de gestión en La Plata. Nada más y nada menos.

Gracias a Internet, Skype y muchas horas de discusiones telefónicas con empleados y empleadas de líneas aéreas, la cosa se resolvió y pudimos hacer aterrizar a Marisa de León a tiempo en Argentina. Eso nos demostró lo atinado y profético del título elegido en aquella ocasión para el evento: “Entre el Instante y el Encuentro”, dado que un solo segundo puede modificar los planes más elaborados y al revés, no hay mejor planificación que la que descansa sobre la idea de que nada es del todo, nunca, demasiado planificable.

“Las encrucijadas del laberinto” fue el nombre elegido para el 2012, año en que recibimos nuevamente a Marcelo Bones, director, en ese momento, del festival de Belo Horizonte, Pau Llacuna, director de la Fira Tarrega, de España y Raúl Sansica, director, entre otras cosas, del Teatro Real de la Ciudad de Córdoba y del Festival Internacional del Mercosur. También se presentaron durante el evento, los proyectos de Preservación Digital del Teatro Argentino (TADigital) y de Servicio de las Artes Escénicas de la Provincia de Buenos Aires (BASAEDigital).

El título hace referencia a los cuatro libros de ensayos filosóficos de Cornelius Castoriadis, autor del más conocido *La institución imaginaria de*

Entre los días 2, 3 y 4 de julio de 2012 se llevaron a cabo las II Jornadas Internacionales sobre Gestión en las Artes Escénicas en la ciudad de La Plata. En 2011 se habían realizado las primeras y fueron realmente las primeras de este tipo en la provincia de Buenos Aires, no me animo a precisar si en el país, pues aún en la época de la superinformación no es poco frecuente que a uno se le escapen ciertas cosas. La superinformación de hecho, a menudo desinforma y este es un problema no menor entre los que debe enfrentar quien quiera arriesgarse a producir un espectáculo, llevar adelante un festival o gestionar unas jornadas como estas.



• Pau Llacuna.

la sociedad, escritos bajo la idea de que no hay un afuera de la caverna platónica, ni del laberinto que conforman las instituciones que hacen a aquello que llamamos una sociedad y una cultura.

En nuestro caso, el laberinto es la metáfora del camino que debe recorrer cualquier persona o grupo para llevar adelante un proyecto escénico y las encrucijadas, los lugares donde se toman las decisiones que nos llevarán a perdernos o a encontrar uno de los muchos centros; dado que creemos, con Castoriadis, que no hay una sola salida, ni un solo centro. (En este caso, la presencia de muchos centros implicaría la idea de que el éxito o el fracaso son puntos de llegada más dinámicos de lo que uno piensa, todo depende de en qué medida uno pueda convertir un fracaso, por ejemplo, económico, en un éxito de alguna otra índole, por ejemplo, artístico).

En rigor, la metáfora apunta a consolidar la idea de que muchas veces no hay más remedio que andar los caminos. Para las encrucijadas, sin embargo, tenemos ese hilo de Ariadna que es el pensamiento en torno a la gestión escénica. Allí es donde es necesario detenerse un segundo a reflexionar. Y algo muy importante: el tiempo también apremia. Si hay algo que no se puede hacer en gestión es quedarse quieto. Si uno no quiere que se lo coma cualquier Minotauro suelto.

Una de las tantas encrucijadas de las que hablamos, fue la que se planteó de manera explícita desde la programación de las jornadas, para guiar

las ponencias de los expositores: la creación de redes y espacios de intercambio entre personas y grupos. Marcelo Bones se detuvo, por ejemplo, en el recuento de la experiencia del Circuito Fora do Eixo (Fuera de eje) en Brasil; así llamado por originarse fuera del eje económico-cultural conformado por las ciudades de San Pablo y Río de Janeiro. Esta red, originariamente planteada para las artes musicales, comprende hoy en día los más diversos lenguajes artísticos, incluidos teatro y danza, donde cada punto de referencia tiene como misión conectarse con otros puntos, de modo de garantizar el descentramiento y buscar de este modo la optimización de los recursos de cada nudo. El Circuito Fuera de Eje posee incluso una “moneda solidaria”, la Cubo Card o Fora Do Eixo Card, con la que se ha financiado, por ejemplo, la producción de un festival de Rock.

Por más extraordinario que parezca, el proyecto tiene sus bemoles y sus críticos. No es menor el que acusa al Circuito de no intentar cambiar la estructura social, sino simplemente hacer más *cool* el sistema capitalista. En todo caso, una experiencia que ha tenido un éxito tan masivo, gracias sobre todo, al recurso de las nuevas tecnologías de información y comunicación, no debería desconocerse. Así como no deberían desconocerse muchas de las políticas culturales impulsadas, promovidas y discutidas en el país vecino.

Uno de los objetivos que se proponían las Jornadas, era el de hacer hincapié en la necesidad no solo de grupos y personas de repensar

una y otra vez los caminos que los llevan a conducir éxitos y fracasos; sino también y sobre todo, en la necesidad de concientizar a los diferentes agentes del estado sobre la importancia de llevar adelante, desde su lugar y haciendo énfasis en la resolución creativa de problemas, políticas culturales adecuadas a las regiones en las que trabajan. Lamentablemente, nuestras intenciones se vieron mermadas por la poca presencia de directores de cultura y otros funcionarios relacionados con la política cultural de los municipios. Los que estuvieron, sin embargo, plantearon la problemática de la ausencia de recursos, no tanto financieros como creativos. Llama la atención en la provincia de Buenos Aires, por ejemplo, la extraordinaria proliferación de teatros y salas regionales y municipales y la ausencia casi absoluta de personal capacitado para el delicado trabajo de gestionar y programar una sala. Excepciones hay siempre, por suerte, pero no son las más comunes.

Muy por el contrario, las exposiciones de Raúl Sansica y Pau Llacuna, se detuvieron en experiencias exitosas de este tipo, el primero desde el estado provincial de Córdoba, a través de varios gobiernos no necesariamente sucesivos y el segundo desde España, en lo que constituye un modelo de festival del que carece por completo nuestro país. En rigor se trata de una Feria, es decir, una suerte de mercado de artes escénicas. Lo extraordinario es que Tárrega, una ciudad del municipio de Lérida, de unos aproximadamente 16.000 habitantes, recibe el fin de semana de la Fira, la friolera de unos 150.000 espectadores, es decir, un poco menos de diez veces el número de los habitantes de la ciudad. En la exposición lúcida y precisa de Pau Llacuna, quedó claro que, por un lado, la Fira parte de una decisión del ayuntamiento, sin la cual hubiera sido completamente imposible. Por otro lado, a pesar de que la vida de la ciudad resulta absolutamente trastornada durante esos días, la Fira le deja a Tárrega, en ese tiempo, mucho más de lo que invierte durante todo el año, con lo cual encuentra al día de la fecha, muy pocos opositores.

Las clases de Raúl Sansica se centraron en los variados proyectos de festivales y producciones impulsados desde su gestión. El más conocido Festival Internacional del Mercosur, el segundo, creo yo, más importante del país; el también reconocido Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes o el más local, pero no menos



• Marcelo Bones.

exitoso Festival Pensar con Humor. También se exhibió sobre el programa de la Comedia Infantil-Juvenil que llevó a cabo la puesta en escena de la obra **Derechos torcidos** de Hugo Midón con niños de barrios periféricos de la ciudad de Córdoba.

Tanto más importante, para nosotros, que la responsabilidad de los grupos y creadores en pensar cómo llevar adelante sus proyectos, es la responsabilidad que les cabe a los actores culturales que trabajan desde los diferentes estados, provinciales, regionales y municipales. Dado que muchas veces puestos y funciones se cruzan (directores y actores independientes terminan como directores de cultura y no es tampoco demasiado extraño que suceda lo opuesto) cada vez resulta más ficticia la separación tajante entre lo oficial y lo independiente. Y por supuesto, no menos ficticia es la brecha que hay entre nosotros y aquello que llamamos teatro comercial.

Que no se me malentienda: está claro que hay diferentes tipos de teatro y que un proyecto oficial y un proyecto comercial difieren principalmente en sus objetivos de los modelos de autogestión llamados independientes. Sin embargo, modelos y formas de producción pueden ser aprehendidos y adaptados por unos y otros. De hecho, cuando se habla de “producción y gestión de las artes escénicas” se toma la mayor parte de las veces el modelo propulsado por el teatro comercial, donde el éxito se mide en patrones económicos y el éxito y el fracaso de una propuesta, depende de la ganancia o no de dinero y de la afluencia o no de

público. Por eso resulta tan importante para nosotros repensar la gestión desde un modelo propio del teatro independiente que no desconozca las ventajas y desventajas de los otros sistemas.

Parecería a simple vista que esta tarea está por hacerse y que el teatro de autogestión todavía debe recorrer un largo camino antes de proponer un modelo de producción propio. Sin embargo, el modelo de hecho existe y lo practican montones de grupos, salas y creadores a lo largo y ancho de todo el país. Lo que no está, creo yo, es aún sistematizado y el problema radica en que muchas veces los creadores en este campo, se resisten a formalizar sus métodos.

Con este objetivo es que invitamos a contar sus experiencias a los impulsores de la Red Teatral Sur en el Conurbano Sur de la Provincia de Buenos Aires, a Norestada, del Conurbano Norte y a María Emilia de la Iglesia, directora del grupo de teatro comunitario de Rivadavia, y una de las referentes de la Red de Teatros Comunitarios en la Provincia de Buenos Aires. Todos ellos, en sus respectivas regiones, llevan adelante proyectos de redes entre grupos, salas, periodistas, investigadores, en fin, todas aquellas personas vinculadas al quehacer teatral, que no se limita a discutir formas de financiamiento, sino que han comenzado a problematizar y pensar aspectos más profundos de la actividad.

Uno de ellos es el de la posición incómoda que ocupa el teatro entre las llamadas “industrias cul-

turales”. De hecho, desde el punto de vista de la producción y la circulación, el teatro no podría ser, de ningún modo una industria, sino más bien un artesanado. Sin embargo, si recurrimos a una noción más amplia de industria cultural, que la describe simplemente como el conjunto de procesos de producción de un objeto de la cultura, las artes escénicas empiezan a formar parte de este campo. Con objeciones, sin embargo, dado que nunca se podrá integrar a este tipo de lenguaje artístico en los procesos de circulación masivos propios de los video-juegos, las artes audiovisuales o en alguna medida la música.

En fin, nos parece una tarea realmente importante hoy en día incentivar la formación y el debate en gestión y promoción cultural, articulado con experiencias teatrales de grupos y/o organizadores de festivales para encontrar en la confrontación con otras realidades similares o dispares, la posibilidad de entender nuevas lógicas de mercado y profesionalización de la actividad teatral. Creemos que la gran falla –imperdonable– de las carreras y especializaciones en gestión cultural que proliferan en algunas universidades es la ausencia de contacto con la realidad de los creadores. Así como la gran falla de los creadores es la falta de motivación para establecer esos puentes. No puedo decir que en todas las universidades, ni en todas las áreas, y, dado que una carrera es un conglomerado de voluntades y motivaciones diversas, más que seguro que eso dependerá también de la iniciativa y el tesón de directores y profesores entusiastas.

En definitiva las Jornadas se asentaron una vez más sobre la idea principal que nos guió a través de sus dos ediciones: la gestión y la producción, en artes escénicas y me atrevería a decir que también en otras artes, son tareas predominantemente creativas. Esto es muy bueno, porque es justamente la creatividad, nuestro principal fuerte, allí donde podemos ganar la competencia. En fin, no resultará ocioso citar aquí aquellos versos de Leopoldo Marechal:

*Señor –le dije–, clavo la rodilla y la frente,
pero, ¿cómo salir de la noche doliente?*

*Y respondió:
En su noche toda mañana estriba:
de todo laberinto se sale por arriba.*

HACIA LA FORMACIÓN DE UN PÚBLICO DE TEATRO SALTEÑO: ESCUELA DE ESPECTADORES Y GENERACIÓN CRÍTICA

El Teatro Independiente en la mirada de los adolescentes



• Cristina Idiarte (Representante del INT Salta) junto a participantes del proyecto.

Abrir espacios, convocar público, generar oportunidades, mostrar el teatro local, dar participación a los jóvenes de la provincia, escuchar otras voces, salir de la escuela al teatro, actualizar los canales de recepción de las obras de nuestros artistas y trabajar por la cultura de Salta son algunos de los aspectos que se visibilizan en esta fructífera gestión del INT Salta.

Ver es algo más que mirar.

Ver consiste en advertir los detalles.

Para ver bien una flor

se ha de mirar con lupa, por dentro.

EMILE CHARTIER ALAIN

ROMINA CHÁVEZ DÍAZ / desde Salta

UN MODELO DIFERENTE: ESCUELA DE ESPECTADORES DE TEATRO INDEPENDIENTE SALO LISÉ

No se trata de un lugar físico donde alguien asiste a tomar apuntes. Se trata de un espacio creado para los jóvenes de escuelas secundarias públicas quienes participan de ciclos de teatro. “Escuela” en este caso tiene el sentido de continuidad, de formación, de proyección. Los chicos asisten al teatro para formarse como público. Como dice Paola Frías, coordinadora del CAJ (Centro de Actividades Juveniles) del Colegio Raúl Scalabrini Ortiz: “Queda la semilla plantada de una inquietud por ir a ver otra obra. Les abre la posibilidad de concurrir al teatro en forma gratuita. Seguiré llevando a los chicos el año que viene porque pueden reflexionar sobre situaciones de la vida misma”.

Para concretar las acciones del proyecto que ya lleva tres años en la provincia –y en el resto del país se han creado otras escuelas– se necesita trabajar en conjunto, tal es así que el INT lo hace con el Ministerio de Educación a través del CAJ y del Ministerio de Cultura y Turismo a través de la Secretaría de Cultura.

Cada colegio participa con un número de estudiantes que ven un ciclo determinado de obras de teatro. El grupo es conducido hasta las salas a través de una coordinadora del CAJ. Luego de ver la función, artistas y público adolescente participan de un debate, guiados por la coordinadora de la Escuela de Espectadores, Andrea Di Salvo, quien se encarga además de preparar una cartilla didáctica con información relevante sobre la obra, material que contiene juegos y preguntas para que los jóvenes expresen su opinión. En esta instancia de “llenado” intervienen los pro-



• Participantes de Escuela de Espectadores, Salta.

fesores de los chicos. “Participar de la Escuela de Espectadores fue muy interesante para mí ya que nunca antes había visto teatro. A través de este proyecto se da a conocer lo que es el teatro”, dice Marianela Juárez. “Desde que comencé a ver teatro, me sentí parte de la cultura”, expresa Ana Ramírez. “Ir al teatro fue descubrir otro mundo. Pienso que no es fácil hacer una obra, se necesita mucha disciplina. Me sacó el sombrero delante de los actores”, agrega Mauricio Guaymás, otro espectador.

La Escuela contribuye a la integración socio-cultural y alienta al fortalecimiento de los vínculos humanos desde una perspectiva original y creativa. No solo promueve la formación de un público de teatro independiente sino que permite aprehender los valores artísticos de una cultura: la nuestra.

GENERACIÓN CRÍTICA: UN ESPACIO PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL HECHO ARTÍSTICO

“Artístico” en el sentido de más abarcador... hecho en el que conviven realizadores y público. El crítico forma parte de la intersección de ambos –aunque no es parte del común del público– y el lenguaje creado, es una prolongación del discurso dramático. La crítica es el discurso resultante del instante en que se piensa una obra. Ese instante es siempre posible con un trabajo de construcción de un nuevo texto. La crítica es un aporte a la escena teatral, al trabajo que involucra texto y puesta, signos y actores, es decir, a la obra en su conjunto. El ejercicio de la crítica moviliza el andamiaje de lo ya visto y conocido y sumerge al especialista en la búsqueda de nuevos sentidos, actualiza la obra y la convierte en un

presente infinito. Desde ese punto de vista y con estos criterios, se concibió la producción del discurso crítico de esta generación de jóvenes que transitaron un año de trabajo.

La idea surgió durante 2011, cuando Cristina Idiarte me dijo: “Quiero que los chicos de Escuela de Espectadores escriban crítica teatral y que vos los coordines”. Lo concretamos en marzo de 2012 a partir del IV Encuentro Regional de Teatro del NOA (realizado del 20 a 24 de marzo) cuando invitamos –ayudados por los coordinadores del CAJ, organismo del Ministerio de Educación de la Provincia de Salta que trabaja en cogestión con el INT– a varios jóvenes de escuelas secundarias públicas a sumarse al proyecto Generación Crítica (GC). Fue una verdadera prueba piloto. Se acercaron varios jóvenes entusiastas pero quedaron aquellos que se comprometieron con la escritura pues no se trataba solo de “ver” sino de reflejar esa mirada en un texto escrito. Con los que se “atreveron”, formamos un equipo que fue recorriendo los distintos festivales propuestos por el INT Salta. GC había nacido con la meta de abarcar un Festival a través de los siguientes propósitos: brindar herramientas básicas a los estudiantes de secundaria para ver teatro, incorporar la mirada crítica de los jóvenes a la escena teatral, pensar el teatro a través de la producción escrita de un discurso crítico y trasladar un hecho colectivo como el teatro a un hecho singular como es la escritura de textos críticos.

El proyecto generó su propia continuidad debido a la gran repercusión que tuvo en el medio artístico. Los trabajos de los estudiantes se visibilizaron en la página web del INT Salta y en el diario *Salta 21*, medio donde se publicaban a diario los

artículos. C. Idiarte había ideado un proyecto inclusivo que permitió a los jóvenes insertarse en el ámbito cultural de la provincia a través del teatro.

Los jóvenes que integraron GC son Ivana Micaela López, Ana Ramírez y César Canchi; Adriana Pica, Emil Rodríguez, Brenda Godoy, Rocío Alfaro y Laura Guzmán, estos cinco últimos fueron quienes cerraron el ciclo.

“Este año estuvo lleno de sorpresas en cada festival y en cada obra. Amplié el horizonte de experiencias nuevas, pude disponer de herramientas técnicas para el análisis de cada obra, disponer también de herramientas para el aprendizaje crítico, reconocer elementos del lenguaje teatral, el mensaje y las ideas que nos transmite el teatro y sobre todo reconocer y valorar el esfuerzo que pone cada persona para hacer una obra”. Brenda Godoy.

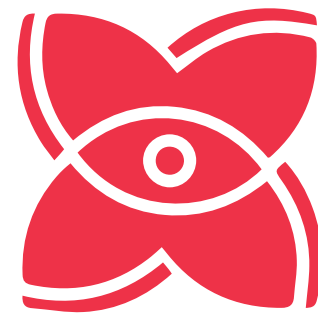
“Ver las obras, escribir sobre ellas, ser parte de este teatro fue una experiencia distinta”. Rocío Alfaro.

“Comencé a mirar el teatro desde un punto de vista más profundo al de antes: develando el sentido, el qué nos quieren decir y cómo lo hacen en cada obra”. Laura Guzmán.

“Conocí el teatro de otros países que fue una experiencia única que voy a recordar por siempre”. Emil Rodríguez.

“Vivimos la experiencia de participar con el INT en el IV Encuentro Regional de Teatro, en el Univox, en el 7º Circuito Late Alto Salta 2012 y en la 18ª Fiesta Provincial de Teatro. Siempre veo la problemática de hoy en día en cada una de las obras. Aprendí mucho en estos meses...”. Adriana Pica

Un festival con marca federal



FEDERICO IRAZÁBAL / desde Santa Fe

Todos los que tuvimos la suerte de participar de aquella Fiesta Nacional del Teatro que se hizo en la ciudad santafesina de Rafaela nos sorprendimos por varios motivos. Por un lado la sensación de osadía que significaba el hecho de que era la primera vez que una ciudad que no es capital de provincia se hiciera cargo de la organización del evento teatral a nivel nacional más importante que tenemos. Por lo general una ciudad capital se ofrece cada año para ser la sede y luego con suerte podrá organizar algunas funciones en ciudades y pueblos cercanos de su provincia, pero no perdiendo la ciudad principal su protagonismo. Así ha ocurrido con La Plata, San Salvador de Jujuy, La Rioja, Salta, Resistencia, entre muchas otras. Tal vez la única excepción fue con la ciudad de Rosario, que si bien no es capital política de la provincia es de alto impacto en lo económico y cultural en Santa Fe. En el año 2004 y pese a todo eso la comunidad teatral argentina se ubicó durante una decena de días en esa localidad de fuerte raigambre piemontesa y pudo ver que por un lado era una ciudad con una importante infraestructura teatral, algo no muy habitual en los pueblos y ciudades más pequeñas del mal denominado “interior”. En Rafaela existe aún el viejo cine teatro Belgrano, así como también instituciones no gubernamentales, tales como la

Sociedad Italiana, que en conjunto con la municipalidad administran y conservan un bellissimo teatro con escenario a la italiana o el aún más espléndido e importante teatro Lasserre. Pero además, es dueña de una de las salas teatrales independientes más bellas del país, el Centro Cultural La Máscara, sede en la que produce uno de los creadores de mayor trascendencia de Argentina, Marcelo Allasino. Pero a esa sorpresa edilicia se le sumó otro hecho en aquel año. La presencia de un público sediento de teatro y respetuoso ante cada propuesta que se le ofrecía. Buena o mala no importaba. Lo que parecían valorar era lo que la comunidad les estaba ofreciendo y decidieron disfrutarlo independientemente del juicio estético que hicieran sobre cada propuesta puntual. Así, y con el apoyo de toda la comunidad, esa Fiesta Nacional del Teatro quedó en la memoria de todos los que pudimos vivirla. Y como no siempre ocurre, la política supo inmediatamente que estaban ante una demanda antes desconocida, y su jefe de gobierno de entonces, el actual diputado Omar Perotti, tomó la decisión que la comunidad esperaba: que Rafaela tuviera su propio festival teatral. Ese es, en resumen, el germen de este evento que con el correr de los años se convirtió en un clásico. Ocho ediciones lleva ya el Festival de Teatro Rafaela, y la gente sigue vivien-

do este evento con la misma energía con la que lo hizo en el año 2004 en la Fiesta Nacional, o en el 2005 con el debut de este nuevo evento.

A FAVOR DEL FEDERALISMO

Rafaela es la muestra de que cuando hay voluntad se puede. Nuestro país lucha incesantemente por lograr el ansiado federalismo, presente desde sus mismas bases pero inexistente en la práctica política concreta, y la lucha incesante del INT por lograrlo es prueba de ello. Todo sigue transcurriendo en Buenos Aires más allá de las intenciones que haya de revertir esto. Y son poquísimas las excepciones que a esto puede encontrarse al menos en lo que hace a la vida cultural y artística de nuestro país. El cine, el teatro, la televisión, los diarios, las revistas, la literatura, todo parece salir de estos pocos kilómetros cuadrados en los que vivimos hacinados un tercio de la población. Algunas ciudades pudieron generar marcas culturales de importancia, pero son los menos. Nadie puede dudar de la impronta cordobesa o rosarina en lo que hace a esta disciplina, pero tampoco se puede negar que para lograr “trascendencia” esos artistas buscan siempre llegar a la gran ciudad y tener así “repercusión nacional”. La Nación atiende en Buenos Aires porque Buenos Aires parecería querer ser la Nación. Por



• Espectáculos callejeros en el festival.



eso es para festejar cuando de pronto emerge algo que está descentralizado y que tiene el poder de convertirse en marca. Un buen ejemplo de ello es observar que ese fenómeno que podría ser pensado de orden local tiene cada año esa cobertura nacional a la que hacía referencia. *La Nación* y *Clarín* realizan la cobertura de lo que allí ocurre sin olvidar la presencia de gran parte de los periodistas especializados que administran páginas webs y blogs de crítica teatral. Ese carácter federal se vive además en el deseo que los propios creadores de diferentes lugares del país tienen por viajar a Rafaela, incluyendo aquí a la ciudad de Buenos Aires, capital indiscutible de la práctica y la reflexión teatral. El festival de Rafaela es hoy uno de los eventos teatrales de mayor prestigio a nivel país y del que todos los creadores locales quieren formar parte. La curaduría y programación históricamente estuvo a cargo de Marcelo Allasino, el creador local de mayor trascendencia pero a su vez uno de los teatreros argentinos más interesantes en lo que hace a su producción. Cuando fue convocado a dirigir el festival asumió uno de sus primeros actos de gestión, el que luego se vio coronado, ante el cambio de gobierno, con la designación como Secretario de Cultura, cumpliendo hoy los dos roles: secretario de cultura de la municipalidad y programador del FTR.



• Encuentro con artistas.



• Escena de "Escandinavia".

LA 8ª EDICIÓN

Este año como gran marca distintiva de las ediciones pasadas puede mencionarse el uso del espacio público como forma de comunicación con los potenciales espectadores. Parte del teatro que visitó Rafaela este año se alojó artísticamente en espacios cerrados propios del barrio o en plazas y parques de la ciudad buscando convertir al Festival en un evento abierto, disfrutable tanto por un público teatral propiamente dicho como por aquel que disfruta más de otro tipo de estéticas y que este año encontró en el FTR un evento del que participar. Así fue por ejemplo como Andrea Servera y el Combinado Argentino de Danza irrumpieron en la vía pública y montaron lo que fue verdaderamente una fiesta. **Tushh Rafaela** fue la propuesta que ofrecieron en la vía pública y que los encontró tanto en el momento de apertura del festival como durante el mismo en diferentes barrios de la ciudad y que no tenía horario final ya que los asistentes se quedaban bailando por más de media hora con los artistas y haciendo del evento una verdadera fiesta. Algo similar ocurrió con las propuestas circenses que llegaron a la ciudad provenientes de Buenos Aires y de Córdoba. El Circo Alboroto ofreció su espectáculo **Cartón lleno** mientras que la Compañía Levelibular lo hizo con **Portamundos**.

Y está claro, en plenas vacaciones de invierno el FTR se convirtió en un evento ineludible para ofrecerles a los más pequeños en sus semanas de ocio. En lo que hace a la calidad de los espectáculos convocados hay que señalar el fuerte



• Escena de "Moly Bloom".

protagonismo porteño, pero con una selección muy cuidada. Los que vivimos en la ciudad de Buenos Aires pudimos constatar que la selección realizada por el FTR fue tan precisa que cada una de las propuestas elegidas habían sido elegidas a su vez por el público porteño.

El FTR abrió con la presencia de **Salomé de Chacra**, espectáculo escrito y dirigido por Mauricio Kartun, y que les permitió a los rafaelinos disfrutar de las actuaciones de Osqui Guzmán, Manuel Vicente, Lorena Vega y Stella Galazzi. Como no podía ser de otra manera, la presencia de Kartun se vio coronada por una entrevista pública que se ofreció en el Palacio Municipal. Quien fue probablemente la estrella de esta octava edición es Osqui Guzmán, al que se lo pudo ver en sus diversas facetas. Por un lado en su excelente trabajo bajo las órdenes de Kartun, pero también en otra de sus facetas: la dirección. **El centésimo mono** es un espectáculo escrito y dirigido por Guzmán y con el que ofrece un bello divertimento tan seductor como original. El interior de la mente de un mago que se encuentra bajo los efectos de una anestesia general. A partir de esa línea argumental encuentra la excusa para bellos y sorprendentes trucos pero también para el lucimiento interpretativo de Pablo Kusnetzoff, Marcelo Goobar y Emanuel Zaldua. Así el público pudo disfrutar de una intensa línea argumental, atractivos y sorprendentes trucos de magia y una belleza visual indudable en la alegoría final. Pero no se detuvo allí la participación de Guzmán en esta octava edición, ya que además se lo pudo ver disfrutando de su



• Escena de "El bululu".

particular homenaje a **El bululú**, de José María Vilches. En esta comedia el actor, bajo las directivas de Mauricio Dayub, ofrece un espectáculo en el que al tiempo que homenajea al gran actor español radicado en nuestro país, le permite a Guzmán un lucimiento impensable en otro tipo de propuesta. Juega con la voz y con el cuerpo pero fundamentalmente se entrega a los deseos de la platea a la que sabe controlar como pocos actores de la última camada. Contando gran parte de su historia familiar, el trabajo en la costura de sus padres, su incursión en el mundo del teatro, el silencio de su padre y los primeros éxitos le dan un marco más que singular al homenaje a un hombre que logró mucho haciendo lo que verdaderamente le gusta, y que no cabe ninguna duda que le gusta cuando se lo ve en la escena. Rubén Szuchmacher ofreció su hermosísima **Escandinavia**, en donde también acerca al público a una experiencia que juega entre la ficción y la realidad de un modo tan sutil como inteligente. Con muchísimo humor negro, **Escandinavia**, texto escrito por Lautaro Vilo, marca el regreso al escenario de un hombre que se ha abocado a lo largo de toda su carrera a la dirección pero que aquí retoma una veta desconocida por muchos y en donde se lo ve disfrutar en la búsqueda de complicidad con la platea.

Cristina Banegas hizo lo propio con su **Molly Bloom**, versión del texto de James Joyce y que con dirección de Carmen Baliero mantuvo silente a

la platea rafaquina mientras veía a la actriz leer e interpretar el texto del autor irlandés con escasos pero acertados movimientos corporales durante casi una hora. La complejidad del texto original cede ante la interpretación que la actriz hace de él. Por su parte hay que destacar también entre las presencias porteñas la selección de **Amar**, un espectáculo con el que Alejandro Catalán seduce visual y poéticamente a la platea, mostrando a tres parejas que viajan un fin de semana a una ciudad balnearia y allí, y en plena noche, la verdad de cada vínculo, de cada individualidad emergerá. El delicado equilibrio entre luz y oscuridad funcionará de perfecta metáfora para representar el ocultamiento y la verdad. Pero Allasino agudizó aún más el ojo y seleccionó a un casi ignoto teatrista porteño —y digo casi porque viene con antecedentes experimentales tanto en lo teatral como en lo audiovisual sorprendentes— llamado Dennis Smith. Smith en su singular **Negra** se muestra como actor y como cantante en una historia de fuerte humor negro e irónica frivolidad noventista con un particular Miami como espacio ficcional.

En la vereda exactamente opuesta se ubicó la visita de Santiago Loza y Lisandro Rodríguez quienes conmovieron a Rafaela con su **He nacido para verte sonreír**, una propuesta que desde la introspección y la emoción contenida desgarrar a los espectadores que empáticamente habitan el dolor de esa madre que despide a su hijo.

De Córdoba llegó probablemente el teatro más experimental que visitó esta vez a Rafaela y lo hizo de la mano de Christina Ruf y Ariel Dávila con la compañía BiNeural-Monokultur que ofrecieron dos propuestas bien diferentes. Una de ellas, **Otra frecuencia**, es una audioperformance para dos espectadores por turno que se dejan guiar por un reproductor de audio MP3 y "actúan" la situación indicada desde el soporte auditivo. Más interesante aún resultó ser **Error**. Un juego con tra(d)ición en donde los directores ofrecen una versión escénica del juego **El estanciero con dos jugadores y un presentador**. Los jugadores irán haciéndose de cada una de las provincias argentinas mientras disertan en torno a los "beneficios" de la utilización de un famoso herbicida, mostrando cómo la soja y todo lo que la rodea afecta la vida de las poblaciones. Un cruce interesantísimo de teatro, ciencia, juego con algo de estética apocalíptica futurista y mucho lenguaje audiovisual. Probablemente mucho más podría ser dicho sobre el Festival de Teatro de Rafaela, pero ninguna de las potenciales palabras podrán dar cuenta de lo que significa ver a toda una ciudad viviendo un evento como este con toda la intensidad posible. Mejor aún sería instar a todo aquel que tenga ganas de conocerlo, a agendarse para las próximas vacaciones de invierno un posible viaje a esa ciudad de gente amable y grandes anfitriones y dejarse mirar. Simplemente eso.



• Audioperformance "Otra frecuencia".



• Escena "He nacido para verte sonreír".



• Escena de "Salomé de chacra".

Sobre el placer y la obligación



En el marco del festival de Rafaela se presentó el libro "La flecha y la luciérnaga" de Alberto Catena. Se trata de un ensayo singular donde el autor repasa la obra dramática y narrativa de Griselda Gambaro.

• Roberto Schneider y Alberto Catena.

ROBERTO SCHNEIDER / desde Santa Fe

Conocí a Alberto Catena como periodista en los inicios de la década del ochenta, y creo que a pesar de títulos, distinciones, honores y festivales nacionales, nunca dejó de serlo, salvo para escribir libros. Hasta hace algún tiempo amó en lo más hondo el riesgo de la cuartilla en blanco que debe ser mancillada en pocas horas, el fragor de la linotipia, la tinta fresca y odorante del diario, y hasta la fugacidad de lo escrito, ese oscuro destino de la página diaria. No es que no creyese en lo imperecedero de las letras (por alguna biblioteca de su casa andan sus notas, sus cuentos, duramente revisados a lo largo de muchos años) sino que sabía –sabe– que el diario tiene una función comunicativa inmediata que permite el sueño de todo escritor; miles de lectores al unísono.

Alberto viene a ser algo así como uno de los más valiosos representantes de la tradición de la crítica teatral en nuestros diarios, el continuador de una línea que arranca, a principios de siglo pasado, con grandes nombres, para dejar a un lado a croniqueros y gacetilleros de menos cuantía. Lo significativo es que ninguno de ellos intentó recopilar sus críticas diarias, tal vez guiados por esa sensación falsa de que nada hay más viejo que un diario del día anterior, y que en pocas cuartillas y bajo la presión del cierre de la edición, se corre el peligro de lo banal y superficial, es decir, del lugar común y el juicio apresurado. Quien esto escribe supo de iguales sentimientos en la década del ochenta, para descubrir años más tarde que sólo leyendo la prensa diaria podemos conocer el pulso de un teatro, es decir, su ritmo vital, y establecer el necesario diálogo entre

el crítico y los espectadores, cuando aún está fresca la huella de la escena. Si alguna pasión fatigó –fatiga– sus mejores años es la pasión del trabajo. Alberto era capaz de simultanear sus clases de canto –es en verdad un gran cantante– con su labor en los diarios y las revistas, la asesoría en algún teatro oficial, sus críticas periodísticas, y las inevitables reuniones y responsabilidades que se desprenden de lo anterior. Hoy se mantiene con un ritmo de trabajo tan intenso que no permite más que pensar en una segunda naturaleza.

En una ocasión le pregunté, si no planeaba su retiro, pero la reacción y desagrado, como en el cine mudo pusieron en crisis las palabras. Tengo ahora la enorme suerte de presentar su libro. Se lo sugerí apenas terminé de leerlo, sencillamente porque el libro me gusta mucho y también, porqué no, por los largos años de amistad. No sé si hablaré aquí de cómo ya recordamos antiguas andanzas, recordamos batallas y victorias, saboreamos amigos y enemigos, y dividimos honores personales. Cuando termina un festival, después de largas discusiones acerca de lo que vemos junto a nuestros colegas, especialmente Miguel (Passarini) y Julio (Cejas), suelo decirle con una sonrisa “es que envejecemos, Alberto, el tiempo no nos perdona”. Con un optimismo admirable me responde “no te perdonará a vos, pero a mí sí”. Este libro se concluyó en setiembre de 2011, y se publicó en Capital Intelectual, una prestigiosa editorial. Posee el extraordinario valor de un trabajo medular; es testigo cómplice del hecho artístico, y resume varios años de la escena ar-

gentina contemporánea y que aún está por valorarse en toda su dimensión.

Así, **La flecha y la luciérnaga** es un profundo estudio sobre la obra de Griselda Gambaro. Pero, en esencia, es mucho más, porque a través de largas charlas con esa pequeña magnífica mujer surge con nitidez el profundo afecto que siente por ella. En el itinerario del libro, Alberto rescata críticas estupendas y otras espantosas que sobre determinadas obras escribieron algunos colegas de dudoso buen gusto. En la elección de esos trabajos, Catena demuestra no sólo su brillante oficio periodístico, sino también el conocimiento íntimo, técnico y estético de la escena. Por momentos, sobrevuela la categoría del ensayo. Y en este momento, aunque luego nos extendamos un poquito más, sostengo que indudablemente que hay que comprender que la virtud mayor en este libro es el rigor y el respeto al lector, la negación de esa teoría paternalista de que el tono de una crítica periodística debe ser populista para que la comprenda todo el mundo. Al terminar la lectura de este libro podremos compartir o no sus juicios valorativos, pero tenemos que admitir que Alberto conoce pormenorizadamente su oficio, es honesto, y que respeta tanto al creador como al lector. Y podemos sostener también que desde antaño el teatro ha sido un escenario de crítica social, un medio al servicio del análisis de temas contemporáneos: describe, desafía, destaca lo uno, indaga en las consecuencias de lo otro, toma partido. Engendrar opinión pública, he ahí su función desde el primitivo ritual religioso hasta la perfor-

mance posmoderna. Su crítica tiene diferentes grados y formas, muestra tramas generales, rupturas, distanciamientos y nuevas estéticas. En su descripción no sólo entra en conflicto con el público sino también con lo descrito, repercutiendo así en las situaciones. A este proceso dialéctico entre el teatro y la prosa gambariana y la opinión pública alude también el pormenorizado estudio que realiza Catena.

A guisa de ensayo piloto, las distintas imágenes de la autora creadas por su teatro en estos largos años vienen como quien dice a corroborar la definición del teatro como “medio de reconstrucción social” acuñada por Erich Fromm. Entonces destacamos que el teatro ejerce su influencia por medio de las imágenes que otorga de la gente.

Cada espectador puede hacer su valoración particular, pero el teatro adopta una postura por la cual se puede medir la propia, ya sea por aprobación o reserva, por consternación o contraste.

Decía T.S. Eliot que el error de todo crítico es juzgar a sus contemporáneos, quizás por aque-

llo de que un artista en plena actividad puede destruir con su próxima obra todo nuestro andamiaje valorativo y hacer inútiles nuestras cuidadosas opiniones. No importa, precisamente sobre estas críticas y rectificaciones se van cimentando los valores que perdurarán, se abren los caminos del futuro.

Por otra parte, el teatro es un fenómeno vital, social, histórico y contextual, y sólo la crítica realizada a las pocas horas de terminado un espectáculo puede revelar la verdadera significación de una obra, y librarnos de transformar la escena en un desván de museo, lleno de bellas figuras de cera, pero que han perdido toda relación con su realidad. Esto me sucede con suma frecuencia cuando leo los libros de historia del teatro, que me recuerdan el doloroso desfile de cadáveres ilustres juzgados como letra muerta.

Este libro de Catena es precisamente todo lo contrario, es la escena viva y fugaz, inatrapable en su dinámica interna pero revelada aquí como una instantánea que detiene en el tiempo el giro

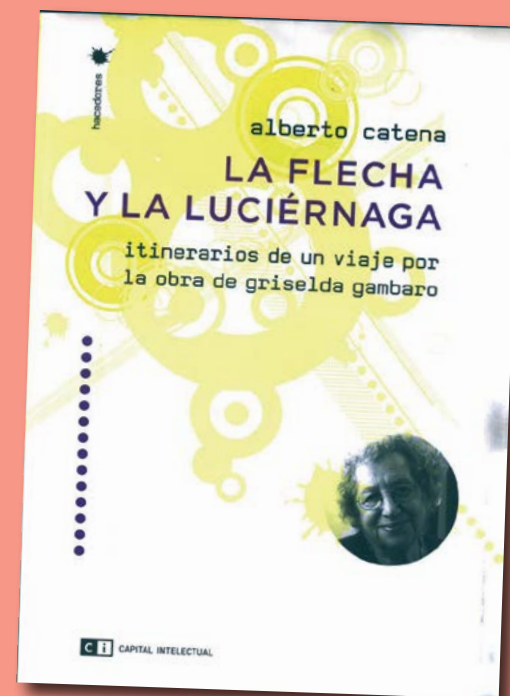
de un movimiento y lo deja fijado para siempre. Y ahí están también los aspectos más relevantes de la obra literaria de Gambaro, para el disfrute de los lectores.

Leer este libro, marcarlo, recorrerlo, revisarlo, saborear el recuerdo de cada obra de Griselda fue durante semanas una hermosa sensación. Por un lado estaba el disfrute editorial, ese que nos hace cómplice secreto del autor y que comienza a vislumbrar lo que es este libro una vez publicado. Y por otro lado estaba latente, mientras escribía este trabajo, el recuerdo de Alberto, su amistad entrañable, y tantos años de tiempo teatral y vital compartidos. Ambas sensaciones se combinan ahora en una mezcla de placer y obligación, que se transformó en una tarea tan cercana que en ocasiones sentí como una conversación crítica sobre nuestro actual teatro. Como tal, y en homenaje a este hombre que tiene fe en nuestra escena y le dedica parte de sus esfuerzos cotidianos, comparto con ustedes la felicidad enorme de contarle como amigo.

El artista y sus universos poéticos

”Los adultos maduros, los que aceptan la irreversibilidad del tiempo, lo inevitable de que las cosas transcurran sin darnos explicación de por qué ocurren, hoy, mañana o cuando quieren y excluyendo nuestra voluntad —esa feroz ineluctabilidad que nos resulta tan complicado de dirigir y ante la cual nos rebelamos a cada momento aunque tengamos conciencia de ella— esos adultos, decimos, tienen otros caminos para acceder a ese sentimiento de reparación al que tendemos necesariamente para amortiguar el dolor de las pérdidas, ese sentimiento que en el niño es de aventura y se mueve dentro de una estructura semejante a la magia. Esos caminos son los que nos posibilita el arte, que de algún modo constituye una forma especial de instalar una “segunda oportunidad”. Sabemos que no hay magia y que no hay cómo detener la irreversibilidad del tiempo, pero frente a esa fatalidad el artista puede elaborar universos poéticos donde el tiempo se detenga en aquellos momentos que la memoria o la imaginación retuvieron como fundamentales, como excelsos para nuestra vida o la vida de los hombres. Esos universos son como pequeñas y persistentes galaxias que los artistas, sobre todo los más grandes, arrojan al mundo para germinarlo con nuevos espacios de vida donde todo pueda ser convocado y llamado a respirar y vivir una vez más o a empezar a hacerlo: los fantasmas adorados que pueblan nuestros recuerdos y que la fugacidad de las cosas nos arrancó de nuestro lado, los personajes que amamos de la literatura o los

que por pura invención creemos que tienen un lugar para incorporarse a la tierra sin más salvoconducto que la imaginación del autor, las utopías con las que todos soñamos al ver la convivencia de los hombres tan maltratada por los poderosos y egoístas sin alma, los testimonios contra la infamia. Cualquier hecho del mundo o de la mente puede ser trasladado al territorio del arte, bajo las condiciones que éste imponga, que son siempre las de la recreación de esa potencia inacabable que es la vida. El habla del arte rompe cualquier temporalidad, hace todos los mundos y seres posibles. Pienso en Griselda, en lo mucho que ha aportado a este territorio maravilloso que es el arte, en todos esos habitantes entrañables con que pobló nuestras existencias. Cómo no evocar el gesto delicioso de traernos a un Leopardi resurrecto en **Después del día de fiesta**; a esos personajes inolvidables del **Tío Vania**, que tal vez alguien creyó que habían cumplido su ciclo vital en el perímetro dramático de la obra de Chejov, o los que transitan las cercanas o lejanas tierras regadas por el dolor de la inmigración en **El mar que nos trajo**, todos ellos tan próximos a su corazón, ya que estaban en el núcleo de su origen y su ser. Cómo no agradecerle por todos esos personajes abandonados por la mano de Dios que ella rescata del olvido y coloca, como en una interpelación hirviente, frente a los ojos de la sociedad. Cómo no valorar la incalculable contribución que su obra teatral y narrativa ha hecho al desarrollo de una conciencia atenta y sensible con los problemas de los otros y de rechazo irrenunciable a los estigmas, a las plagas que corrompen el espíritu y la vida de las personas y



las sociedades. En fin, cómo no valorar su sensibilidad de escritora y ciudadana ejemplar que nos enriquece día a día. Griselda Gambaro es la real encarnación de aquella pretensión que enunciaba Kafka al decir que “la literatura es siempre una expedición a la verdad”. Que dicha y qué lujo los de esta Argentina, que ha sufrido tanto y que lucha ahora por redimirse de sus viejas llagas, contar con su afecto y su palabra, tenerla como compañera de camino, como contemporánea de nuestros desvelos.”

Alberto Catena.

(Páginas 176/177 del libro *La flecha y la luciérnaga. Itinerarios de un viaje por la obra de Griselda Gambaro*). Capital Intelectual-2011.

9º FESTIVAL ARGENTINO DE TEATRO DE SANTA FE

Marca registrada



• Escena de "La penúltima oportunidad".



• Escena de "DeSastres".

Desde el 6 hasta el 11 de noviembre la ciudad de Santa Fe vivió una nueva edición del ya tradicional Festival Argentino de Teatro, que organiza el Área de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral, una de las casas de estudio de mayor prestigio en Latinoamérica.

DAVID JACOBS / desde Santa Fe

El Festival Argentino de Teatro de Santa fe se ha convertido con el paso de sus nueve ediciones en una insignia de las muestras teatrales a nivel nacional. Sin lugar a dudas, su más reciente edición no solo confirma esta sentencia sino que pone al descubierto el interés de los artistas en formar parte de su grilla de programación. Un alcance que se verifica no solo en el entusiasmo de los creadores por mostrar sus trabajos aquí sino también en el compromiso incesante de sus programadores en detectar, a lo largo y ancho del territorio argentino, propuestas singulares que le proporcionan al Festival la marca de identidad necesaria para su sostenimiento.

A lo largo de su rica historia, el Festival Argentino ha contado entre sus visitantes con los nombres más ilustres de la escena teatral argentina contemporánea. Desde figuras consagradas de nuestro teatro independiente como Ricardo Bartís

y Rubén Szuchmacher a dramaturgos y directores noveles como Ariel Blasco y Felipe Haidar, dos nuevos referentes del teatro mendocino y santafecino, respectivamente, a los que habrá que seguir y estar muy atentos de aquí en mas.

Una señal de que el teatro subtreinta concebido en las provincias pisa cada vez más fuerte y pide a gritos su merecido reconocimiento en festivales de esta envergadura. Por suerte, el Festival Argentino es un espacio fértil y posible para este tipo de propuestas.

PRIMER ACTO

En medio de un día agobiante, con temperaturas que treparon los 40offl hasta entrada la cuarta noche del festival, el martes 6 de noviembre, en la sala Saer del Foro Cultural de la Universidad Nacional del Litoral, dio comienzo una nueva edición del Festival Argentino de Teatro, que organiza desde hace ya nueve años esta prestigiosa



• Escenas de "Biónica".

casa de estudios en colaboración con el Instituto Nacional del Teatro, la Asociación de Amigos del Centro Cultural Provincial, el Sindicato de Docentes Privados, el Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina y el Gobierno de la Ciudad de Santa Fe.

Con unas breves palabras de bienvenida, Jorge Ricci, responsable de la Fiesta y curador junto a Paulo Ricci, puso en marcha esta novena edición con un cálido homenaje al teatro santafecino. *Inventario del teatro independiente santafecino*, lleva por nombre el libro que compiló el propio Jorge Ricci, y que reúne anécdotas y comentarios de la actividad en dicha provincia. En la presentación estuvo también presente el crítico y periodista Roberto Schneider, quién contribuyó con sus anécdotas para hacer de este encuentro uno de los momentos más emotivos de la Fiesta.

Un rato más tarde, en la sala Maggi del Foro, se presentó **La penúltima oportunidad**, obra escrita y dirigida por Rafael Bruza, que inauguró la muestra teatral. Luego, en la imponente Sala Mayor del Teatro Municipal, ubicada en el corazón de la ciudad, la escritora y directora porteña Lola Arias puso en escena **Mi vida después**, su último opus estrenado en 2010 en la sala Sarmiento del Teatro General San Martín, que relata, a la manera de un diario familiar íntimo, la historia personal de los actores en escena durante el período 1976-1983 en Argentina.

A la grilla de espectáculos, se sumaron también otras actividades especiales. En los días sucesivos, y antes de la primera función programada para cada jornada, dos de los principales referentes del teatro argentino, Javier Daulte y Rubén Szuchmacher, dialogaron con el público en un

colmado auditorio Saer. El primero, estuvo acompañado por los periodistas Gabriel Peralta y Julio Cejas y, el segundo por Miguel Passarini. Por último, y a manera de cierre de las actividades programadas, el Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina (Critea) presentó *La flecha y la luciérnaga*, el flamante libro de Alberto Catena sobre la dramaturga Griselda Gambaro. Con la presencia del autor, la charla transitó por diferentes itinerarios de la vida y la obra de la prestigiosa autora argentina.

SEGUNDO ACTO

Con una programación destacada que hizo fuerte hincapié en la diversidad de propuestas, tanto temáticas como formales, una vez más, y como suele ocurrir en eventos donde participan compañías de Buenos Aires, prevalecieron los espectáculos provenientes de esta ciudad, especialmente los unipersonales **Nada del amor me produce envidia**, de Santiago Loza y **Escandinavia**, de Lautaro Vilo y Rubén Szuchmacher. Dos trabajos de una enorme densidad dramática que reflejan la soledad y fragilidad de la condición humana.

Otro de los buenos momentos del festival se vivió durante las funciones paralelas organizadas por Critea. Programadas para la hora de la siesta en La treinta sesenta y ocho, un cálido espacio que se afianza en la ciudad por su exquisita programación, la compañía de actores que dirige Edgardo Dib puso en escena una sutil pero inquietante versión de **El jardín de los cerezos**. Dib interviene el texto del autor ruso con otras obras del mismo Chéjov y de Tennessee Williams, entrelazándolos con una escritura original y contemporánea. Una suma de lecturas, de diferentes

niveles de sentido y relecturas sobre el texto que vuelve apasionante este espectáculo.

A los trabajos de Buenos Aires citados más arriba, se sumaron otro diez, contando con una grilla definitiva de doce obras programadas provenientes de la ciudad de Rosario, Mendoza, Córdoba y Buenos Aires. En esta ocasión, la provincia anfitriona estuvo representada por tres obras. Ellas fueron **La penúltima oportunidad**, de Bruza; **La tercera parte del mar**, de Alejandro Tantanian, con dirección de Haidar y **Una cruz en el mapa**, con texto de Sandra Franzen y Patricia Suárez bajo la dirección de la propia Franzen. Tres trabajos de una fuerte personalidad formal, aunque dispares entre sí.

También hubo propuestas que atraparon y encantaron rápidamente al público. Fue el caso de **Naturaleza rota**, de Gustavo Guirado, **DeSastres**, del emblemático grupo cordobés Cirulaxia, y **El centésimo mono**, de Osqui Guzmán, otra de las propuestas porteñas. Histrionismo, versatilidad, humor, ironía y mucho talento arriba como abajo del escenario hicieron de estos espectáculos los preferidos entre la gente. Tanto es así, que esto se pudo ver reflejado en la algarabía, el entusiasmo y el aplauso de pie del público presente.

TERCER ACTO

Fueron más de 6.000 espectadores quienes pagaron su entrada durante los seis días que duró el Festival. Incluso algunas funciones, especialmente aquellas programadas en las salas de menor capacidad, se vieron colmadas y mucha gente se quedó sin la posibilidad de ver algunos de los espectáculos programados. Lo que ratifica una vez más, la muy buena respuesta y disposición



• Escena de "Una cruz en el mapa".



• Escena de "DeSastres".

del público santafecino al argentino que, según nos adelantaban sus organizadores durante la noche de cierre del Festival, ya comienza a prepararse para celebrar, el año que viene, su primera década de existencia. Este es, en suma, el germen de este maravilloso Festival que con el correr de los años se ha consolidado como un auténtico clásico.

Tal vez se podría decir mucho más sobre este Festival Argentino de Teatro de Santa Fe, pero nada alcanzaría para reflejar lo que representa para esta cálida ciudad ver a mucha de su gente viviendo estos seis días con un interés tan auténtico por el teatro que es digno de imitar. Y qué decir, si todo ello es acompañado de gente tan entrañable y tan buena anfitriona como la que hace día a día este Festival.



• Encuentro con Javier Daulte.

PROGRAMACIÓN COMPLETA

MARTES 6

- **La penúltima oportunidad** (Santa Fe) Rafael Bruza.
- **Mi vida después** (Buenos Aires) Lola Arias.

MIÉRCOLES 7

- **Al final de todas las cosas** (Córdoba) Daniela Martín.
- **El centésimo mono** (Buenos Aires) Osqui Guzmán.

JUEVES 8

- **Escandinavia** (Buenos Aires) Lautaro Vilo y Rubén Szuchmacher.
- **Nada del amor me produce envidia** (Buenos Aires) Santiago Loza.

VIERNES 9

- **La tercera parte del mar** (Rosario) Felipe Haidar.
- **Teatro minúsculo** (Córdoba) Luciano Delprato.

SÁBADO 10

- **Biónica** (Mendoza) Ariel Blasco.
- **DeSastres** (Córdoba) Elena Cerrada.

DOMINGO 11

- **Naturaleza rota** (Rosario) Gustavo Guirado.
- **Una cruz en el mapa** (Santa Fe) Sandra Franzen.



CONVERSACIÓN CON MARUJA BUSTAMANTE

Una casa para siempre

DAVID JACOBS / desde C.A.B.A.

Cuando le pedimos a Maruja Bustamante que nos enviará información sobre diferentes aspectos de su vida personal y teatral con el fin de incluirla en esta breve presentación, recibimos de su parte una singular respuesta que, a la manera de confesionario, transcribimos a continuación: *Maruja Bustamante quería ser vedette, a los 8 años se probó una estola de plumas y dejó su curso de danzas clásicas. El cuerpo no le dio y escribió poemas al respecto que su maestra de 7º grado perdió; gracias a este accidente se recibió de la primaria con el premio a Mejor Alumna en Lengua y Literatura. Fue abandonada en el acto de San Martín, primer famoso del que se enamoró, elegida para tal honor por ser la Mejor Compañera; siempre prefirió pasta con ventilador que asado al aire libre. Años más tarde entendió algo sobre el amor y se puso a hacer teatro. Docente, actriz, dramaturga y directora del off porteño, la responsable de estas palabras es la creadora de obras como **Adela está cazando patos**, **Paraná Porá** y **Trabajo para lobos**, tres destacados trabajos de sus últimos años que la definen como una de las voces más personales de la escena teatral de Buenos Aires. A propósito del estreno de **Trabajo para lobos**, su más reciente producción, Maruja Bustamante conversó con **Picadero** sobre su nueva obra, sobre la relación que establece con los actores y de por qué se dedica al teatro, entre otros temas.*

-¿Cuál es la génesis de *Trabajo para lobos*?

-La obra la comencé a escribir en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), cuando cursaba el taller de Dramaturgia. Empecé escribiendo los diálogos de los tres hermanos, luego ingreso el personaje de la madre y más tarde supe que la acción era en un *playroom* y que había un

rompecabezas. Más tarde, una amiga me contó sobre un caso en la que una familia cercana le practicó una eutanasia a la madre. Y ahí comencé a escribir. Luego aparecieron el ping-pong y los dardos. Y en otro momento las máscaras de chancho. Siempre me gustaron mucho los chanchos y los cuentos infantiles así que decidí tomar “Los tres chanchitos” y hacer un juego libre con el cuento. En general cuando escribo vienen pedazos de recuerdos, lecturas, visiones, sueños, vivencias, presente, y se van mezclando en busca de fusionarse de alguna forma. Me gusta acompañar el amase de ese caos. Prefiero eso a tener todo demasiado pensado. O al menos es así en algunas obras que escribo y escribí.

-¿Por qué decidiste incorporar un músico en escena?

-La música siempre me acompaña en mi vida. No puedo pensar una obra sin música. Hace algunos años tengo un problema con el botón de play y prefiero –si está al alcance de la producción de la obra– tener al músico en vivo. **Trabajo para Lobos** tenía que ser con un clima de película de suspenso, que mezclara el palpitar del padre agonizante y la ansiedad de los vivos. Por eso pensé en un percusionista. Entonces en la convocatoria se ofreció Andy Menutti. Es un músico electrónico y por eso dudé. Quería algo que sonora más a madera, que tuviera un sonido más cálido. Pero después de hacer pasadas con él me di cuenta de que era perfecto porque además de poder lograr eso que yo quería sumaba con su “aparato” la frialdad que tienen, por ejemplo, los tubos de la medicina, las máquinas de la salud. Me gusta lo analógico. Me gusta que se vea

todo siendo parte. Por otro lado, llama la atención lo del músico en escena y por momentos creo que perfectamente se lo podría tomar como una convención más del teatro contemporáneo, ¿no? Me pregunto, ¿Habría que justificarlo? ¿Por qué? ¿Qué tiene de novedoso? Me encantan las películas de suspenso con música incidental que remarcan la crisis. Algo de eso buscaba con la música. El músico en escena encarna todo eso que no se dice para mí, se lleva los silencios.

-¿*Trabajo para lobos* la considerás tu obra más realista?

-No, creo que mi obra más realista es **Hija boba**. Esta obra es un homenaje a Florencio Sánchez que escribí en la materia Estructura Dramática, que dicta Horacio Banega. Cuenta un día mío en la vida en la casa paterna. Es una pieza corta que solo se representó una vez. **Trabajo para Lobos** tiene realismo pero no creo que los diálogos y la forma en la que se expresan sean tan realistas. Hay algo en el verosímil de la obra que esta un poco corrido, como por ejemplo el trato con la poesía y los cuentos. Pero entiendo que se hace –realista– porque describe a una familia. Sí, es más realista que **Paraná Porá** o que **No me iré sin Mirtha**, sobre todo. En eso concuerdo. De todas maneras, me pone medio incómoda eso del realismo porque pienso en señores preocupados por su sueldo y señoras haciéndose la toca y me da gracia. Ahora que lo pienso yo escribo eso. Personas que podrían estar en tu living! (matando a su papá con máscaras de chancho puestas).

-¿En qué instancia del proceso definiste el espacio en el que la obra iba a ser representada?



• Escena de "Trabajo para lobos".

-Trato de saber por dónde se están moviendo los actores lo antes posible. De otro modo, me pierdo. Me genera mucha incertidumbre ya que disfruto muchísimo de la puesta en escena, incluso mucho más que del trabajo de dirección de actores. Creo que a los actores los ayuda mucho más a imaginar si saben dónde estarán parados o con qué tipos o clases de objetos contarán para la escena. Con **Trabajo para lobos** me costó un poco más que con otros procesos porque yo soñaba con hacer un *flipbook* gigante, pero era muy caro. Entonces tuve que girar el volante y ahí se retrasó un poco todo.

OTROS ASUNTOS

-¿Reconoces temas, marcas estilísticas, que aparezcan en tus obras como obsesiones?

-Creo que hay algo que puedo reconocer, sí. El más evidente es que he repetido parlamentos en distintas obras. Por ejemplo, el personaje de La Polaca de **Paraná Porá** dice un texto igual al personaje de **Adela está cazando patos** y de Gloria, la madre de **Trabajo para lobos**. De esto me di cuenta hace poco. Es un parlamento que dice algo así: "(...) Soy como un gato vigía, no duermo, se me fueron los sueños. (...) Recorro a la naturaleza y a los animales, los rituales, los marginados, las mujeres confundidas. No sé. En realidad no sé. Debe haber cosas más en lo profundo. Las hay".

-¿De que modo trabajás con los actores durante los ensayos? ¿Qué te interesa de ellos especialmente?

-Comienzo a ensayar a letra sabida. Con texto en la mano o apuntador. Les dedico mucho tiempo a los textos y también les dedico reescrituras y noches en vela. Me gustan los actores que sobre ese límite crean, incorporan, organizan, comprenden, imaginan, proyectan. Trato de que hagan todo eso. Que se miren, que armen un todo, que sean un grupo. Helena Tritek nos decía que había que te-

ner cuidado con la tentación del lucimiento personal, porque seguramente una obra en la que todos estuvieran unidos, tratando de hacer fluir una misma energía iba a ser muy superior a una donde uno o dos actores se destacan y el resto pasan desapercibidos. En mi corta experiencia puedo decir que estoy de acuerdo, tanto cuando dirijo como cuando actúo. El teatro es en grupo, es equipo. Me gusta que me propongan y crecer junto al actor. Es importante que el actor tenga confianza en la directora. Y es también importante que la directora tenga confianza en el actor, ya que al fin y al cabo una vez estrenada la obra ya no le pertenece.

-Tus últimos trabajos se encuadran en zonas geográficas precisas: **Adela...** transcurre en el Norte argentino, **Paraná Porá** en el Litoral y **Trabajo para lobos** en la Patagonia. ¿A qué se debe esta decisión?

-Como digo últimamente creo que la ciudad tiene demasiada información que te quiere meter por todos lados y el resto de este hermo-

so país descansa tu vista en la inmensa belleza y te permite imaginar, sacar en lugar de meter. Tengo familiares regados por todos lados, mi madre es sanjuanina, vivió en Mar del Plata y ahora en Lago Puelo, en el sur. Mi padre es uruguayo y su mujer entrerriana. Amo el Litoral, es voluptuoso, romántico y agresivo, pacífico y guerrero. Adoro sus colores. Su música florida y melancólica, de anochecer y amanecer. La siesta y toda su magia. Desde que mi mamá vive en Lago Puelo se afianzó mi relación con la montaña y los lagos y los pinos y los frutos del bosque. No es que no me guste la ciudad, la ciudad me encanta, me deja expresarme, proyectar y crecer en mi profesión Me tira mirar el mundo más allá de la otra cuadra de mi casa.

-En general, en tus puestas se percibe un tono opaco, un aspecto sombrío. ¿Coincidís?

-Puede ser, me gusta mucho el contraluz. No me gusta la luz brillante, prefiero los recortes. Pienso que muchos de los personajes que escribo tienen una nube sombría que los envuelve. De todos modos he hecho cosas que son todo lo contrario. También creo que es la influencia de los dos talentosos que me suelen hacer la luz: Javier Casielles y Mariano Arrigoni.

-¿Qué te interesa del teatro particularmente?

-La reunión. El encuentro. Lo analógico. El vivo. El riesgo. El teatro me salvó la vida a los 8 años, que fue el momento en el que decidí entregarle la mayor parte de mi tiempo. No podría no hacer teatro. Me gusta todo, los escenarios, los no-espectáculos, las bambalinas, las cortinas, las paredes, las personas que atienden las puertas, las sillas de plástico, las de madera, las butacas, las actrices llorando desconsoladas, las otras frías como una noche invernal, los actores cancheritos, los de madera, los virtuosos, el olor al maquillaje, la humedad de los camarines (si es que hay), que no haya camarín, el calor que da la luz de los tachos, las perchas con vestuarios, la escalera del operador de luces, los volantes con errores, los programas de fotocopia, y todo lo demás...

Durante enero y febrero del año que viene **Trabajo para lobos** tendrá su versión cinematográfica. Maruja Bustamante prepara por estos días su obra prima inspirada en su obra de teatro. La película, que tiene pautado su estreno en octubre de 2013 en el circuito alternativo, se rodará en escenarios naturales de las ciudades de Lago Puelo, Epuyén, el Bolsón y Bariloche.

El elenco será el mismo que protagonizó la obra de teatro, integrado por Diego Benedetto, Emiliano Figueredo, Sebastián Mogordoy y Constanza Nacarado. Sobre que la motivo a hacer este película, Bustamante apunta: "Hubo intentos fallidos de llevar al cine obras mías anteriores. Con **Trabajo para lobos** también me decían: "parece una película". Hay algo en la división de escenas y el uso de la elipsis que causa esa sensación. La música en vivo de la puesta teatral funcionaba cinematográficamente. El cine me permite seguir haciendo lo que más me gusta, que es hacer ficción. Y además ya era hora. A veces son simples mis decisiones, se me ocurre y lo hago. Y aprendo haciendo". La producción integral será del Grupo Capicúa –integrado por María Solari, Gael Policano Rossi y la propia Bustamante-, la dirección de fotografía estará a cargo de Laura Castro, la dirección de arte recaerá sobre Federico Castellón Arrieta, Rodrigo Tubio será responsable de la foto fija y Nicolás Capeluto asistirá en dirección.

Hans Thies Lehmann



Uno de los grandes teóricos del teatro que ha reflexionado sobre la producción escénica contemporánea creando para ella nuevos marcos interpretativos. La estética teatral, el teatro político, Brecht y Müller son temas esenciales a los que vuelve en forma constante, iluminándolos desde su singular experiencia.

HALIMA TAHAN / desde C.A.B.A.

Si bien no es originario de Berlín y se crió en Bremen se siente un berlinés de pura cepa, un alemán del norte cabal. Berlín es la ciudad en la que actualmente vive y donde transcurrieron las experiencias decisivas de su vida, tanto en lo personal como en la profesión.

Hans Thies Lehmann nació en una pequeña villa, cerca de Frankfurt pero muy pronto su familia, por razones de trabajo, se trasladó al Norte de Alemania. Su padre era un comerciante de algodón que viajaba a Brasil, a Egipto y a Oriente en forma constante y si bien no le contaba historias de sus viajes le mostraba fotografías; de esas imágenes le impactaron el rojo de la tierra y el azul del cielo de Brasil, un paisaje con el que se reencontraría muchos años después en sus viajes a Latinoamérica.

Todavía adolescente se trasladó a Berlín para realizar sus estudios universitarios donde, por cierto, participaba activamente de la efervescente vida política y cultural de la ciudad.

Allí se formó con Peter Szondi, conocido entre nosotros por su decisiva obra *El drama moderno*, libro de referencia en relación al cual también debe leerse la obra de Lehmann. Quizás no sea un dato menor que haya hecho su tesis sobre las relaciones entre la poesía de Rimbaud y la de Bertolt Brecht. Lehmann conoce en todas sus facetas la obra del autor alemán para la que reclama con urgencia una lectura y una comprensión mucho más amplia; la teoría brechtiana demanda ser leída en relación a la práctica teatral del propio Brecht quien no merece ser confinado al rubro excluyente del teatro político; en esa perspectiva se orienta el trabajo de Lehmann, una producción también atravesada por la dimensión de la poesía.

HEINER MÜLLER ESENCIAL

Por mucho tiempo la obra y la personalidad de Müller fueron importantes para Lehmann, no solo como objeto de estudio sino como inspiración teórica: "...La manera en que Heiner Müller piensa el teatro –explicita Lehmann–

ha tenido una cierta influencia en mi pensamiento sobre el teatro. He estudiado mucho su obra pero no es solo eso, hay ciertas fórmulas que él propuso acerca de lo que el teatro puede hacer, como aquella de que 'la tarea del arte es volver imposible la realidad' o sus formulaciones sobre Brecht, sobre **Fatzer** al que considera el texto capital de Bertolt Brecht..." Lehmann comparte esa opinión de Müller sobre **Fatzer**: "En esta obra Brecht despliega el poder de la poesía, es un lenguaje difícil de encontrar en la literatura alemana desde Hölderlin. Por otra parte, el concepto de teatro que allí se muestra es tan radical, va más lejos de lo que hizo en las obras de aprendizaje ('didácticas') borrando completamente la distinción entre el teatro y la teoría. Es la razón de por qué se encuentra en fragmentos. Es una idea tan utópica y radical del teatro, que yo encuentro muy comprensible la afirmación de que es el texto capital de Brecht. Están quienes no están de acuerdo con esto y que consideran como más importantes al gran teatro épico".

"Para mí los juicios de Müller han tenido un valor inspirador. Heiner Müller cuestionaba la historia dramática, la del personaje, hay conceptos muy importantes del teatro postdramático que han sido inspirados por textos de Müller como **Máquina Hamlet** o la **Misión**; son textos que están en el espíritu del teatro postdramático y que, al mismo tiempo, son políticos: yo jamás he visto la contradicción entre la producción postdramática y la política..."

La noción del teatro de Müller, por una parte proviene de Bertolt Brecht pero, por otra, viene de una modernidad radical. Lo curioso –acota Lehmann– es que Brecht no es pensado desde la modernidad como otros autores, Mallarmé, por ejemplo. A Brecht se lo cita solo como el representante del teatro político y es absolutamente imprescindible modificar esta visión. Brecht es un fenómeno paralelo a Meyerhold, a Artaud y a

los grandes nombres que revolucionaron al teatro; no se puede confinar a Brecht en la prisión del teatro épico, político". En Francia la recepción de Brecht ha sido más justa, afirma, fue editado junto a otros grandes autores de la modernidad sin recluirlo en su especificidad política.

Müller es un autor que viene de Brecht pero que también forma parte de la modernidad, tanto su teatro como sus obras; Lehmann no lo considera postmoderno y aclara: "Cuando hablo de postdramático me estoy refiriendo específicamente a la práctica artística, al teatro y a los textos que se diferencian del teatro dramático."

En relación a lo postmoderno Lehmann cita divertido una anécdota de Müller, "quien dijo una vez: 'Hay un solo poeta postmoderno que yo conozco, August Stramm' (poeta expresionista) que trabajó en el Correo' (**Post**, correo en alemán); detestaba el término postmoderno, yo me siento reafirmado por la postura de Müller en mi pensamiento sobre el modernismo" –enfatisa Lehmann– para quien el teatro de Müller es mucho más convencional que su trabajo como autor: "Como hombre de teatro fue un buen discípulo de Brecht pero no logró abrir un nuevo terreno; como autor sí lo hizo."

Rememora un momento y prosigue: "¡Ah! Ahora me acuerdo de algo de lo que me siento orgulloso, en 1977, Bob Wilson fue invitado por Peter Stein a la Schaubühne, con su espectáculo **Death Destruction & Destroyed**; yo quedé muy impresionado por este trabajo y comenté a mis amigos: ¡Este es un director capaz de llevar a escena la obra de Müller!, todos me dijeron: '¡Estás loco! Este teatro esteticista no tiene nada que ver con Heiner Müller'. Años después hubo un encuentro muy fructífero entre los dos, había una suerte de parentesco artístico entre la obra de Müller y el teatro de Wilson, yo he escrito en su momento sobre eso, sobre la estructura análoga que presentan ambas producciones".

En cuanto a la relación que había entre ambos, Lehmann, a quien se le debe uno de los

primeros trabajos sistemáticos sobre la obra de Müller aclara: "Después de la muerte de Müller todos se consideraban amigos suyos; yo no fui su 'amigo', fui su admirador, nos conocíamos bien, compartimos espacios en distintas circunstancias".

OTRAS MODALIDADES DEL TEATRO POLÍTICO

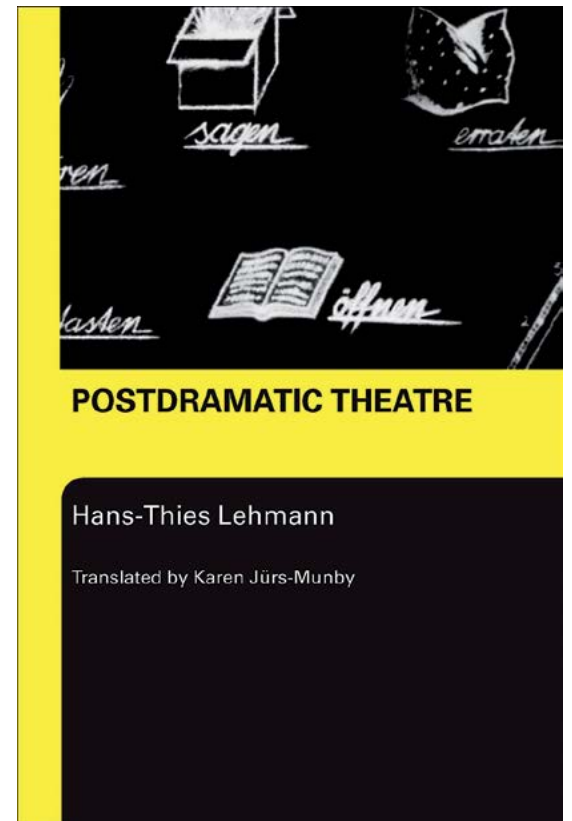
"Lo que siempre me parece *importante* decir respecto *del teatro político* –reitera Lehmann– es que *no es importante tener un teatro político* sino hacerlo de una manera política. No creo en el efecto político del teatro político, eso no es gran cosa; yo creo que el teatro tiene una tarea de hacernos pensar, de imaginar –en una sociedad– la manera de comunicarnos entre nosotros. En el caso específico del teatro –acota– se trata de una comunicación no solamente artística, sino real entre gente real; muchas iniciativas teatrales han hecho de esta situación un objeto de investigación –inventar situaciones para el espectador, situaciones que difieren de la del cine o la TV– cambiar los hábitos pasivos del espectador ya es para mí un hecho político... Esto pareciera una cosa muy seria pero a la vez es una situación divertida: es el juego que hacemos juntos en el teatro y que despierta en nosotros el placer pero también el deseo de comunicarnos de otra manera entre los seres humanos.

-En la actualidad ¿quiénes producen teatralmente este tipo de hechos políticos?

-Rimini Protokoll, René Pollesch², Falk Richter, andcompany & Co, la egipcia Laila Soliman... En Alemania, Pollesch y Rimini –entre otros– han intentado utilizar la situación del teatro para generar, como decía, otras formas de comunicarnos entre los seres humanos. En estas nuevas situaciones el espectador cobra otro rol. Se podría decir que es una cuestión de dramaturgia del teatro, de cómo este funciona... pero si el teatro vuelve sobre sí mismo no es para hablar solo de teatro sino porque a través del teatro se habla también de la forma en que nos comunicamos.



• Hans Thies Lehmann.



Este aspecto que menciono tiene que ver con la *dramaturgia del espectador*, la *dramaturgia relacional* si se quiere, para tomar el término de Bourriaud.

-¿Qué otros aspectos desarrollan estas tendencias?

-El teatro postdramático también ha despertado el interés por lo documental, hay una suerte de retorno de esa dimensión, hay todo un interés por *presentar* en escena zonas de la realidad. El público se siente muy atraído por estas propuestas. Rímini Protokoll, en uno de sus trabajos, muestra detectives privados en el escenario lo que genera una situación divertida, cómica pero también reveladora; solo conocemos la superficie de esas vidas, de esas profesiones. Al mismo tiempo esta es una práctica que se refiere a la documentación de la vida cotidiana pero que también refiere a Marcel Duchamp y a la tradición del *objet trouvé*; simplemente se desplaza una realidad sobre la escena pero a su vez se genera una revelación sobre la realidad. Este aspecto, como decía, tiene que ver con lo *documental*, con la *investigación sobre la vida cotidiana*; yo veo en estas tendencias un teatro hecho de manera política; ellas requieren de una investigación social y política –no solo literaria e histórica– sobre las cosas que se presentan.

El teatro se reencuentra así con otras prácticas como la sociología o el psicoanálisis... y por cierto hay otro aspecto dentro del teatro político, el que yo puedo mencionar por el momento, es la tentativa de practicar el teatro como *un espacio donde se piensa juntos*, no como el espacio

que produce un espectáculo, no de *entertainment* sino un espacio en el que se plantean preguntas, se revelan incertidumbres; donde se plantean también problemas sobre la sociedad y la vida. Con frecuencia observo que, cuando el teatro deviene –en cierta manera– un espacio para pensar juntos, el público se encuentra muy concentrado, muy atento. Producir un espacio de concentración, reflexión y también de duda, es para mí, hoy, un gesto político ya que contradice el hábito de reducir toda la información, la información política, a la que obtenemos en forma rápida, como la de la TV...

-¿Cómo se inscriben estas obras en la tradición del teatro político?

-Estas tres tendencias bien pueden considerarse postbrechtianas ya que responden a motivaciones clásicas de Brecht: cambiar la relación con el espectador –ser conscientes de estar en el teatro–; las referencias a la realidad social y política; concebir al teatro como un espacio donde pensar juntos.

EL LIBRO TEATRO POSTDRAMÁTICO: DE ALEMANIA HACIA EL MUNDO

Hans Thies Lehmann ostenta en su haber profesional un hecho poco frecuente para un teórico teatral: el de haber sido traducido a 19 lenguas. Se trata de su libro *Teatro postdramático* una pieza fundamental de la escena contemporánea a la que el autor concibe como una suerte de “compañero de ruta” de teatristas y estudiosos del teatro. La paradoja, por así de-



▪ Hans Thies Lehmann.

cirlo, es que el castellano no se cuenta entre esas variadas lenguas; el libro no ha sido publicado aún en nuestro idioma, una cuenta pendiente que, pareciera, está en vías de saldarse en forma inminente.

-¿A qué le atribuye usted el impacto internacional de su obra?

-Para mí fue una sorpresa yo nunca esperé esa resonancia... el libro se ha publicado en Japón, en Brasil: nunca soñé con eso...

-¿Qué podría despertar ese interés en culturas tan distintas?

-Habría probablemente una razón... se puede leer como una poética: es muy concreto, una suerte de lenguaje para pensar el propio trabajo, un compañero de ruta de la gente de teatro... pero también es cierto que todas mis otras investigaciones quedaron en un cono de sombras...

-¿Como cuáles...?

-Como *Theater und Mythos*...

-Hay otras obras suyas traducidas al francés y al portugués...

-Sí, pero no son todas y ninguna ha alcanzado esa repercusión...

-¿Cuáles fueron las críticas más frecuentes que recibió *Postdramatisches Theater*?

-Qué era “una cosa a la moda”, que era la defensa de una práctica escénica destructiva para el teatro y que minimizaba el rol del autor y del texto... y que yo, más que de teatro, debía hablar de performance.

Pero lo postdramático no es solo negativo tiene toda una conciencia de la tradición teatral... yo escribo sobre un teatro visto y vivido no sobre la información que hay sobre él. En muchos trabajos teóricos falta la noción de experiencia como una cosa que te implica... en el teatro ¡Eso es tan evidente! hay una conexión tan fuerte entre el espectador y la obra...esto es esencial para mí.

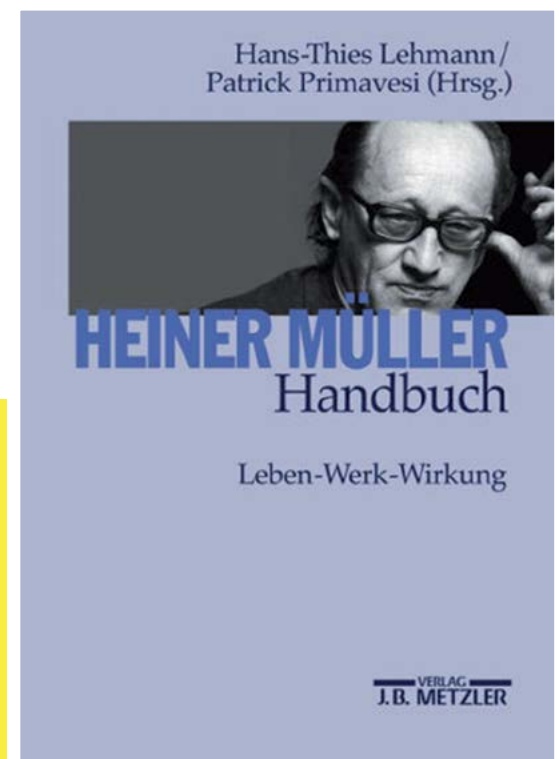
En la actualidad Lehmann se encuentra finalizando una obra fundamental sobre la tragedia, le interesa proponer una teoría desde el punto de vista del teatro, desde la experiencia teatral y la teoría dramática ya que siempre fue estudiada desde otras disciplinas. De alguna manera la producción de Lehmann podría considerarse una suerte de “trilogía personal” referida al teatro predramático, dramático y postdramático. Un trabajo clave para la cultura y la escena contemporánea.

NOTAS

- 1 El ocaso del egoísta Johann Fatzer
- 2 De hecho, Pollesch implica a los actores en el proceso de creación de la obra, va discutiendo con ellos las ideas rectoras de la dramaturgia, los performers deben acordar con el texto que dicen.

Principales obras

Sus numerosas publicaciones incluyen: *Theater und Mythos. Die konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* (Metzler, 1999). *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertext* en (*Theater der Zeit*, 2002)./ *Heiner Müller Handbuch*(2004) editado conjuntamente con Patrick Primavesi. /*Theatre in Japan*, editado conjuntamente con Elichiro Hirata./ *Postdramatisches Theater*, 1999, primera edición, 2006 nueva edición en inglés realizada por Routledge.



Oporto, la cita para la escena iberoamericana



• Escena de "Indian Tempest".

CAROLINA PRIETO / desde Portugal

Oporto es la segunda ciudad más importante de Portugal después de Lisboa. Ubicada al norte del país y a orillas del río Duero, tiene un aire nostálgico que lo tiñe todo. Su casco antiguo, de origen medieval y con algunas construcciones romanas, forma un entramado laberíntico de callecitas y viejas edificaciones desde el cual fue creciendo esta ciudad que debe su nombre al vino dulce. Tierra del fado y de exquisitos pescados y mariscos, conserva su encanto de calles empedradas que suben y bajan, iglesias barrocas, tranvías y mosaicos que embellecen las fachadas. Un clima apacible y aires de la *belle époque* bañan la ciudad que combina modernidad y tradición, diseño de vanguardia y clasicismo, zonas tranquilas y otras frenéticas. Y es en este marco donde se desarrolla el encuentro de artes escénicas más antiguo del país: el Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica (FITEI), nacido en 1977 tras la caída del dictador Salazar. La 35ª edi-

ción tuvo lugar del 28 de mayo al 3 de junio pasado con elencos y artistas de Portugal, España, Argentina, Brasil, Italia, Gran Bretaña y Francia, que coparon las salas más importantes y también los espacios públicos. Pero dos días antes del inicio, en la ciudad vecina de Guimaraes (a sólo 54 kilómetros y reconocida como Capital Europea de Cultura 2012) se calentaron los motores con el Día FITEI en Guimaraes, una suerte de prólogo. Así fue como en medio de calles transitadas ocurrió la sorpresa. Por un lado, un contingente de mecánicos-actores sorprendió a todo aquel que anduviera sobre ruedas: en auto, bicicleta o llevando un cochecito de bebé. Como salida de un box de Fórmula 1, la compañía española Kinoa se lanzó a interactuar con las personas y divertir las por un buen rato, en el intento de mejorar la circulación. ¿Y si tres altísimas jirafas se cruzan en plena caminata y proponen seguir las en una suerte de safari musical, no en la savana africana sino en plena urbe? Esto es lo que ocurrió con la irrupción de tres actores-jirafas y dos músicos, integrantes del grupo catalán Xirriquiteula. Y por último, tres intérpretes brasileños de la compañía Sao Jorge de Variedades protagonizaron una obra inspirada en la dramaturgia del alemán Heiner Müller, titulada **Quem nao sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer**, sobre un trío de revolucionarios excéntricos, acaso actores cómicos o dementes pero muy lúcidos por cierto.

Ya en Oporto, un público numeroso acompañó los siete días de fiesta: adultos, familias con chicos y cientos de estudiantes de teatro y danza asistieron a las funciones, muchas de ellas a sala llena. La apertura del encuentro fue en el patio interior del bellissimo Monasterio de Sao Bento



• Escena de "Las lágrimas amargas de Petra von Kant".



• Escena de "Farfalle".

con **Indian Tempest**, una versión globalizada de **La Tempestad**, de Shakespeare, con actores ingleses, franceses e indios. Diferentes idiomas como el inglés, el francés, el sánscrito y el malavalam, música y canto en vivo, baile, máscaras y rito se combinaron para narrar el exilio de Próspero y su hija Miranda a la isla, en una puesta muy cuidada que contó con momentos intensos y bellos aunque resultó demasiado larga. La obra fue construida en la residencia artística que la compañía británica Footsbarn Travelling Theatre realizó durante tres meses en Guimaraes, en colaboración con Abhinaya Theatre Village. Seguramente irá encontrando el *timing* y la duración exacta con el devenir de las funciones. El festival se extendió a espacios abiertos como la Estación de Trens de Sao Bento, un *carrefour* de líneas equivalente a la estación porteña de Constitución, donde un grupo de jóvenes estudiantes extranjeros ofrecieron una performance de música en vivo y movimiento que tomó por asalto o a los habituales usuarios, y los envolvió en una atmósfera muy alegre con alusiones a tópicos como los viajes, los traslados, el extranjero y la convivencia con el otro. También llegó a los jardines del espléndido Museo de Arte Contemporáneo Serralves: en medio del parque, la compañía francesa Beau Geste interpretó **Transports Exceptionnels** (*Transportes Excepcionales*), un dúo entre una máquina excavadora y un bailarín que sugirió múltiples lecturas. La gran dimensión de la máquina y sus movimientos rígidos, en oposición a la plasticidad del intérprete y las distintas maneras de articularse a ella, brindaron una propuesta poética que cautivó a grandes y chicos. Pero el plato fuerte y la conmoción llegó con la española

Alba Sarraute, una joven actriz, cantante, *clown* y acróbata de una potencia y entrega arrolladoras. Junto a tres músicos presentó **Soy la otra (la diva)**, un cabaret extremo en el que despliega el derrotero sentimental de una estrella algo decadente con sinceridad y humor. Comienza cantando desde adentro del piano y lo que sigue es un devenir de música, canto, texto y movimiento que se disfruta con los sentidos. Sarraute canta con desgarró, baila con energía descomunal y realiza proezas en el aire hasta quedar exhausta. Pero lejos de buscar el impacto efectista, su destreza física coincide con la búsqueda exasperada de una mujer que se ríe de sí misma, y que necesita ser querida. Muy delirante y conmovedora, generó la ovación total del público. ¿Otro momento muy emotivo? El que deparó la compañía Teatro di Piazza o d' Ocasione, uno de los grupos de teatro para chicos más prestigiosos de Italia, especializado en espectáculos interactivos con participación del público. Aquí hicieron **Farfalle** (*Mariposa*), una puesta en la que dos bailarinas invitan a los niños a descubrir las posibilidades del juego y del movimiento en una atmósfera de sonidos e imágenes que recrean el mundo de la naturaleza y de los insectos. Mediante un sistema de sensores, los propios movimientos de los chicos dibujaron figuras en el espacio, superpuestas a las figuras animadas reflejadas en el tapete blanco sobre el que ocurre todo. Sin usar palabras, las intérpretes supieron integrar a los chicos, animarlos a que subieran a la escena y se lanzaran al juego artístico. Pura delicadeza y sensibilidad, la propuesta sorprendió por la calidad estética, por un uso de la tecnología nada caprichoso y, sobre todo, por el lugar que les da

a los niños en la construcción de una obra de arte. El argentino Lautaro Vilo estuvo presente: la compañía portuguesa Teatro Oficina presentó una versión de su pieza **Un acto de comunión**, inspirada en la historia de Arwin Meiwes, el alemán que cometió un acto de canibalismo consentido. El actor y pianista Marcos Barbosa protagonizó esta especie de monólogo-recital de tipo confesionario, en el que entre relatos e interpretaciones musicales, va tejiendo la vida del hombre que encontró a través de Internet a otro dispuesto a someterse a su plan. Humor cínico, descripciones obsesivas, gotas de belleza y de horror se unieron en un montaje que sorprendió a los espectadores, quienes charlaron con el autor tras la función. Vilo comentó cómo las noticias pueden funcionar como metáforas potentes para la creación, y aseguró que más que una pieza sobre un crimen, "es una obra sobre la soledad". "Para el protagonista, comer al otro es un acto de comunión, una forma de estar más cerca", señaló el teatrero. A su vez, el gran escritor portugués José Saramago se hizo presente: la coproducción ítalo-portuguesa **As intermitencias da morte**, inspirada en su novela homónima, creó un espacio escénico tan irreal como reconocible. Una suerte de alegoría de la sociedad moderna en la que la muerte deja de existir provocando la desestabilización de la Iglesia, la política y otras formas de poder. Como dice uno de los personajes: "Sin muerte no hay resurrección, y sin resurrección no hay iglesia". La programación incluyó otras dos producciones locales: **El enfermo imaginario**, de Molière, a cargo de la Compañía Ensemble, en una puesta clásica que gustó al público más tradicional y fue presentada en el magnífico Teatro



• Escena de "Soy la otra (la diva)".



• Escena de "Un acto de comunión".

Nacional Sao Joao; y una versión de **Las lágrimas amargas de Petra von Kant**, debut teatral del cineasta Antonio Ferreira que sorprendió con un efectivo dispositivo escénico tan claustrofóbico como las relaciones descritas por Fassbinder. El cierre fue con la compañía catalana de danza-teatro de Sol Picó. Los tres personajes femeninos de **Las lágrimas amargas de Petra von Kant** reaparecieron en el montaje titulado **Petra, la mujer araña y el putón de la abeja maya**: un circo *freak* y en ruinas donde el amor deviene monstruoso, humillante y destructivo con un lenguaje corporal potente y visceral. La presentadora del circo es Petra y los integrantes de la *troupe* son los distintos personajes con los que se vincula y con

quienes establece relaciones de mayor o menor posesión. Cada intérprete delinea una criatura singular y cautivante, con un modo particular de moverse y de sentir, que se codea con el grotesco y el delirio. Todo en una gran carpa de circo con un diseño sonoro sugestivo: un marco impactante para esta tragicomedia que no dejó indiferentes a los espectadores. En suma, fueron siete días que el público siguió con entusiasmo y que contó además con actividades paralelas como muestras de fotografías y de cine, charlas y presentaciones de libros.

Financiado por el Ministerio de Cultura local junto a instituciones culturales y sponsors, el FITEI conserva una escala humana: dura una

semana, permite dialogar con los artistas tras las funciones y en charlas que continúan en los restaurantes; cuenta con la calidez de su director artístico, Mario Moutinho, que se mezcla entre el público y habla con todos. Se respira un sentimiento de comunidad y de horizontalidad; en el arte no está arriba de un pedestal sino al alcance de todos. Este año, la crisis produjo un recorte que superó el 50 por ciento en relación a ediciones pasadas. Pero las limitaciones económicas no impidieron que la programación concentrara propuestas interesantes. Así, en plena primavera, las calles, los bares y el vino fueron el marco ideal para un encuentro que se mantiene vivo a pesar de las dificultades.



• Escena de "Petra, la mujer araña y el putón de la abeja maya".

ENTREVISTA CON MARIO BIAGINI

Sobre jaulas y pequeñas posibilidades



FOTOGRAFÍA: FOTOCARASCO

• Escena de "Electric Party".

Mario Biagini y Alejandro Rodríguez, miembros de Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, estuvieron en Rosario por gestión de la asociación civil Teatro en Rosario y el acompañamiento de ambas escuelas de teatro de la ciudad. A continuación, un breve panorama sobre la tarea que desarrollan y que expusieron en Argentina.

PAULA GARCÍA JURADO / desde Rosario

Mario Biagini es director asociado del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Pontedera, Italia). Empezó a trabajar allí en 1986 y rápidamente devino un miembro clave.

Jerzy Grotowski le confió responsabilidades pedagógicas y prácticas que lo condujeron desde 1987 a dirigir en el Workcenter un equipo de trabajo en el cual se desempeñó como actor y también director. Estas funciones se articularon en el marco del Project The Bridge: Developing Theatre Arts (de 1999 a 2006), una rama de la investigación del Workcenter dentro de la cual

Mario Biagini asume las principales responsabilidades creativas y pedagógicas.

Ha sido el principal director de **One Breath Left** (1998), luego de **Dies Iræ: The Preposterous Theatrum Interioris Show** (2004) y de **Downstairs Action**, y **Action**, dos opus creativos concebidos y dirigidos por Thomas Richards (este último ha continuado ininterrumpidamente su proceso de desarrollo entre 1994 y 2009).

Desde 2007, dirige en el Workcenter el equipo Open Program, continuando en él la exploración artística –iniciada con Project The Bridge– de



FOTOGRAFÍA: FOTOCARASCO

• Escena de "Electric Party".

espectáculos y de eventos abiertos al público, manteniendo vivos los procesos sutiles y delicados característicos del Arte como Vehículo. Actualmente dirige y coordina seis nuevos eventos performativos creados por el equipo Open Program, basados en la poesía de Allen Ginsberg: **I Am America, Not History's Bones – a Poetry Concert, Electric Party Songs, Electric Party, La Veillée y Les Soirées Poétiques.**

Alejandro Rodríguez, actor rosarino, es desde 2007 miembro estable del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards dentro del team Open Program dirigido por Mario Biagini. Asiste a Biagini en numerosos programas pedagógicos, prácticos y teóricos dictados en centros de investigación y universidades de Europa, Norteamérica y Asia. Ha impartido cursos prácticos basados en el trabajo desarrollado junto a Mario Biagini y el Open Program en Argentina, Italia y Estados Unidos.

Egresado de la Escuela Provincial de Teatro nffi 3013 "Ambrosio Morante", inició su carrera actuarial con Ricardo Arias, en Rosario, en 1997. Junto con el actor Federico Tomé, creó **Señales en la hoguera. Retrospectiva teatral**, revista de investigación sobre la historia de los grupos y los directores de la ciudad de Rosario y también formó parte del grupo de rock Hermosos perdedores, liderado por el cantante Julio Franchi.

Antes de llegar a Pontedera trabajó con Zygmunt Molik en Polonia y participó como actor en la Odin Week, en Holstebro, entre otras actividades.

Hasta aquí las presentaciones formales.

En julio de 2012 los dos equipos del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Focused Research Team in Art as Vehicle dirigido por Thomas Richards y el Open Program dirigido por Mario Biagini) viajaron a Brasil para presentar sus piezas, dar talleres, dictar conferencias y mostrar videos documentales, entre otros trabajos.

En agosto se dividieron, el grupo de Thomas Richards viajó a Chile y el de Mario Biagini vino a la Argentina. En el marco de ese viaje, Mario y Alejandro llegaron a Rosario. Esas cosas que suceden cuando el deseo y la voluntad se fusionan. Así fue que muchos actores, directores y profesores de teatro pudieron compartir dos jornadas con ellos en la Escuela Provincial de Teatro y Títeres, donde mostraron el video de **Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show**, ofrecieron en vivo una aproximación a su forma de trabajo y Mario contestó preguntas de cuantos quisieran preguntar, con la traducción simultánea de Alejandro.

En esos dos días en los que el tiempo pareció de otra naturaleza, un tiempo sin prisas, que deviene de la cualidad de la presencia de quienes lo comparten, también hubo un momento para una entrevista. Allí, en el Centro de Expresiones Contemporáneas, al lado del Paraná, intentando abstraernos de los ruidos de amoladoras y martillos, nos encontramos Mario Biagini, Alejandro Rodríguez, Yanina Mennelli, Ricardo Arias y yo. La traducción en simultáneo de Alejandro, los aportes de Yanina y Ricardo, y la disposición a escucharnos y comprendernos, transformaron la entrevista en otra cosa: un encuentro, una charla quizás, algo difícil de definir...

Presentamos aquí aquello que sucedió y que puede volcarse al papel.

Paula García Jurado: Ayer, en la charla, en la Escuela de Teatro hablaste de un proceso que había llevado a que en el trabajo decidieran constituir dos grupos paralelos. ¿Cuáles son las diferencias que hay entre el trabajo de tu grupo y el del grupo que coordina Thomas Richards?

Mario Biagini: En el Workcenter muchas veces hubo más de un grupo. Al principio, cuando empezamos a trabajar había dos grupos y aún tres. Por ejemplo, durante un tiempo, hubo un grupo guiado por Thomas, del cual yo era parte, y otro más grande guiado por una mujer de Haití, Maud Robart. En aquel tiempo, Grotowski decía que los dos grupos estaban trabajando en direcciones diferentes. El grupo Upstairs guiado por Maud ("Upstairs" en el sentido que trabajaba en el piso de arriba) trabajaba con material tradicional de Haití; y Grotowski decía que buscaban el modo

de ir desde aquello que es objetivo a aquello que es subjetivo, tomando como hipótesis el hecho de que el material tradicional tiene elementos objetivos. Y yendo hacia una “implicación personal”.

Nuestro grupo, a diferencia del otro, el cual estaba guiado por una mujer que venía de una cultura tradicional, estaba formado por... ¿conocés la banda de Peter Pan? Los huérfanos, como niños casi sin pasado. Entonces, empezamos a trabajar desde algo que era completamente subjetivo, el trabajo era fuerte y vivo, aparecían sueños, muchas asociaciones personales, y estábamos yendo hacia algo que podía ser objetivo. Ese era el tiempo en el que creábamos *Downstairs Action*(1). Ahora es distinto, pero quizás haya algo ahí que sea análogo, pero no es más el principio. El inicio fue realmente empezar desde nada, por suerte estaba Grotowski. Ahora Grotowski no está más ahí, pero hay algo así como un conocimiento incorporado, experiencias incorporadas. El de Thomas, es un grupo que trabaja de un modo muy enfocado en los procesos sobre los cuales estábamos hablando ayer, ligados al arte como vehículo. Y quisiera decir que Thomas es como un tesoro viviente, un tesoro que camina. Hay algo en él que podés sentir de modo muy palpable, que no es simplemente una técnica o un “saber cómo”, sino un conocimiento sobre cómo esos cantos tradicionales pueden funcionar, cómo trabajar de manera diferente con cada persona de un modo muy meticuloso. Entonces ellos crearon la estructura llamada *The living room*, en la cual invitan gente. Es como una situación cotidiana: la gente se encuentra, traen algo para comer, traen algo para beber, comen, empiezan a hablar, puede haber de veinte a setenta personas. Y después, en ese, cómo decir, tiempo relajado, como el tiempo de la vida normal, ahí un canto empieza y algo en la persona que canta empieza como a vibrar, como si fuera una llama y esa llama pasa a otra persona dentro del grupo, otra persona y otra persona y una estructura performativa aparece; que no tiene una disposición espacial perteneciente al teatro pero tiene elementos performativos de alto nivel. Y ¿qué es? ¿qué pasa? Cuando estás sentado ahí, con otra gente es como si vieras a un hombre, un hombre de mediana edad en su living, con su familia, con sus amigos y ellos han invitado a alguien. Y este hombre en algún momento quizás se duerme o quizás comienza a soñar despierto, y entra en un sueño y es el sueño de un viaje donde hay imágenes de su vida. Hay una torta de cumpleaños llameante y después de que las velas son apagadas hay un caballo salvaje en el desierto, hay una mujer terrible con un cuchillo, el viaje de un chico a la montaña... imágenes arquetípicas, que nos recuerdan elementos de cuentos para niños, elementos que están den-



• Escena de "Electric Party".

tro de nosotros. Al final él se despierta o alguien lo despierta, “hay invitados” y él ve de nuevo a su familia, a sus amigos, también a los invitados, y ellos también estaban en su sueño... ¿quién de ellos es real? Los ve de un modo distinto ahora. Y ahora por lo que ha sucedido durante la obra, la relación entre las personas presentes tiene una cualidad diferente de cuando llegaron. Hay un silencio distinto, que no es solamente la ausencia del ruido. Hay una manera diferente de escuchar, una manera diferente de mirar. Es como si esta obra les dijera a los invitados: “Sí, está permitido que no juegues el juego, no necesitas hablar, no necesitas lucir bien, puedes estar aquí y reposar”. Lo que se buscó con esta pieza en relación con los invitados, es un modo de dar a los normalmente llamados “espectadores” la posibilidad de escapar del anonimato. Vos sabés muy bien esto, Paula: como actores, vamos a algún lugar a actuar, los espectadores llegan, vos hacés tu espectáculo, ellos se van, “chau”. Y porque ellos son anónimos también vos sos anónima. Tratamos con esta pieza de romper este mecanismo, y funciona. El grupo de Thomas se llama Focused research team in art as vehicle.

El grupo que yo coordino, del cual Alejandro es un integrante muy importante, se llama Open Program, y desde el principio fue un grupo con mucha fluidez. En los primeros dos años invité a trabajar en el grupo no solo a los miembros estables, es decir gente trabajando todo el tiempo, sino también gente que tenía en algún otro lugar una vida profesional completa, gente con la que yo sentí que artísticamente o profesionalmente

algo era posible. Entonces venían por un mes, se iban por tres meses, después venían dos semanas, se iban un mes; y las estructuras que se crearon en esos dos años, daban la posibilidad a esas personas de entrar, estar adentro de la estructura. Esto no significa que ellos podían llegar e improvisar cualquier cosa, sino que podían, a través de elementos performativos básicos, asistir, ayudar, tomar parte. Este aspecto, en los últimos cinco años, fue creciendo, cambiando y todavía está presente. Empezamos trabajando con textos de Salinger y Beckett. Cuando Alejandro llegó, hizo una muy buena pieza con un fragmento de Salinger, fue lo primero que creó; y yo pensé “ah, este pibe tiene talento”. Empezó a aparecer material interesante pero nada que realmente tuviera sentido, nada que me hiciera sentir “ah... esa es su necesidad”, y estaba un poco frustrado. Al mismo tiempo trabajábamos con cantos tradicionales, cantos afrocaribeños, durante un año más o menos. Y una vez, creo que fue cuando estuvimos en Polonia dos meses, decidí hacer un experimento y les di algunos textos de Allen Ginsberg, sin decirles de qué textos se trataba, y les pedí que crearan acciones y cantos basados en esos textos. Y empezaron. Vi que era muy vivo y les di más y más textos, y fue como si alimentara, como si nutriera a un animal muy hambriento que nunca se llenaba; las acciones y los cantos que creaban estaban tan vivos, tan llenos de significado que dejé de trabajar con Beckett y Salinger e incluso en un momento les prohibí crear más piezas porque estaban creando demasiado material. No sabía qué hacer con eso, eran



• Escena de "Electric Party".

veinte, treinta horas de un material excelente. Sí, estaba perdido. Pero no estaba preocupado, porque sabía que mi trabajo ahí era darles espacio a ellos, lo más que pudiera, y aún en los momentos en que sentía que el trabajo era bueno, inventaba pretextos, por ejemplo, que tenía que hacer algo en Polonia o en Francia y me iba por una o dos semanas... y volvía y miraba y decía, "ah, sí, está bueno, sigan de esta manera", y me iba de nuevo. Y volvía y veía que crecía, que crecía. En ese momento también decidí parar el trabajo con los cantos tradicionales afrocaribeños, porque sentí que la dirección era otra. También con Thomas, pensamos que iba a estar bien diferenciar el trabajo de los dos grupos. Diferenciarlos de modo que los dos grupos pudieran trabajar en la misma cosa. En ese momento empezamos a trabajar con cantos de la tradición negra del sur de los Estados Unidos, cantos de los esclavos, cantos que tienen el mismo origen que los cantos tradicionales afrocaribeños, pero que por un extraño fenómeno se transformaron en la base de todo lo que escuchamos en Occidente. Porque el blues, el jazz, después se transformó en rock and roll, en música pop. De algún modo pude aplicar mi conocimiento de los cantos de la tradición afrocaribeña, en estos cantos tradicionales del sur de los Estados Unidos. Y lo que el grupo empezó a crear como canciones, sonaba como el rock, el blues, el punk rock, el funk. Era algo muy mundano pero muy vivo, con una calidad tal, que yo podía sentir en ellos la conexión con los cantos tradicionales. Con todo ese material, con los años, creamos cuatro formas diferentes que pueden ser adaptadas a diferentes situaciones. Una es un espectáculo teatral, lo hacemos en teatros para ciento cincuenta, doscientas cincuenta personas; otra es un concierto de rock, que nor-

malmente está amplificado, para quinientas o mil personas, otra es algo que hacemos en muy distintos tipos de espacios: night clubs, ocupas, calles, en lugares donde normalmente hay mucha gente, y al que la gente va por otras razones. Y otra es como una larga vigilia que normalmente hacemos en una casa, que empieza a la noche, alrededor de las diez u once y continúa hasta el amanecer. Entonces buscamos con todas estas distintas formas, diferentes contactos con las personas. Buscamos cómo la intencionalidad de nuestras acciones puede ser la misma más allá que las formas cambien drásticamente de una situación a otra.

PGJ: En el teatro, uno habitualmente tiene períodos de producción muy felices y momentos de inestabilidad o crisis. ¿Tienen ustedes esos momentos? ¿cómo los manejan? ¿paran de trabajar, los vehiculizan a través del trabajo...?

MB: Es una buena pregunta. De hecho la vida de un grupo de teatro es una historia de crisis. Y no la supervivencia sino la vitalidad de un grupo depende del modo en que reaccionan a las crisis. Normalmente pensamos que las crisis son las excepciones, como ahora en Europa pensamos que la guerra es la excepción, pero si miras la historia de la humanidad, es lo opuesto. Los dos grupos forman un gran grupo en el Workcenter, entonces los tipos de crisis que pueden aparecer son muchos. Y lo que veo es que si, como director, estoy atento a cuáles son las señales que vienen de los actores, se puede agarrar la crisis antes de que se manifieste. Es como empezar a sentir que algo está andando cuesta abajo, como pequeños signos: hoy un actor no se lavó los pies, la camisa no está planchada, ella se olvidó el sombrero del espectáculo... Algo está sucediendo. Es necesario

antes de esa inevitable caída, antes de que el descenso aparezca, encontrar un pequeño shock que reorienta nuevamente el trabajo hacia su verdadera intención, hacia su intención original: "¿por qué estoy haciendo esto?". Esta no puede ser una pregunta grupal: "¿por qué nosotros estamos haciendo esto?". Eso es más bien para iglesias, partidos políticos, el ejército, pero para un grupo de arte, es una cuestión individual. Me la puedo hacer únicamente a mí mismo, puedo solamente intentar recordarme a mí mismo "¿por qué estoy haciendo esto?". Así, esta intención original puede resonar de nuevo a un nivel distinto, con una amplitud o profundidad diferentes. Cada vez que hay una emergencia, si no hay dinero o alguien tiene un problema, es siempre posible transformar la debilidad en una fuerza. Esto no se puede calcular. Calcular esto sería violar la realidad o violar la vida, y si tratás de violar la vida normalmente ella es la que te coge. Entonces no funciona. Grotowski era un genio en relación a esto. Por ejemplo, algo pasaba, entonces Thomas y yo íbamos hacia él y le decíamos: "Uh, algo pasó, tenemos que hacer esto, esto y esto" y Grotowski a veces decía: "Primero pará, solamente pará, esperá. Ahora la mejor estrategia es no hacer nada". Otras veces nosotros íbamos y le decíamos: "¿Sabés? Está pasando esto", y después lo veía como despertándose: "Entonces ahora hay que salir a hacer esto, esto, esto y esto". Uno debe sentir que en algún momento tiene que ir con el flujo de lo que está sucediendo y en algún otro momento tiene que ir en contra. No es un cálculo, sino más bien estar en contacto con lo que está sucediendo, y con lo que vos querés hacer.

PGJ: Quizás lo que voy a preguntar ya está casi respondido por esto que decías... pero ¿encontrás en algún lugar lo que te entrapa en el trabajo? Aquello que hace que te repitas, que te funciona como una jaula, como un lugar de inercia, de repetición quizás o de no poder pasar a otra cosa...

Ricardo Arias: La ruedita de hamster.

MB: Todo el tiempo. Ese es el motivo por el cual uno no puede trabajar solo. Es el motivo por el cual el arte del teatro tiene que estar hecho con otros individuos. Observá que no estoy diciendo "tiene que ser hecho en grupo". Tiene que estar hecho con otros individuos, descubriendo cómo trabajar completamente e individualmente con una persona, con otra persona, con otra persona... Y cómo esos individuos tienen que trabajar en colaboración entre ellos. Esos momentos de estancamiento donde la inercia aparece, donde empiezo a comportarme mecánicamente en el trabajo, donde estoy ciego, donde me olvido, aparecen todo el tiempo. Y aparecen de acuerdo a ciertas leyes. Casi en ciclos. Durante el día hay

un ciclo, durante una sesión de trabajo hay un ciclo, en un mes, en un año, en toda la vida del Workcenter, en la sociedad, en diferentes países. Es como si cada individuo estuviera hecho de diferentes ciclos; como diferentes ruedas. Entonces si yo estoy trabajando pensando en el grupo, estoy lidiando con una clase de ciclos. Si mi trabajo lo sigo en relación a los individuos, estoy trabajando con multitudes de clases de ciclos. ¿Cómo he elegido a mis compañeros, mis colegas? De un modo muy egoísta. Elegí la gente que pueda recordarme una y otra vez por qué estoy haciendo lo que estoy haciendo. Porque en el momento que estoy entrando en un proceso de descenso, quizás no pueda hacer nada en relación a eso, es de algún modo automático, es de algún modo natural... Y no tengo la capacidad de cambiar esa dirección. Pero estoy trabajando con esa persona, y esa persona está en el momento en que puede realmente despegar. Y es muy importante para ella, porque ese momento va a reaparecer, si reaparece, quizás dentro de seis meses. Estuvimos esperando tres años para cazar ese momento. Entonces, cuando percibo eso, si veo que la persona está en el borde de grandes descubrimientos y posibilidades, en ese momento ¿a quién le importa si estoy en un momento de inercia, si estoy pesado, si estoy como el ratón en la rueda? Y también, dicho sea de paso, quizás seamos siempre como ratas en las ruedas, quizás solamente la dimensión de la jaula cambia. Pero si estoy presente ahí y hago lo que hago por la posibilidad en esa persona, va a funcionar. Aún esa pesadez en mí, aún sin que yo la conozca, se va a transformar en otro movimiento. Si trato de trabajar directamente sobre eso, porque tengo que ser bueno, porque tengo que hacerme mejor, despliego mi amor personal por mi jaula, poniendo pequeñas flores en mi jaula, y cortinas bordadas.

PGJ: Tomando los dichos de Grotowski sobre que al conocimiento se accede a través de la iniciación o el hurto... ¿vos te considerás un iniciado o un ladrón?

RA: ... O ambas cosas

MB: No sé si hay realmente una diferencia. Y sabés, cada vez que me considero de algún modo refuerzo el hecho de olvidarme que afuera de la jaula hay un mundo. No puedo cambiar mi jaula. El problema es que me olvido que estoy en la jaula o más bien, me empieza a gustar. Pero las jaulas están hechas de barras y sé que entre las barras hay espacio, el aire puede pasar, algo de afuera puede pasar: olores, viento, eso que es como un alimento. En los momentos que me doy cuenta que puedo mantener esa consciencia de estar en una jaula y que casi todo lo que hago pertenece a esa jaula, quizás una pequeña posibilidad se abre,

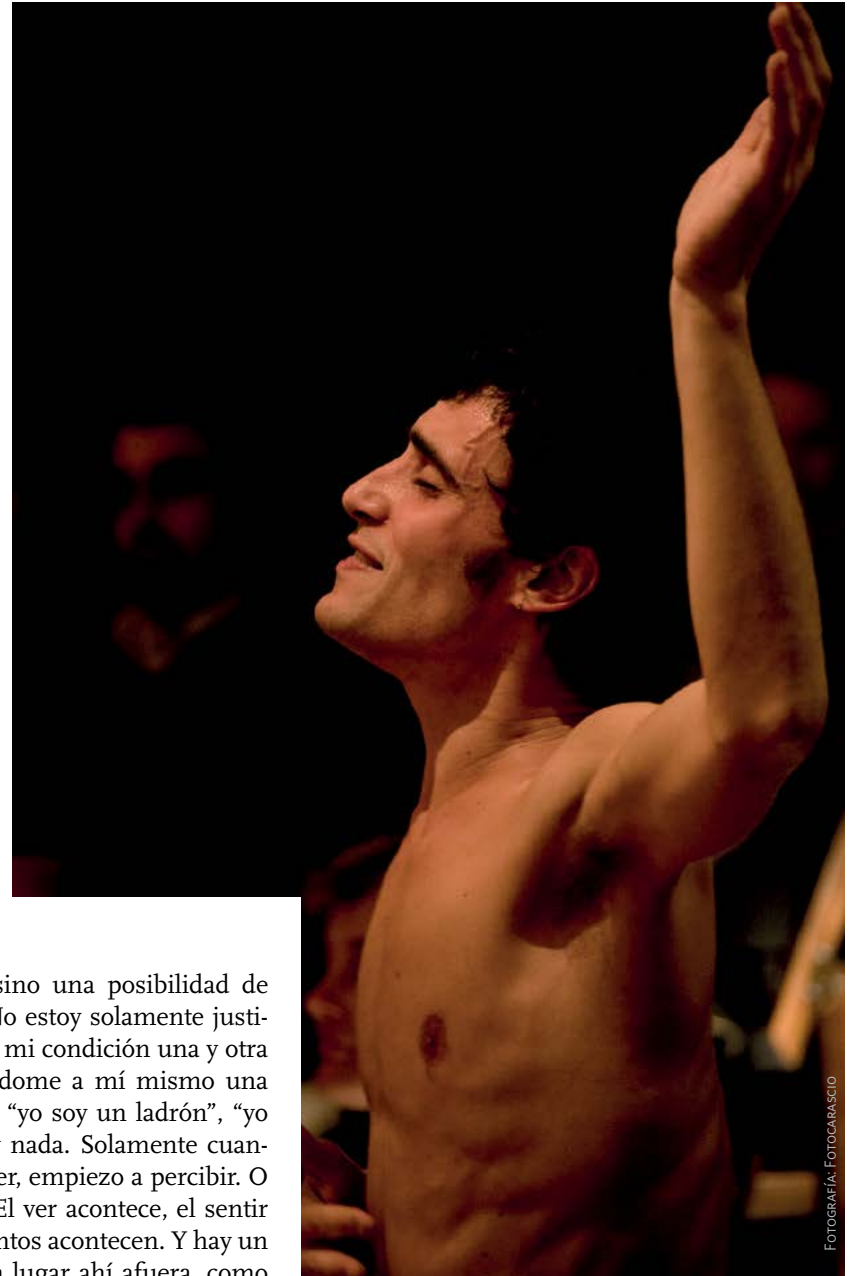
no dentro de la jaula, sino una posibilidad de contacto con el afuera. No estoy solamente justificándome o justificando mi condición una y otra vez, no estoy describiéndome a mí mismo una y otra vez: "yo soy esto", "yo soy un ladrón", "yo soy un iniciado". No soy nada. Solamente cuando soy nada empiezo a ser, empiezo a percibir. O la percepción acontece. El ver acontece, el sentir acontece, aún, pensamientos acontecen. Y hay un respiro, un aire de algún lugar ahí afuera, como una pequeña brisa, el olor del mar.

PGJ: Supongo que cuando viajan y entran en contacto, con escuelas, con gente... te harán muchísimas preguntas. ¿Cuál es la pregunta que nadie te hace que a vos te gustaría responder?

MB: Todo lo que pregunte la gente es su derecho. Y muchas veces lo que preguntan no es lo que las palabras encierran. La gente me hace preguntas y no sé las respuestas. Es como si hubiera una especie de hambre que se manifiesta a sí mismo, un amor. Y lo que es realmente liberador, es lo que pasa en el momento que entendés que no sos vos, no se trata de vos. No se trata de vos. La única cosa que podés hacer es ser como una ventana, un modo de acceso, ser un sirviente. Que hambre le responda al hambre.

PGJ: Como si uno te preguntara a vos lo que se pregunta a sí mismo... o lo que uno no sabe responderse...

MB: Sí, exactamente. "Uno" no está aquí (se señala a sí mismo) quizás esté allá (señala a su colega).



FOTOGRAFÍA: FOTOGRAFASCO

• Escena de "Electric Party".

(1) **Downstairs Action**, la primera obra del Workcenter en el campo del Arte como Vehículo. Es uno de los pasos iniciales de Thomas Richards en su aprendizaje con Grotowski. De 1988 a 1992, los miembros del Workcenter implicados en **Downstairs Action** trabajaron sobre la pieza, haciéndola o ensayándola. De acuerdo con la naturaleza del Arte como Vehículo, el trabajo era raramente visto; sin embargo, en numerosas ocasiones, fueron invitados testigos no solo para que tengan la posibilidad de percibir el contenido subyacente del trabajo, sino también, según palabras de Grotowski, para testear la calidad del trabajo, y para que este no fuera "algo estrictamente privado, inútil a los otros". También, gradualmente, más y más grupos de teatro fueron invitados a presenciar **Downstairs Action** y a mostrar su trabajo al equipo de **Downstairs**.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

Confesiones de dramaturgos

En el marco de la X Feria del Libro Teatral, que organiza anualmente el Teatro Nacional Cervantes, se realizó un encuentro entre los dramaturgos Roberto Cossa (Argentina) y Marco Antonio de la Parra (Chile). Se transcriben a continuación algunos momentos de la entrevista que Cossa le hizo a de la Parra, una de las figuras más destacadas del teatro trasandino contemporáneo.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• De la Parra y Cossa junto a Rubens Correa, Director del Teatro Nacional Cervantes.

Roberto Cossa: Vamos a hablar de él, de su obra, su actividad teatral, incluso de su condición de psiquiatra. Queremos ver cómo ve Chile hoy, la región, el mundo y, por último, hablar acerca del rol del autor, del dramaturgo. Ha cambiado mucho, ¿padecemos estos cambios o no? A propósito de este encuentro empecé a recordar algunos textos suyos, leí una autobiografía. Podríamos comenzar por hablar de **Lo crudo, lo cocido y lo podrido** (1978), una pieza que fue prohibida.

Marco Antonio de la Parra: Es de las primeras obras que escribí, un teatro de imágenes horribles, estábamos en tiempos duros. **Lo crudo, lo cocido y lo podrido** es una obra madre, como yo la llamo. Aparecen ahí muchos de mis temas posteriores. Es una pieza muy influida por el universo surrealista del cineasta Raúl Ruiz. La acción transcurre en un restaurante, Los inmortales, donde van a parar los últimos restos de la política y donde los camareros tienen una orden secreta: controlar el mundo. Una paranoia mía, el mundo no es controlado por quienes dicen controlarlo sino por personajes secundarios. Son ellos los que han decidido regir los destinos de Chile y, de pronto, han perdido el control. Esta obra, inocentemente, fue preparada por el elenco de la Universidad Católica de Chile, bajo la dirección de Gustavo Messa. Inocentemente, lo juro. Estábamos a punto del estreno pero la vio un senador y dice: "Esto no va". Y tenía razón. Estábamos en 1978, éramos de una inocencia absoluta. Es una obra madre, decía, porque he vuelto a varias escenas de ella. Me sigue pareciendo muy misteriosa, muy extraña.

R. C.: Por lo que conozco sé que en tu vida hay ciertas señales del cine, cierta añoranza. Hay cosas que escribís que se parecen a guiones de cine.

M. A. de la P.: Hay mucho del cine. Estando en cuarto año de Medicina decidí ir a matricularme en Cine. Ya tomaba cursos de teatro y quería ser director de cine. Mi proyecto era irme a trabajar a Polonia. Pero como en Chile no se podía ser director de cine, me puse a escribir teatro. Mi teatro está lleno de cine. A veces, es cierto, escribo textos con cierta complejidad. Las acotaciones las encuentran el actor y el director a partir de la lectura.

R. C.: ¿No te desilusionás desde la imagen inicial con lo que después ves en el escenario?

M. A. de la P.: Depende de los directores. Creo que la dramaturgia es un accidente literario: Casualmente el texto, al no tener otro recurso, obliga al manejo de un lenguaje muy hermoso pero uno sabe que no está escribiendo música para ser cantada y bailada. Uno sabe que esto va a ser dramaturgizado. El director hace una dramaturgia, el actor hace una dramaturgia, hasta el espectador hace una dramaturgia. Edita. Se está produciendo un fe-

nómeno dramaturgístico permanentemente. Eso tiene cierta ligazón con mi trabajo como psicoterapeuta respecto del mundo de los sueños. Los sueños son la tragedia que tenemos todos de no poder confrontarlos y yo, con tus palabras, sueño otro sueño. Esa tragedia, esa imposibilidad de comunicar. Y por eso me gusta mucho lo onírico. Es un mundo del que he abusado muchas veces y es tocar al espectador, que está asistiendo a la función, con la lógica del inconsciente. Hay cosas que dice el personaje que van a conmocionar al espectador y eso me perturba mucho. Esta cosa que provoca el actor me interesa, también, y por eso actúo. Me gusta esto de ser actor y quedar atrapado en el escenario.

R. C.: Otra cosa que leí, de la que me gustaría que hablaras, es que vos solés decir que como psicoanalista has escuchado tantas historias que te hubiera gustado escribir sobre muchas de ellas pero que, por ética profesional, no podés. ¿Cómo es ese vínculo?

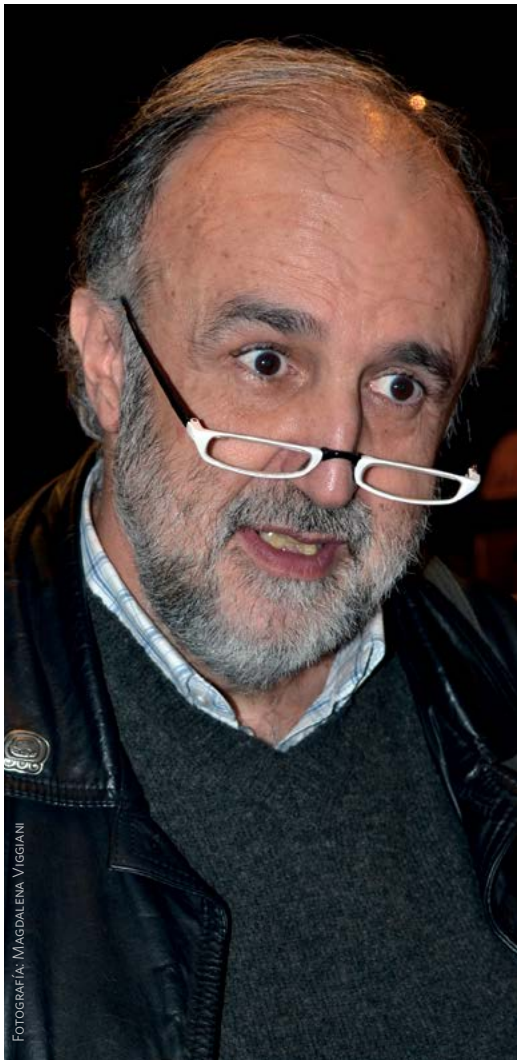
M. A. de la P.: Algunas me visitaron. Hay una historia que vuelve repetidamente y que tiene varios borradores. Algo aparece en **Telémaco o el padre ausente**. En cierta oportunidad me vino a ver un hombre, un miembro de la policía política que, claro, no podía consultar a un médico militar. Y para mí fue terriblemente conmovedor... Esa historia tiene no sé cuántos borradores y es una marca que aparece en muchas obras: el personaje de un torturador. Lo que uno aprende como psicoanalista en una sesión es teatro, en un sentido de riesgo. Hay una tensión entre terapeuta y paciente. Si uno de los dos no está asustado, es una perversión. Si los dos no están asustados que se vayan a tomar un café. Ese miedo tiene que ver con el cambio. Y es interesante analizar eso en el trabajo del actor. Es importante un actor con miedo y ojalá también el espectador lo experimente. Los dos tienen que tener miedo, si no no va a pasar nada.

R. C.: ¿Realmente creés que es posible?

M. A. de la P.: Creo que en algunos momentos se consigue. Y nos ha pasado en alguna obra. A ver, de todas las sesiones de psicoterapia, una es la correcta, una funciona. Uno en el teatro se la pasa buscando eso, que te cambie la vida. Y eso puede aparecer en una línea de texto, en un trabajo actoral, en un detalle. Yo busco mucho eso, lo persigo. Siempre hay algo.

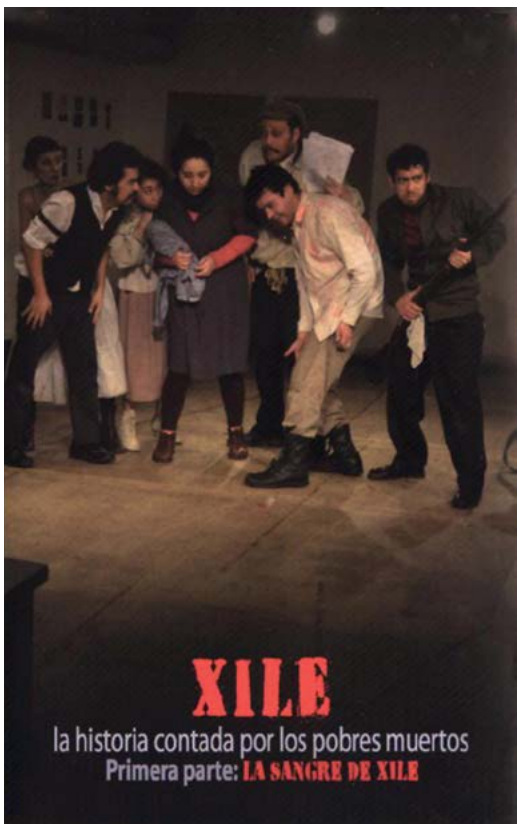
R. C.: ¿Te molesta el ingenio, la ocurrencia, cuando escribís?

M. A. de la P.: Hubo un momento en que me aburría. Era un tiempo desesperado en cuanto a la necesidad de contar historias de la gente. De pronto me vino el autismo, me volví minimalista, y empecé a necesitar



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• Marco Antonio de la Parra.



• Programa de mano de "Xile".

contar dolores y emociones precisas. Empezaron a interesarme momentos particulares. Afinar la puntería y buscar un grado cero del teatro, la oscuridad, el vacío, el silencio, trabajar con el cuerpo. Me di cuenta que escribía, escribía, escribía pero no llegaba al cuerpo. Necesitaba el movimiento como partitura y empecé a desarrollar eso y me fascina.

R. C.: ¿En qué proyectos estás ahora?

M. A. de la P.: El último año ha estado muy movido. He estrenado **El loco de Cervantes**, un trabajo donde el autor se está muriendo y soy yo quien lo cuenta. Y luego estoy trabajando un tríptico bajo el título **La sangre de Xile**. Es el relato de la historia de Chile contada por un grupo de muertos. Al principio apareció la idea de contar el último golpe militar pero ¿por qué? Mejor contemos hacia atrás. Todo empezó hace cien años. Y obviamente vamos a llegar al golpe. Es un espectáculo muy fragmentario. Es muy irreverente.

R. C.: Hay una pregunta que yo me hago pero sé que también se la hacen muchos argentinos. ¿Por qué hay tanto rasgo de Pinochet en Chile?

M. A. de la P.: Porque hay mucho rastro previo a él. Él es una representación de una figura. Pinochet encarnó nuestro lado más violento, más cruel, aterrador y eso ha permanecido. Todavía nadie se anima a tocarlo. Es un maestro oscuro, como diría cierto esotérico, que diseñó el mal. En esta lectura que hago de Chile, en mi pieza, asoman las matanzas, las persecuciones, las guerras civiles, los golpes militares.

R. C.: ¿Y en tu obra, Allende está representado?

M. A. de la P.: También. En otra línea de tensión. La línea anarquista que se va a confundir con el comunismo en la Guerra fría, que va perdiendo el lenguaje creativo, para mi gusto. Yo siento que había una vibración más interesante en el anarquismo, reflatado hace poco en las marchas de los jóvenes estudiantes. Hay ciclos.

R. C.: Lo ves como un brote anarquista a este movimiento que encabezó esta chica Camila Vallejos, que es del PC...

M. A. de la P.: Se hace luego del PC, pero eso nace como un movimiento que no tiene nombre. Necesita otra redesignación. Tiene más parentesco con los indignados españoles. Pero de hecho se enfrió porque se ordena. Porque ya han presentado un proyecto de ley, por ejemplo.

R. C.: Los indignados españoles por falta de orden van desapareciendo...

M. A. de la P.: Es una cuestión mayor. El anarquismo corrompía la in-



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• Marco Antonio de la Parra y Roberto Cossa.

quietud social y al organizarse desaparecía y yo creo que estamos viviendo una inquietud que más bien tiene que ver con la crisis neoliberal, desde la temporalidad nos influye sociológicamente. Los cambios tecnológicos nos rompen la vida. Y esto tiene que ver con: “¿En quién creo? ¿qué proyecto político puede existir en un mundo que no tiene ninguno? ¿qué democracia puede existir si la corrupción no es a largo plazo? ¿a quién le prometo algo?, todo se fractura”... El discurso político queda como una teatralidad ya pasada. Siento que estoy asistiendo a la misma obra de teatro desde el 88. Nadie sale de escena, todo se alarga y siguen dando vueltas.

R. C.: ¿Cómo está la figura de Piñera?

M. A. de la P.: Por ahí anda...

R. C.: Gobernando....

M. A. de la P.: Es una figura complejísima. Estuvimos a punto de hacer una obra que queríamos llamar “Segundo Piso”, allí es donde se resuelven las cuestiones en la Casa de Gobierno. Él es un empresario, no es un político y se le confunde todo y, como dice por ahí un libro que circula en Chile, de un sociólogo, nadie lo quiere y a él eso le molesta mucho. Todo está regulado en Chile. Nunca ha habido tanto estatismo en el país. Es una cosa rarísima. Está divertido... Yo no entiendo nada y nadie entiende nada. Pero está entretenido. Nadie sabe quién será el próximo presidente y pareciera que nadie quiere agarrar la presidencia. ¿Dónde se fue la pasión? Y es interesante porque en el teatro, los jóvenes están interrogándose por la patria. Y el planteo es: “No me interesa esta patria, quiero otra patria”.

R. C.: ¿Hay muchos autores jóvenes?

M. A. de la P.: Por docenas. Hay que decirles no escriban más. Hay algunos muy interesantes como Guillermo Calderón. El autor de *Neva, Clase*. Últimamente ha estrenado *Villa + Discurso*. En *Villa* hace referencia a Villa Grimaldi, un centro de detención y en la segunda, trabaja sobre un discurso apócrifo de Bachelet que es verdaderamente irreverente, insolente, inquietante.

R. C.: Voy a detenerme en un texto de tu autobiografía que es del '93. Por ese tiempo eras agregado cultural en España...

M. A. de la P.: Fue un tiempo interesante. Me sirvió para trabajar en España, contactarme con mucha gente interesante...

R. C.: De ese texto autobiográfico rescato frases como: “Me atraen los grandes textos religiosos”. “Hoy el silencio de Dios es atronador. Estamos

más huérfanos que nunca”. ¿Sentís que esto sigue pasando?

M. A. de la P.: Me interesan mucho los textos religiosos. En mi obra *La casa de Dios*, esa casa es el pabellón de un suicida. Sigo creyendo en el mito. Cuando escribí *La puta madre*, una versión de *La Orestíada*, estaba buscando esa figura mitológica.

R. C.: Y ahora, ¿estás más desesperanzado que antes?

M. A. de la P.: Tengo más esperanza que antes. Algo pasó y aparecieron cosas nuevas. Hemos tomado otros rumbos...

R. C.: ¿Qué pensás de este aparente primer paso que se está dando respecto de una unidad latinoamericana? ¿Lo ves con esperanza?

M. A. de la P.: Mi esperanza hoy día es de pequeños esfuerzos. En ese sentido es una especie de desesperanza transformada en versión pequeña. El pequeño esfuerzo. En el teatro uno hace pequeñas oraciones. Creo en lo religioso del teatro, es ceremonial. Por más que uno se haga el gracioso, siempre tiene la necesidad de que las cosas tengan un sentido mayor.

R. C.: ¿Cómo ves el rol del dramaturgo hoy?

M. A. de la P.: Creo que hemos ganado en libertad y perdido en influencia. El campo poético se ha abierto. Llegaron los dramaturgos y ellos observan si nuestros textos funcionan dentro de unos marcos de puestas que no son las que pensamos. Es un proceso atractivo.

R. C.: No te gusta que el teatro te encierre...

M. A. de la P.: Aplaudo el trabajo de Guillermo Calderón que se conecta directamente con lo político. Su última obra, *Villa + Discurso* pide que se represente en un espacio en el que se torturó, por ejemplo. Es casi una instalación. Esto nos pone en contacto con las artes plásticas. Hay que abrir bien los ojos. Antes estábamos más cerca de contar historias.

