

**Festival Internacional de las Tres Fronteras**  
Puerto Iguazú (2002 - 2004)

**Movimiento de Teatro Comunitario**

**Grupo Carajaji**  
**Nueva Dramaturgia**  
CABA (1991)

**Espacio Parakultural**  
CABA (1985 - 1995)

**Ley de Concertación para la actividad teatral no oficial.**  
**Ley 156/1999 C.A.B.A.**  
Creación de PROTEATRO

**Festival Nacional y Latinoamericano de Mimo** (1998 - 2000)

**Movimiento de Apoyo al Teatro, MATE**  
(creado en 1994)

**Festival Estival de San Martín de los Andes**

**Ley Nacional de Teatro 24.800/1997**  
Creación del Instituto Nacional del Teatro

**Festival El cruce Rosario**  
(2006 a la actualidad)

**Festival Nacional y Latinoamericano de Títeres**

(1998 - 2000)

**Festival Nacional de Teatro-Danza**

(1998)

**Ciclos Biodramas**  
(creado en 2002)

**Festival Nacional y Latinoamericano de Títeres**

(1998 - 2000)

**La Movida**  
Festival de Nuevas Tendencias Escénicas  
CABA (1987 - 1992)

**Festival Andino Internacional de Teatro al pie del Aconcagua**  
(2005 a la actualidad)

# EDITORIAL

## 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

MARÍA FRANCISCA D'AGOSTINO

### REPRESENTANTE DE LA SECRETARÍA DE CULTURA

CLAUDIA CARACCIA

### REPRESENTANTES REGIONALES

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

ARMANDO DIERINGER, REGIÓN NOROESTE: JOSÉ RAMAYO, REGIÓN

CENTRO: TERESA JACKIW, REGIÓN NUEVO CUYO: GABRIEL ARIAS,

REGIÓN PATAGONIA: ALFREDO GÓMEZ

### REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL

YANINA PORCHETTO, GRACIELA RODRÍGUEZ, JOSÉ KAIRUZ, JUAN

CARLOS MUZZIN

AÑO XII - Nº 31 MAYO / NOVIEMBRE 2013

## 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, JULIE WEISZ, FESTIVAL INTER-

NACIONAL DE BUENOS AIRES, TEATRO COLÓN

ILUSTRACIÓN DE TAPA Y DIBUJOS: OSCAR "GRILLO" ORTIZ

DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

### COLABORAN EN ESTE NÚMERO

FLORENCIA AROLDI, ALBERTO CATENA, MIRNA CAPETINICH, JULIO

CEJAS, ISABEL CROCE, MARIELA ENCINA LANÚS, NUNI FERREIRA, GRA-

CIELA HOLFELTZ, FEDERICO IRAZÁBAL, NARA MANSUR, GUSTAVO PA-

LACIOS, MARIANO PINO MORENO, JORGE RICCI, MARINA ROSENZVAIG,

PAULA SABATÉS, ANDREA SOLDINI, EDITH SCHER.

### 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.

## HACIA UNA DEMOCRATIZACIÓN DEL "TEATRO EN DEMOCRACIA"...

Se nos plantea casi como "lugar común", considerar el espacio de la creación artística en general y el teatral en particular como un ámbito propio de "resistencia cultural". Y de esta forma, entendemos, se ha inscripto esta percepción en el imaginario social de los países latinoamericanos, y especialmente en el nuestro, que han padecido flagrantes discontinuidades en el régimen político democrático, con las nefastas consecuencias que hemos padecido durante los sangrientos procesos dictatoriales. El teatro independiente, como sabemos, ha respondido de modo contundente a estas situaciones, constituyéndose en verdadero protagonista en el mencionado espacio de resistencia, dando una respuesta creativa a luctuosos acontecimientos. Y varios son los ámbitos que se han convertido en emblemáticos al sostener acciones tendientes a preservar el capital simbólico de la civilidad. Basta recordar que de la mano de ciertos referentes de nuestra comunidad teatral tales como: Osvaldo Dragún; Roberto Cossa; Carlos Somigliana y Carlos Gorostiza, y con el apoyo de otros dramaturgos y actores, surge Teatro Abierto –inaugurado el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero– como una forma explícita de contrarrestar la acción de la dictadura militar que, una semana después de la inauguración, genera el incendio de la sala a través de una operación comando. Un hecho que redonda en consecuencias opuestas a las seguramente previstas, ya que provocó una mayor solidaridad social y un relevante compromiso por parte de los "teatristas" para continuar, sostener y profundizar la lucha planteada. Teatro Abierto no solo continuó con su proyecto sino que cada función se convirtió en un acto simbólico antifascista, con gran repercusión en el contexto artístico-cultural. Y a partir de 1882, otros espacios tales como Danza Abierta, Poesía Abierta o Cine Abierto, dan continuidad a las acciones que han contribuido a la transformación del sistema sociopolítico que finalmente se consolida en esta hoy felizmente celebrada Democracia. Tal acción incluye, necesariamente, la creación del Instituto Nacional de Teatro, como poderoso instrumento de la comunidad de los "teatristas independientes" de todo el país y elemento de consolidación de espacios de producción y recepción de nuestra actividad a nivel nacional e internacional.

Pero, a nuestro entender, debemos comprender que la "batalla cultural" no se ha completado ni extinguido y que debemos renovar la acciones que nos permitan pensar que nuestro mundo es y sigue siendo perfectible. Y preservar lo que, con tanto sacrificio generacional, hemos logrado. Cabe preguntarse ahora, cuál es el renovado desafío que el teatro debe afrontar en sintonía con el momento histórico que nos toca atravesar. Cuáles son las formas de resistencia y lucha con las que nuestro arte debe comprometerse. Cabe pensar que, ya en democracia, debemos profundizar aquellas acciones de transformación cultural que permitan un acceso más ecuánime al capital simbólico y a la distribución de bienes culturales, Entre ellos nos encontramos con nuestro nuevo "viejo teatro". Un teatro que se inscribe en nuestra propia historia y que es inherente a nuestra condición humana. Nuestro desafío consiste en pensar creativamente a fin de diseñar nuevos dispositivos "artístico-teatrales" que nos permitan hacer visible las alteridades culturales y las zonas de exclusión que aún perviven y en las que dicha alteridad tiene lugar. Esto nos permitirá construir nuevas mediaciones a fin de que la experiencia teatral llegue a todos los "destinatarios-receptores" posibles, más allá de las restricciones contextuales que impiden que una "democracia-artístico-cultural" pueda efectivizarse en tiempo y forma. Y en la medida en que la creación –ficcionalmente hablando– pueda historizarse, la propia condición humana podrá, asimismo, dar respuestas creativas y transformadoras de su propio imaginario y, consecuentemente, de su propio mundo.

### GUILLERMO PARODI

DIRECTOR EJECUTIVO

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO.

RICARDO BARTÍS

# “Pertenezco a una generación que tuvo un gesto de gran teatralidad, aún en la tragedia”



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGLIANI

Destacado actor, director y docente, Ricardo Bartís es uno de los referentes más importantes del teatro argentino contemporáneo. En su espacio -Sportivo teatral- promueve un verdadero semillero de creatividad que se expande sobre la escena alternativa porteña y también en varias provincias argentinas. En su último espectáculo **La máquina idiota** cuestiona procedimientos teatrales y lo hace con la sabiduría de un verdadero maestro. En esta entrevista analiza los últimos treinta años de teatro en democracia.

ALBERTO CATENA / desde CABA

**-¿Si tuvieras que hacer un balance teatral de los treinta años de democracia, qué rasgos destacarías para la actividad en ese período?**

-Lo primero sería reflexionar sobre la añoranza, en tanto uno mira los treinta años que han pasado y queda signado, ya no solamente por la mera subjetividad política de la observación, sino por añoranza, por la conciencia del paso del tiempo. Y con las distorsiones que eso puede producir. Porque, el primer aspecto que se me ocurre, es que el teatro en los setenta, sobre todo en el momento de la dictadura, se encierra en sí mismo. Antes el teatro estaba más en la calle. En el sentido estricto del término: en las manifestaciones, en las discusiones en los bares, en las universidades, en las áreas de trabajo. Quiero decir,

la política funcionaba como un imperativo muy fuerte dentro de lo que sería el campo social y con el componente teatral que eso conlleva, de personajes, de puesta en escena, de discursos, de relatos, de construcciones momentáneas ficticias. Pertenezco a una generación que tuvo, a mi entender, un gesto de gran teatralidad aún en la tragedia. Una forma de ocupar un lugar trágicamente y de correrse de un modelo. Fue un gesto de enorme valentía, algo sobre lo cual se deberá reflexionar en algún momento de manera profunda. Un gesto algo mesiánico, disparatado. Sería interesante poder pensar lo peligroso de ese gesto desde una posición de izquierda, no desde la derecha. No dejarle ese pensamiento a la derecha. El teatro era mucho más minoritario.

Ahora se ha expandido en el cuerpo social de una manera exponencial y vertiginosa. Formar parte de un grupo de teatro, estudiar teatro, era una actividad muy reducida. Y eran muy, pero muy claros, los límites entre esas formas más precarias, más alternativas, que las formas profesionales. Había un signo muy nítido de división entre el mundo profesional y el teatro oficial, que tenía en ese momento un elenco estable (con lo cual ahí había como un coto cerrado), y el mundo del teatro alternativo, constituido por algunos grupos que mantenían su prestigio como el Teatro del Pueblo o el Payró, sobre todo este último en base al trabajo de su director, Jaime Kogan, que producía dentro de ese espacio. Pero no había espacios alternativos, no había lugares.

**-¿Cuál era el formato alternativo al teatro más tradicional?**

-Era un formato tradicional de platea a la italiana, para 150 personas o 200 personas. Ese era el modelo alternativo al teatro comercial, en la dictadura.

**-¿Estás hablando de los comienzos de los ochenta?**

-Estoy hablando de los setenta. La dictadura produce con lo horroroso una clausura y un silencio. Y eso tiene un aspecto que, curiosamente, favorece al teatro. Es que hay un sector que empieza a emerger, que no reconoce padres, que no quiere ir a esos lugares. No quiere hacer y aprender lo que se hace allí, no le interesan esos espacios. En definitiva no le interesa ese teatro. Y le urge desarrollar otro tipo de teatro. Alejandro Urdapilleta, sin saberlo, sin ser necesariamente un teórico, es un ejemplo de un tipo de actuación que desborda por inteligencia, por talento, y con gran seguridad, los lugares antipoéticos en que la producción coloca a la profesión, a la actividad profesional, al director, al actor, al autor, al escenógrafo, al vestuarista. Los lugares que le permiten entonces, por problemas de industria, económicos, estrictamente vinculados a la distribución del dinero, fracturar un orden colectivo, como es el teatro. Quiero decir, un orden creativo que se constituye en base a las aportaciones de distintos relatos de manera colectiva y de una manera que tampoco es la creación colectiva como se entendía allá por los sesenta, las modalidades caribeñas del tipo del Teatro de la Candelaria. No, son procedimientos de búsqueda en los ensayos, entre la dirección y la actuación, que van gestando una territorialidad del lenguaje. Eso se puede



producir sobre un texto ya escrito o sobre la ausencia de un texto, no importa, pero es el intento de desarrollar una hipótesis de lenguaje que no acepta una soberanía previa, como en este caso el texto. Eso se produce e irrumpe muy fuertemente. Aparece un procedimiento muy simple, pero atractivo, que es que Batato (Barea), Urdapilleta y (Humberto) Tortonese, y otros actores recitan poesía, con lo cual hay un agenciamiento hacia una literatura, que no es necesariamente teatral. Se fractura la idea de la representación y aparece un concepto de forma, agenciado a la idea de la actuación con un texto netamente poético, y un goce en el decir poético, por encima de lo que sería el sentido más tradicional. En esa fractura se genera un teatro alternativo, que insisto no es el teatro independiente ni reconoce la tradición ni la paternidad del teatro independiente. Es otra cosa, no quiere ser tampoco el Payró, el Teatro del Pueblo, no quiere ser eso, no quiere esa estética, no quiere ese lenguaje, no le interesa el realismo, no acepta el naturalismo. Está preocupado por no repetir las convenciones que el teatro acumula, tan ciegamente, y empieza a establecer discusiones. Y crece, a mí me parece que eso favorece enormemente el crecimiento del teatro. El teatro se proyecta de una manera muchísimo más dinámica hacia la gente más joven, que encuentra en el teatro un territorio expresivo que no lo tenía, tan claramente, expresado antes. Esto es nítido. Hay una aparición y una irrupción de un público joven, que compra un lenguaje distinto, diferen-

te, y otros lugares y otras convenciones teatrales. Y con mucha rapidez hay un teatro que muere, que queda clausurado.

**-¿Y después de esto qué vino?**

-Luego vienen los desarrollos y las luchas en los noventa, primero por una situación social que, en algún momento dado, el teatro también iba a tener que pagar las consecuencias del menemismo, del neoliberalismo como concepto. Iba a ser atacado y debilitado por esa experiencia. Pero también hay un procedimiento que hace el teatro comercial de manera inteligente, que es tomar a algunas personas del teatro alternativo para que dirijan en el teatro comercial. Y elige un tipo de literatura que, en general, elegía el teatro oficial. Una literatura culta, de grandes autores, legitimizados por estos grandes directores, que han obtenido gran prestigio en el teatro alternativo, y que pueden convocar a grandes actores en un marco, no nuevo, pero muy inteligente como oferta. Y también eso produce una situación de mucha hibridación y de mucho crecimiento. Ahora, habrá que ver si ese crecimiento fue bueno, habrá que plantearse si esa situación devino en lenguaje, si ese lenguaje, esas aperturas, esas fracturas muy posibilitadoras a mi entender, que se produjeron allá por finales de los setenta, en los ochenta y en parte de los noventa, producen y mantienen una perspectiva de lenguaje.

Han aparecido muchísimos directores, sobre todo directoras de una actividad que estaba



totalmente cerrada al mundo de los hombres. Aparecieron en todos estos años una gran cantidad de directoras con éxito, con propuestas, etc. Antes las directoras eran contadas con los dedos de las manos. Se han poetizado mucho esos lugares.

**-¿Y en el lugar de los directores y autores o autoras?**

-También ha ocurrido algo similar. Hoy hay muchos directores y directoras. Y también muchos autores o autoras que dirigen, muchos directores que escriben o muchos autores que también actúan en sus obras. Esos intercambios no necesariamente van a producir lenguajes poéticos, pero se fracturó un poco, esa idea un tanto aristocrática que el teatro tenía en relación a cómo se constituía lo teatral. Había una obra, había un director que convocaba, había unos actores que representaban, etc. Esas situaciones me parece que han encontrado dinámicas y prácticas muy simples pero efectivas en distintos grupos. Los grupos no se arman hoy con la idea de perdurabilidad, algo que sí sucedía antes. Me parece que las personas, ahora más jóvenes, entienden claramente que se agrupan momentáneamente para después desagruparse.

**-O están en dos o tres lugares a la vez.**

-Es verdad. Y por eso yo veo al teatro de Buenos Aires muy fuerte, con mucho desarrollo. Lo único que me preocupa un poco es el tema del lenguaje.

• Escena de "La máquina idiota".

#### **CAMBIOS DE HÁBITO**

**-Hoy el teatro no tiene jerarquías tan rígidas, me parece. Y eso favoreció el desarrollo de otros actores que pudieron reivindicar más su necesario papel en el teatro. Incluso los sectores que vos podrías considerar más tradicionales empezaron a pujar para aggiornar sus estéticas. Uno no ve ahora que se haga teatro, con ciertas excepciones, como en los sesenta.**

-Por supuesto que hay un avance en todas las áreas porque también está el peligro de que el teatro se transformara en algo muy aburrido, empobrecido. Hay una cierta conciencia, en esa especie de competencia que se produce para ver cómo podemos singularizarnos, de que hay que cambiar. Son otros tiempos. El peligro ahí son las técnicas de impacto, de procedimiento, de tratar de encontrar algo que me singularice más que aquello que tengo para desarrollar. A veces eso lleva al teatro a lugares tontos, de puro efecto. Como la Argentina recibe visitas periódicas de teatristas extranjeros o

teatristas argentinos viajan, es posible informarse de los hábitos teatrales europeos, que están poblados de efectos, de micrófonos, de proyecciones, de efectos escenográficos simples pero narrativos. Todos cantan, siempre hay un grupo que toca alguna música. Hace ya muchos años que los alemanes intentaron plantar, hacer fructificar, la idea de la posdramaturgia, o sea un teatro que ya no relata, porque como no hay relato social el teatro tendría que dejar de acudir a esa forma. Y así aparece el teatro posmoderno, lo biográfico, lo que sería la sutil diferencia entre la experiencia de la vida y la ficción. Y de ahí los biodramas. Todas esas cosas que desde hace un tiempo nos están martirizando.

**-¿Por qué usás el término martirizar?**

-Porque las elecciones de esa teatralidad no son solamente estéticas sino que conllevan opiniones sobre el lugar que van a ocupar los cuerpos, sobre el sitio que se le da a la actuación. Son experiencias que proletarizan la actuación, la colocan en un lugar de sujeción a un procedimiento previo, a una idea donde actuar no es otra cosa que un ejercicio de interpretación, en este caso ya no de un texto, sino de una idea. Y yo estoy en contra de eso. Son concepciones que enfrían, que limitan los procedimientos expresivos. Porque es un teatro gélido, sin ninguna clase de apertura, contrario a la modalidad expresiva de esta ciudad que es amplia, que es de una gestualidad más activa, más irruptiva, de mayor potencia. Todas esas experiencias a mí me parecen negativas.



• Escena de "La máquina idiota".

**-¿Y por qué señalás en particular esas experiencias y no las del teatro comercial?**

-Porque las del teatro comercial no tienen nada que ver conmigo. En cambio ese otro teatro anda por ahí, por los lugares donde yo supuestamente deambulo. Y lo veo como más peligroso. Al otro ni lo veo.

**-¿Ese estilo europeo, como vos decís, parecería el de un teatro que se hace bajo la influencia de cierta búsqueda?**

-Claro, se coloca en la posición de un discurso de vanguardia. Y no casualmente imita a las lenguas vanguardias europeas. Yo estoy en contra de ese concepto de vanguardia, que es un sueño cultural de los países industrializados del Primer Mundo. Si vos tenés desarrollo, desarrollo y desarrollo está bueno que haya un segmento cultural transgresor, que sea la vanguardia. Un lugar al que podamos ir a horrorizarnos, admirarnos o execrarnos con esas genialidades que nos presentan como un faro luminoso o como una alternativa y después de las cuales regresamos al mullido sillón o a la comida caliente de nuestras casas. Ese es para mí el concepto, la función de la vanguardia, siempre lo he visto así, con distancia y desconfianza. Yo tengo la sensación de que el teatro es como las religiones, como la política, es muy amplio, y entonces uno en política no hablaría con ciertas personas ni les otorgaría rango a ciertos discursos, porque son peligrosos. Cómo vas a discutir con ciertas personas que afirman cosas que son, desde el vamos, espantosas. Uno

trataría de evitar esos contactos. Con el teatro me pasa lo mismo. Por eso trato de evitar esas experiencias, porque me van a debilitar, me van a hacer sentir un tarado, cosa que por ahí es verdad, pero que no necesito confirmar de esa manera tan desgraciada. Porque es un teatro serio, formal, los actores proyectan su voz, actúan de actores, quiero decir, son eficaces, son proyectivos, son nítidos. En ningún momento dado se destrozán, ni se desgarran, ni se exceden del marco o el límite que se supone que es aquello que se debe hacer. Que también es inteligente, porque si vos estás durante seis veces a la semana actuando no podés seis veces por semana arriesgar tu salud psicológica entregándote a estados de altísima intensidad. Por desgaste, no porque pensemos que te vas a volver loco. Porque la energía que metés es tan fuerte que el cuerpo se puede dañar.

**-¿Y qué quiere el público frente a eso?**

-La pregunta podría ser: ¿el público quiere que el actor se desgarre o le confirme los límites de lo que es una gran actriz o un gran actor? ¿Que haga los mismos mohines que le vio hacer el espectáculo anterior? Y entonces todos nos vamos más o menos tranquilos porque si eso es más o menos así, lo que yo pienso de la vida y de las cosas son más o menos así. De la misma manera que si los espectáculos que se hacen en la calle Corrientes se parecen a los estrenos que se montan en Broadway o en Londres, el público a lo mejor ilusiona que se parece al público de Broadway o Londres. Es una suerte de pacto espurio de se-

mejanza, como el que puede tener alguien que ve una publicidad de Marlboro y se fuma un cigarrillo de esa marca y piensa que eso le permitirá tener un destino de corredor de autos o de levantador de rubias espectaculares en una playa del Caribe. Ese es un teatro infame.

**-¿Hablás del teatro comercial?**

-Me refiero a cierta forma de hacer teatro, que se ve tanto en el teatro comercial como en el *off* o en las salas alternativas. Todos dicen o eligen temas que son lugares comunes, se disfrazan de lugares comunes. Y lo mismo el tratamiento que se hace de las cosas. Y frente a eso, se siente que no existe una tarea y un esfuerzo por aportar algo nuevo sino nada más que un ejercicio narcisístico, al punto que los que lo hacen podrían afirmar: "Mirá, no estoy haciendo daño moral a nadie, ni a mis familiares, ni a mi novia o mi amigo, a aquellos a quienes los he obligado a verme. Y, de paso, me doy un saque de energía, de una droga que es extraordinaria y barata. Y es un saque de adrenalina como no tenía hace tiempo. La verdad que me encantó". Ahora, frente a eso habría que ver si esa situación, que es real y concreta, le produce conmoción estética al espectador, que sería el verdadero sentido del arte. Después todo el mundo tiene derecho a jugar al fútbol, a nadar, filosofar o actuar. Pero de ahí a que vos creas que se van a juntar quinientas personas todos los domingos para verte es otro tema. También hay mucho turismo en el teatro de los últimos años, gente que viene de turismo porque allí encuentra

unas potencias enormes, y después la tarea, que es sabia, les pone límite. Les hace sentir que la tarea preexiste a uno y que uno se va a subir a una actividad muy antigua.

**-Hay un acto de soberbia, al mismo tiempo muy ingenuo, en el hecho de creer que antes de mí no hubo nada. Hay una tradición que no se puede soslayar.**

-No, claro, y yo me siento más cerca de esa tradición, estoy más próximo a lo que es dado en llamar el teatro de la representación, el realismo rioplatense, el teatro de relato. Yo me siento más cerca de eso que del *happening* o de los procedimientos experimentales, porque a mí me interesa la existencia del relato. Pero al mismo tiempo lo concibo como problema dentro del teatro, me parece que es el problema del teatro. No porque no deba existir, al contrario, sino porque hay que ver cómo hacer para que un relato no sea aburrido. El peligro de todo relato es el aburrimiento, es la existencia de un encadenamiento temporal y de una lógica de sucesos que da por resultado algo. Esa situación, la mayoría de las veces, está expuesta a ser aburrida, tonta. Que sea solo una demostración de encadenamientos, pero que sin que haya ningún suceso o acontecimiento singular, nada. Entonces se hace muy presente allí, en esa aceptación, la necesidad de la forma, que en el teatro es el lenguaje. El desafío de qué hago para que todos los elementos escénicos que van a entrar en circulación, el espacio, el tiempo, las energías, los ritmos, los cuerpos que van a narrar otras relaciones espaciales o emocionales, se combinen y produzcan un espectáculo atractivo. Y por otro lado, esos cuerpos van a actuar, van a emitir un tipo de tonalidad que ya no tiene que ver con los personajes. Que es la idea que ocurre cuando decís: “Mirá, mirá, dejó de actuar”. Y que no hay que asociar tampoco con la acción de tirarse contra un vidrio y cortarse los pezones con una hoja de afeitar. Es la situación de emitir, de transmitir el flujo. Cualquier actor bueno emite, por afuera o por el costado. Meyerhold llamaba a eso la “vida clandestina del actor”, que no se circunscribe al personaje, lo rebasa, lo excede. Es esa idea de que el relato va a ser el lenguaje y que en relación a eso ese lenguaje va a funcionar como una malla, un fondo elástico, donde los cuerpos van a danzar, se van a armar las cabriolas, que son las situaciones. Y las situaciones ¿qué son? Son pequeñas realidades humanas, físicas, reconocibles, simples pero que permitan que el espectador vea otra cosa.

#### LA BÚSQUEDA PERSONAL

**-¿Cuándo empezaste a descubrir esta estética que practicás?**

-Fue todo en los setenta, los ochenta. Experimenté la sensación de que allí había cosas, tensiones, que no sabía cómo planteármelas, decir las o resolverlas. Por ejemplo, tardé mucho tiempo en aceptar que una forma de concentración podía ser estar muy afuera. Pensaba, como casi siempre se ha pensado, que la concentración es una situación cerrada. Y tardé en descubrir que me concentraba mucho más cuando más afuera estaba. Podía lograr estados o situaciones emocionales de una gran envergadura sin necesidad de crearme ese estado donde uno se encuentra muy encerrado en sí mismo. Eso me ayudó a darme cuenta de que en el entrenamiento con los alumnos podía abandonar toda esa idea introspectiva de la concentración clásica, porque ya se empezaba a confiar mucho más en una idea de pura superficie, y que aún lo que sucedía en el campo emocional eran inscripciones en esa superficie, en ese plano, y que no había nada detrás, que no había nada a lo que ir, que era pura “ros-tricidad” diríamos, puro plano, que el cuerpo y la cara de uno eran el escenario. Y eso fue muy útil en lo técnico. Y nos permitió tenerlo como una afirmación intelectual en relación a ciertas cosas que sospechábamos. Mi formación tuvo que ver con la memoria emotiva y pagué un precio con eso hasta que descubrí otro camino. Me decían: “Mirá la mano y poco a poco vas a empezar a percibir que allí está el horizonte”. “No hay forma de que vea el horizonte -me decía yo-. Esta gente está psicótica”. Y fui a algunas clases de Fernandes y rápidamente me fui con una sensación de distancia de ese universo y la sensación de que la actuación debía recuperar cierto misterio, cierta poética y luminosidad que esas prácticas y técnicas obturaban.

**-¿Por qué no creías interesante esos otros procedimientos teatrales de los que te separaste?**

-Porque me parece que con el teatro sucede lo mismo que ocurre en otros planos de la vida: que, de repente, uno puede empezar a preguntarse para qué lo está haciendo. Se empieza a decir: “Es lindo”, “Me divierte”... Empieza a tener valoraciones o usar adjetivos que minimizan esta actividad. Porque al principio el actor, el artista, se acerca a esta actividad, al teatro, porque quiere expresarse, porque siente que hay algo en la vida que lo limita, porque siente que hay algo

en la existencia que va por más, por otro lado o camino, más gracioso, más dramático. Y después sucede que eso se va convirtiendo en un trabajo, aparece el dinero, que todo lo corrompe, surge el prestigio y los lugares, y luego la crítica y esos lugares son confirmados. Y va pasando el tiempo y uno crece y los leones se domestican y entonces el circo comienza a parecerse cada vez más al zoológico en un día de verano o de mucho calor, donde todos los animales están tirados y deprimidos. Y todo el mundo finge un poco: aplaude una obra más de lo que le gustó, se ríe en el hall, y dice que la pasó bárbaro y no la pasó tan bárbaro. El teatro es un lugar muy social. Inclusive el teatro alternativo mantiene esas convenciones, hay un “cholulaje” ostensible. Los actores van a tomar algo antes de ir a la función y se quedan hasta último momento y como las obras no les demandan grandes saltos expresivos ni visuales, a veces salen a escena con la misma ropa que cinco minutos antes tenían al tomar un café. Y narran más o menos lo mismo. Entonces, se evade cierta responsabilidad cívica que debería tener la actuación. Que la debería tener en tanto el actor construye una imagen, construye un relato y discute con el relato oficial, que es el de la realidad, porque por eso actúa, porque discute, porque dice: “Escúchenme, hay otra cosa que no es el semáforo ni el bar de la esquina, ni el tipo que tiene un garaje”. Y yo estoy haciendo ficción. Es así, pero momentáneamente, por un acuerdo que vamos a establecer para jugar, en este tiempo y en este espacio, gracias a eso se produce otra realidad y ustedes y nosotros estamos metidos en esa construcción. Es una responsabilidad enorme, porque vos estás afirmando allí valores, visiones del mundo, siempre vinculadas a lo que decís. Que es lo que confunde a los autores que creen que en una obra de teatro lo único que pasa es lo que se dice, en vez de entender que lo que pasa en una obra de teatro es el teatro, y que el teatro se construye por distintos elementos, que la palabra y el elemento narrativo es uno y muy importante, por supuesto, pero no es el único ni necesariamente el principal.

**-¿Y cómo es la relación con el público en el teatro actual?**

-En general, el público reafirma lo que conoce. Y también ahí los actores temen saltar. A ver si dicen o hacen algo por lo cual los dejen de querer. Y, por otro lado, no tengo garantías porque no me dan tiempo para ensayar, me conceden dos



• Escena de la obra "La máquina idiota".

meses, nada más. Además de estudiarme la letra, venir, aprenderme los movimientos, que no me dan los vestuarios, que escucho que martillan la escenografía todo el tiempo y a último momento... ¿Cómo querés entonces que pruebe algo de lo que no estoy seguro? Y, por otro lado, tampoco existe el desarrollo de una relación de confianza entre la dirección y la actuación para que esta pueda probar algo. Porque muchos directores dejan en manos exclusivas del actor la actuación, no se meten. Y algunos actores dicen que es mejor, porque a veces los que se meten son peores que los que no se meten. Y obstaculizan con malas ideas o un día te dicen una cosa y el otro día otra.

**-Parecería que a veces las obras se encaminan solas por efecto de la puesta en marcha de sus distintos elementos.**

-Es que el teatro es una máquina que realiza. Si vos tenés un texto y hay alguien que diga "yo dirijo", aunque no haga nada, y llame a las distintas partes y las obligue a estudiarse la letra, e indique algunos movimientos, de repente, por ahí, ya está la obra. No importa si es una porquería, pero se realiza. El teatro se realiza sin demasiada dificultad. Lo digo en serio. Vos de golpe preguntás: "Pero, che, ¿cómo pudieron estrenar si no ensayan?". No es una metáfora, hay muchas veces que no se ensaya. El actor ensaya tres o cuatro veces de verdad, el resto del tiempo hace boludeces, charla, camina, espera que venga la escenografía. Y como se tienen muy buenos actores, salvan las papas del horno, aunque no estén bien o al nivel de lo que podrían estar.

**SEGÚN LAS DÉCADAS**

**-De todos modos, y aún teniendo en cuenta estas cosas, ¿el teatro no está mejor?**

-Sí, creo que sí. Se la cree menos. En otra época se la creía más. Yo también me la creía en rela-

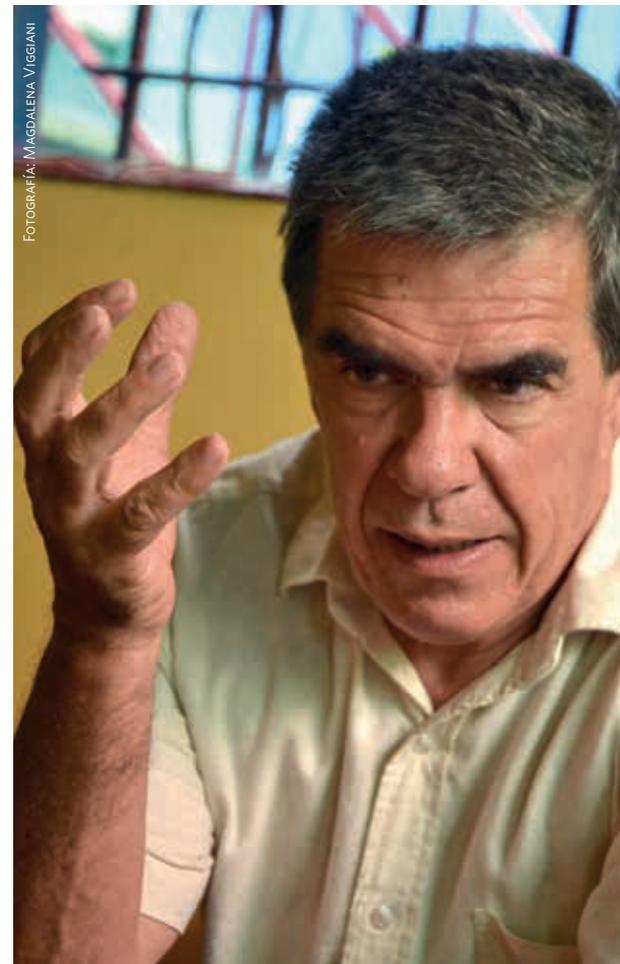
ción a los mayores. "Uy, vamos a ver la obra esta, guarda boludo...", les decía a mis compañeros. Y ahora hay una cosa más laxa, había una cosa muy de bronce y la generación anterior a la mía fue bastante egoísta en ese sentido, no sé si porque la dictadura generó ese bache cuando esa gente tenía entre cuarenta y cincuenta años y nosotros veintipico, pero la verdad siempre tuvieron una actitud un poco de resistencia hacia nosotros, los autores y también los directores, aunque es verdad que por ese tiempo había mucho menos y el queso se repartía entre pocos y esos lugares de prestigio se dividían entre escasa gente. Y de pronto esto explotó y cambió. Pero me parece que había una actitud poco generosa, poca apertura, como si lo que nosotros hacíamos fuera menor, sin rango, tal vez porque no se parecía a lo de ellos. **Postales argentinas**, se decía, era un sketch. ¿Cómo un sketch? Existía la creencia de que como no hay un ostensible trabajo sobre el uso de las palabras, el lenguaje verbal de lo que se dice en nuestras obras no tiene rango. Y por eso no son analizadas inclusive como texto. No hay análisis respecto de mi trabajo sobre lo específico, por ejemplo, de la textualidad.

**-¿Y dónde lo ves eso, en la crítica?**

-En la crítica, en las opiniones de los autores más grandes, algunos de los cuales no han venido a ver mis obras, me han ignorado.

**-¿Qué período considerarás en las tres últimas décadas como un momento más atractivo?**

-Yo ubico un período que va desde los ochenta hasta mediados de los noventa como un momento muy activo de lo teatral, con gran decisión, con una discusión muy fuerte de cuestionamiento de este lugar del autor, nuevas visiones de la relación del director y actor, una nueva perspectiva y un nuevo paradigma del actor,



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

mucho más activo expresivamente, más poético, con una tendencia a abandonar este formato americano, ostensiblemente americano, que había sido producto de la influencia de Gandolfo, de Alezzo y de Fernandes en el teatro de Buenos Aires. Nosotros dijimos: "No queremos esto" y se fue para otro lado, eso para mí fue un momento de mucha importancia, que tuvo grandes dificultades para ser conceptualizado. El teatro de Buenos Aires produjo ahí varios espectáculos notables, que causaron conmoción aquí y en el mundo. En un tiempo cualquier festival internacional estaba desesperado por tener algún espectáculo de la ciudad de Buenos Aires. Entonces, habría que pensar qué pasaba con esos procedimientos más allá del enunciado del talento o de la singularidad de fulanita o menganita. Y me parecía que ese procedimiento entre la actuación y la dirección era el hecho más singular, y eso era lo que generaba lenguaje. Y eso no perduró, no se mantuvo y no se constituyó como un campo definitivo de trabajo. Se intenta, se toma el procedimiento, la gente se junta, pero no se ha logrado que eso funcionara de una manera más técnica. Así como los del teatro más tradicional tienen la idea del trabajo de mesa, la comprensión del texto, la distribución de los roles, la primera lectura, el ensayo con el vestuario, como si fuera una nomenclatura de los momentos y los pasos, estos procedimien-

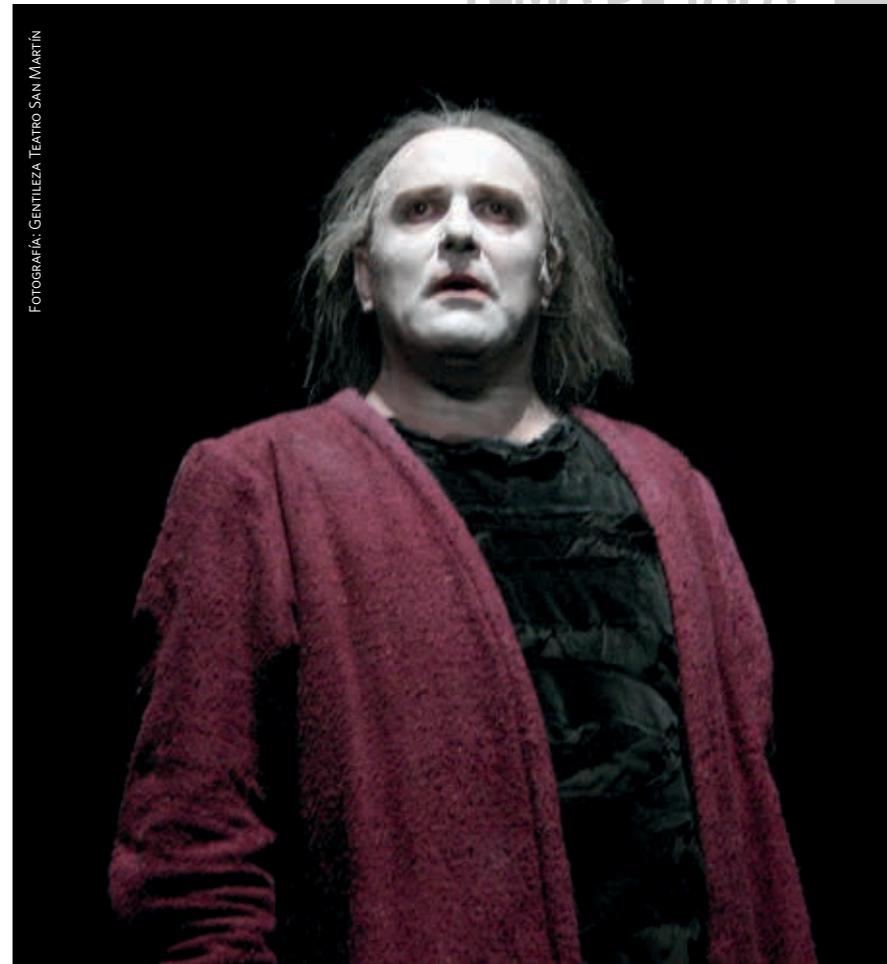
## El modelo Urdapilleta

En su análisis sobre la actuación de Alejandro Urdapilleta, Ricardo Bartís se refiere de la siguiente manera al actor, fallecido este año: “Es un ejemplo de un actor que por su propio talento designa el territorio como un territorio de actuación y el texto es un elemento que llega a él. Eso se hacía gráfico cuando hacía de Hitler en la obra de Tabori (*My Kampf*) o en *Rey Lear*. Era él, no te podías olvidar de que estabas viendo a Urdapilleta actuar de manera soberana en el Teatro San Martín. Y el teatro San Martín adquiría cierto interés porque estaba Urdapilleta y no *Rey Lear*. Creo que sí. Esas experiencias fueron muy confirmatorias, al verlo o al trabajar con él, de que había que ir por ahí. Y que lo otro no me servía. Porque haber ido por ese camino me hubiera hecho muy débil como artista, eso siempre lo tuve claro. Era como pensar que esta fiesta no era para mí.

### -¿Él pertenecía a tu grupo?

-No, diría que él pertenecía a otra banda. Yo tengo una mayor preocupación que la que creo tenía él por la construcción de una obra, por la materialidad general del trabajo escénico, cosa que en algunos de sus trabajos, como en *La moribunda*, con Tortonese, se notaba. Había en él como una ausencia de esa preocupación.

FOTOGRAFÍA: GENTILEZZA TEATRO SAN MARTÍN



• Escena de "Rey Lear".

tos, que son más libres y fulgurantes, no terminaron de poder, más allá de las experiencias particulares, sistematizarse. Entonces, cuando esos territorios de exploración comenzaron a agotarse, surgió como alternativa la posibilidad de ir al teatro comercial. Quedaron muy presos de eso. Se comenzó a estar más cercano a la opción de hacer un teatro más convencional.

### -¿Y ese pasaje no implica cambiar de lenguaje?

-Creo que sí. No se puede creer que hacer *Gorda* o las obras de Chéjov, como dijo Daniel Veronese, seguramente tratando de zafar de una pregunta que se le hacía en un reportaje, es lo mismo que haber hecho teatro fuera del área comercial. No es lo mismo. Hay diferencias muy sustantivas, y no solo por el nuevo encuadre de procedimiento económico. Ese procedimiento económico influenciará a su vez sobre una serie de otras cosas que van a ir determinando el lenguaje. Creo que esos comentarios son como cuando estás jugando con un chico a la pelota y viene la mamá y le dice: “Nene, vamos”. Y vos le preguntás al chico: “¿Te vas? Quedate un ratito más”. Quedate acá. ¿Se entiende? Porque la situación del acá es un lugar que requiere ciertas creencias, ciertas solidaridades. Y uno se siente mal cuando se producen esas diásporas, porque esa posibilidad de producción de teatralidad que se había instalado, en la medida que se afirma

un lugar individual, reduce el campo de aprendizaje de una cantidad de gente, incluso la mía. La de aquellos que veíamos en esas obras una posibilidad de lenguaje. Cuando voy a ver algunas obras o veo actuar a algunas personas, mi sensación es que refrendo el acuerdo que tengo con el teatro. Y otras veces hago lo contrario. Y me digo: “Me tengo que ir a otro lado, porque esta grey no es a la que yo quiero pertenecer”. Me parece que hay que dejar, que está perdida la batalla. Y cuando veo actuar a Audivert, a Banegas, a María Onetto o Analía Couceyro —a la que vi en una obra que no me gustaba nada pero me parecía sorprendente cómo actuaba ella— esas situaciones me estimulan para creer que el teatro tiene valor.

### -¿Con respecto a la relación del teatro con lo político y lo institucional cómo creés que ha sido en estos últimos treinta años?

-Bueno, con lo político el teatro ha participado muy activamente. Desde Teatro Abierto en adelante el teatro ha dado muestra de una presencia fuerte en lo que sería el pensamiento político en lo teatral, en algunos casos muy directo, didáctico, y en otros casos menos obvio. Por un lado el teatro de ruptura de los sesenta, Cossa, Pavlovsky, Gambaro, Monti, como irrupción de una textualidad donde lo político circulaba a gran velocidad en el tratamiento temático. Recuerdo como una

situación emblemática la aparición del torturador en la obra de Tato (Pavolvsky). Después eso se mantuvo sin ser tan manifiesto. Había un gesto muy político en el teatro de fractura cuando elegía otros espacios, no digo solo el Parakultural, sino otros lugares. Eso empezaba a ser un gesto político, de fractura, de resistencia a lo dado. Y tampoco nos importaba mucho que nos dieran legalidad, lo hacíamos porque queríamos hacerlo. En lo institucional fue muy auspiciosa la aparición de la Ley de Teatro, algo por lo que se luchó mucho, y que trajo aparejado grandes avances o “privilegios” respecto de otras épocas. Que nos den guita es un privilegio comparado con otros tiempos. Pero trajo también aparejado otras consecuencias negativas, un pensamiento muy basado en el recurso del subsidio, un pensamiento muy regido por la plata, tanto desde las instituciones, el Instituto Nacional de Teatro o Proteatro, como desde nosotros mismos. Una situación donde todo el tiempo el pensamiento está en cuánto te manguero, cuánto te pido, a quién se le da, etc., exagerándolo un poco. Y lo otro es que los subsidios terminaron por hacer que todos los espacios empezaran a parecerse un poco entre ellos. Por el simple cumplimiento de reglamentaciones que los empezaron a emparentar. De modo que los lugares se pusieron mejor, pero en algunos casos perdieron su propia dinámica, su propia característica.

# Lo que antecede al Galpón y dispara la historia

Entre el 10 y el 19 de mayo, el INT presentó en la ciudad de Venado Tuerto (Santa Fe) la 28 edición de la Fiesta Nacional del Teatro con una programación integrada por 40 espectáculos. El Galpón del Arte fue una de las sedes fundamentales del proyecto. Aquí su historia que, en parte, ha crecido bajo el cobijo del Instituto del Teatro.

ANDREA SOLDINI / desde Venado Tuerto

Primero fue Apertura. Así se llamó, no inocentemente, el grupo que dirigía Rodolfo Aldasoro, un director y dramaturgo venadense instalado hacía tiempo en Rosario. Desde 1981 a 1984 funcionó con su encuentro semanal en la Biblioteca Ameghino.

En 1983, uno de sus integrantes ingresa como director de Cultura de la Municipalidad de Venado Tuerto, inmediatamente convoca al grupo Apertura a que abran talleres teatrales. Este espacio se llena de jóvenes de entre 13 y 16 años que concurrían a tres clases semanales y un seminario mensual que dictaba Rodolfo. Esos inicios fueron impactantes desde el tiempo que la actividad demandaba y la energía que sus profesores Horacio Ñoti Martínez, Carlos Záttara y el mismo Rodolfo invertían.

1984 fue un año plagado de inicios, de entusiasmo y de efervescencia política. Rodolfo provocaba algo que incidía directamente en la vida de los que le atendían. Había otra vida. Había otra gente que vivía distinto, que pensaba que vivir era otra cosa. Que te responsabilizaba de tus decisiones. Que te hacía cargo de tu mundo inmediato. El teatro era todo lo extraño y a la vez natural que ese hombre nos develaba. Dijo, decía... “No hay creación sin libertad absoluta”. Eso impacta.

Pensar la libertad absoluta es un cielo a escalar que trae sus dificultades y sus placeres. Estábamos eyectados hacia la vida, y dispuestos a escalar ese cielo cuando Ñoti nos cuenta que había un espacio para alquilar. Ahí fuimos.

Apertura, o los más militantes de Apertura, habían concluido en la “necesidad” de encontrar un espacio absolutamente independiente. Esa necesidad tenía más que ver con crear espacios, rescatarlos de una memoria que vivió otra época. El teatro no era más que eso, un entretenimiento posterior a las tareas laborales para la mayoría y para algunos el teatro era una forma de militancia, de discusión de ideas, de postura frente a la vida... Para los que éramos adolescentes el teatro fue todo, la identidad ante el resto, el modo de ver, la forma de relacionarnos, los amigos, los novios, los ejemplos, las ideas... todo.

En los años anteriores al Galpón, la biblioteca Ameghino, daba cuentas de una inconmensurable actividad cultural que ligaba el arte a la vida, un movimiento absolutamente visible en la cotidianidad de la ciudad. Un movimiento que había corrido los límites de una identidad cultural al punto de conformar un equipo de fútbol que llegó a jugar en ligas importantes y que desde sus preceptos y estética provocaba las más variadas opiniones y acciones trascendiendo las fronteras de la ciudad.

Nadie, de verdad nadie, en aquel momento era indiferente a lo que sucedía con “La Biblio”.

Esto es significativo porque de no haber existido esa impronta de La Biblio, la experiencia del Galpón no hubiese tenido lugar en la cabeza de nadie.

Vale reconocer, que el universo creado en la ciudad donde se vive enmarca a los individuos

y a sus movimientos culturales, les da sustancia. El marco en momentos de La Biblio era enorme.

Hay que nombrar aquí a alguien que fue causante de muchas acciones culturales, incluso más de las que supo: Pablo Sevilla, mentor y líder del movimiento de la biblioteca Ameghino. Una vez Pablo me dijo que era importante escuchar las voces que venían detrás de la voz que hablaba. Como en Manuel Puig “uno es las voces que lo recorren”.

Rodolfo, la voz de Pablo detrás de tantas voces, María Juana Saade (actriz integrante de Apertura) madre de un desaparecido, es o era, paradójicamente la voz de la alegría. Ñoti en el hacer concreto y fundante, con su voluntad activada y convocante era quién movilizaba a la acción. “Uno es lo que hace con lo que hicieron de uno”, dice Sartre. Ahí estábamos todos, en Chacabuco 1071, perplejos. Con nuestras voces recorriéndonos. “La libertad absoluta”, “El arte que le hace propuestas a la vida”, intentando hacer algo con eso que hicieron de uno. En ese galpón grasiento, lleno de agujeros, y no puedo olvidarlo: una planta le crecía de una pared.

### EL GALPÓN SE ALQUILA (1986)

Un galpón de una fábrica de cosechadoras cerrada. Ahí se dio la mezcla... los adolescentes con tiempo para estar ahí y disfrutar de ese trabajo como un juego, y los otros con todos los sueños... Rodolfo desde Rosario creyendo en un foro cultural, intelectual y artístico, los de Apertura que



• Interiores de El Galpón del Arte



en su mayoría renunciaban sin decir nada más que “sólo querían hacer teatro”. Las discusiones interminables sobre el proyecto y nunca se sabía cuál era el proyecto... no se definía nunca... pero avanzaba o era, aún no se define y sin embargo va siendo. Había un calentador para el mate, no había baño, se hicieron unas tribunas, se trabajó en una “creación grupal”, que más bien Rodolfo escribía y delimitaba. ¡Pasaba por allí la historia del teatro universal! Y culminaba. ¿Dónde? En el Galpón. Tamaña expectativa. Así se inauguró. Y después... infaltable la peña, la guitarra, esa música de una generación cuajada en su alegría, y los más jóvenes incorporando una melancolía y una euforia que no nos pertenecía por completo.

10 de enero de 1987, en seis meses se puso a punto, se hizo la obra y se inauguró sin baño pero con luces, el tablero y los tachos que fabricaron los que iban al industrial. Mucha peña, mucho vino, mucha rifa, mucha gente, mucha mala fama. Deudas que se acumulaban: el alquiler, las telas, la luz, el gas, los caños, las maderas, las cortinas, la pintura, los viáticos de Rodolfo... sus honorarios que jamás cobraba. El dinero, y el modo de obtenerlo y a qué se destinaba. La mugre que se acumulaba, la convivencia continua que empieza a manifestarse con problemas visibles, el trabajo desmedido, desorganizado y desequilibrado, la masa adolescente que cuestiona límites.

Ahora había que ponerle el cuerpo a lo dicho. La libertad llevaba mucho trabajo. En las asambleas empiezan a escucharse las voces de los que ponen el cuerpo, esos tienen peso. Se inscribe en la pared del galpón la frase de Roberto Arlt, “El futuro será nuestro por prepotencia de trabajo”.

### EL SEGUNDO ANIVERSARIO 1989

La idea que tomaba fuerza por esa época tenía que ver con eso de responsabilizarse por la vida que se quería vivir. Venado era un lugar donde todo estaba por hacerse... pero con una cultura chata y conservadora. Había que empezar a dialogar con esa comunidad, había que empezar a

hacerle propuestas, salir de la frontera de 10 x 10 que era el Galpón.

2º aniversario de la sala, nos conectamos con el Mo.Te.Po. (Movimiento de Teatro Popular). Por un verano completo, esos grupos pueblan las calles de Venado, la comunidad se suma primero tímidamente a todos los festejos y al fin, masivamente. Transformamos la calle. El saldo de tres meses intensos deja a las claras que es posible que el público responda, y deja, a partir del contacto con todos los grupos, la idea de dedicarse por completo al teatro.

### LA PROFESIÓN. LA COOPERATIVA

Lo que sucedía en el escenario se sentía poco. Había que hacer de la vida de uno la otredad posible. Un grupo como un ensayo de otra cosa. Si el actor trabaja consigo mismo, lo hace a la vez con las circunstancias que lo determinan. Había que meterse con esas circunstancias, ser más que actores, implicarse con los determinismos. Entonces, se tira la vocación sobre la mesa como un hierro caliente. Los que se iban a dedicar por completo al teatro y los que no. Una homogeneidad en crisis. Tómallo o déjalo.

Rodolfo vende su casa de Villa Diego y compra una pequeña quinta en las afueras de Venado. Noti vende su taller de afilado y compra un colectivo. Roberto Mora y yo, decidimos que estaríamos allí, que seríamos actores, pronto se sumaría Claudia Scarutti. Más tarde Mirna Castro y Adelqui Bottazzi. Se forma La cooperativa, un grupo dentro del grupo. Luego tuvo algunas bajas y otras incorporaciones.

La cooperativa trabajaría en los horarios que el resto del grupo tomaba para sus labores personales. Cobraría de las funciones que harían como cooperativa y participarían de la producción y actuación de las obras realizadas por el grupo en su totalidad. Organizaría las tareas de funcionamiento, mantenimiento y construcción del espacio. Un poco mucho, visto desde ahora, pero en el 89, nos pareció bien. En todo caso, fundar la profesión en Venado, nos parecía maravilloso,

pero a la vez nuestra naturaleza culposa, haría que las diferencias con el resto, redundaran en autoexplotación.

Nos encontrábamos en la cocinita del Galpón a las 8 de la mañana, organizábamos la agenda del día, poníamos a punto el espacio, cobrábamos las cuotas de los asociados que habíamos realizado. Visitábamos gente para convencerla de que se asociara. Pagábamos las cuentas. Limpiábamos. Al mediodía volvíamos a encontrarnos, la mayoría de las veces nos hacíamos de comer en el teatro, ya que la situación familiar no estaba muy a favor con lo decidido. A las 14 Rodolfo llegaba para el ensayo. Ensayábamos hasta las 17 ó 18. Merendábamos en el teatro. Empezaba a llegar, a la tardecita, la gente del resto del grupo. Resolvíamos lo que había quedado sin hacer. Y ensayábamos la obra que era de todo el grupo.

Empezábamos muy temprano en la mañana y terminábamos muy tarde por la noche. Lo escribo y no me lo creo, pero fue así por muchos años, hasta que el bajo ingreso promedio per cápita, los hijos y el cansancio del intento, hicieron que la mayoría de los integrantes de la cooperativa, buscara su solvencia por otro lado. En cuanto al objetivo de generar la profesión en Venado, aún existe y existieron varios intentos luego. La cooperativa siguió en pie hasta 2001.

### LA TEMPORADA TEATRAL COMIENZA A EXISTIR

**El Fantasma de Canterville**, se programó durante todos los días del verano del 91, de martes a domingos al aire libre en el patio del Galpón. Allí se armó un semicírculo para la escena, se construyeron tarimas, se compraron sillas, se diseñó una publicidad con pintadas de tapiales que amanecieron en la ciudad creando gran incógnita, se vendieron paquetes de entradas a los gremios. Se compraron artefactos lumínicos, equipo de sonido. La inserción en la comunidad generada con el movimiento callejero, redobla la apuesta. **El fantasma...** es el primer gran éxito del Galpón. Más de 100 espectadores se reunieron por noche en el patio.



• Interiores de El Galpón del Arte

Con los ingresos de taquilla se pagaron todos los equipos y reformas edilicias para habilitar el patio.

Luego de ese verano, quedaron instaladas en Venado las dos temporadas, todos los días del verano. Y los fines de semana del invierno. Así fue durante todos los años siguientes.

#### DE CÓMO SE COMPRÓ EL GALPÓN

1991. El dueño decide vender el espacio. Justo cuando ya era nuestra casa. Justo cuando Venado comenzaba a digerirlo.

En una reunión de 1991, registrada en un cuaderno dice: "Siempre que haya un grupo humano, lo demás es consecuencia de ello". Cuidar el espacio, era cuidar ese grupo. Nuestras acciones ahí hablaban por sí mismas. Cuidarte era limpiar el espacio, pagar las cuentas, equiparlo, que no faltara la yerba, que hubiera buen aroma, ponerle cera al piso de cemento de la cocina, lustrar la sala, que entrara por la tarde el sol en los ensayos, que la vereda se barrierá todos los días, organizar la biblioteca, prender los sahumeros, cocinar tortas fritas con lluvia... para que siempre tuviera ganas de hacer, de estar allí. Esa fue sin lugar a dudas la clave de todo el devenir. Sustener esas acciones mínimas, hacía que todo lo demás fuera posible.

No podía cerrarse. 30.000 dólares. Un número imposible.

La ciudad, como muchas ciudades del interior del país, tenía los ojos puestos en Buenos Aires cuando de artistas se trata. Así que debíamos hacer que esos ojos nos miraran con ganas extraordinarias. Dialogar con la comunidad de eso que le interesaba.

El plan era traer a varios artistas famosos que actuaran gratis para poder comprar el Galpón. Debíamos vender 1.000 entradas a 30 dólares. Visto así todo era posible.

Sucedía en la Biblio, la Facultad Libre. Había una materia que se llamaba El arte de amar... Esa cátedra la dictaban distintas personalidades

del mundo cultural. Se acercaba la llegada de Soledad Silveyra. Ella debía ser la clave. Los de la Biblio aceptaron y se involucraron inmediatamente con el plan.

Después de la clase la llevamos a comer al Galpón, y ahí hablamos... hacemos los pollos en el patio, cada uno con su objetivo. Soledad en el Galpón de fiesta, la subimos y la bajamos de la rampa del Fantasma, ella se ríe... Fue la llave. Ella ya estaba confirmada. Hay que ir a Buenos Aires... A la salida del Andamio 90 lo esperamos a Alfredo Alcón, nada menos; él no sabía, pero a nadie se le cruzó nunca por la cabeza que no nos iba a atender... dijo sí enseguida sin conocernos, voy con **Los caminos de Federico**, y Miguel Ángel Solá, y Alberto Segado y el *Flaco* Thiel que ya nos conocía y no podía faltar... Todos estos conocidos actores sin fecha pero seguros. Vendimos un abono. Mil números para todas las funciones, puerta por puerta. El ciclo se llamó "Galpón del Arte dando vida a viejos sueños". El lema estaba pintado en los tapiales, pegados en los vidrios traseros de los colectivos. Los habíamos grabado para que la gente supiera que no mentíamos. La voz de ellos aparecía en la radio, diciendo que pronto estarían en Venado, que comprarán la entrada, que salvarán al Galpón del Arte. Hacíamos conexiones con medios nacionales para que cobrara trascendencia, hasta la mismísima Mirta Legrand, pidió en sus almuerzos que nos ayudaran a comprar el Galpón. Y se compró.

Luego impuestos... moratorias... lo pagamos una fortuna... Antes de que viniera Solá se murió el Cacho, chocó con la moto... qué puta mala suerte... No sé si era el teatro, esta pulsión de vida que nos ligaba, que no había lugar sobre la tierra que reuniera tanto como todo, esta muerte y esta vida... Cacho que no deja de estar ahí y que cuestiona tanto... él es de esa historia que continúa...

#### LA INSTITUCIONALIZACIÓN

¿A nombre de quién se ponía el Galpón? Muchas, inagotables discusiones de asambleas

permanentes, donde estar por fuera o dentro del sistema, era lo que se ponía en juego. Nuevamente el espacio cuestionando las ideas, obligando a tomar partido, a meterse en el barro. Debíamos pensar a futuro. Nuestro propio grupo llevaba ya varias deserciones. El espacio se había comprado con la ayuda de innumerables personas. La ciudad lo había avalado y lo nombraba como propio. Decidimos ponerlo a salvo de nosotros mismos. Buscamos los estatutos de las bibliotecas populares y nos constituimos en una Asociación Civil sin fines de lucro. Con una cláusula ineludible: el Galpón debía ser siempre un teatro. Ningún integrante del actual grupo podía disponer para usos particulares de ningún bien del espacio. Y si se retiraba de la agrupación, no podía llevarse nada de allí.

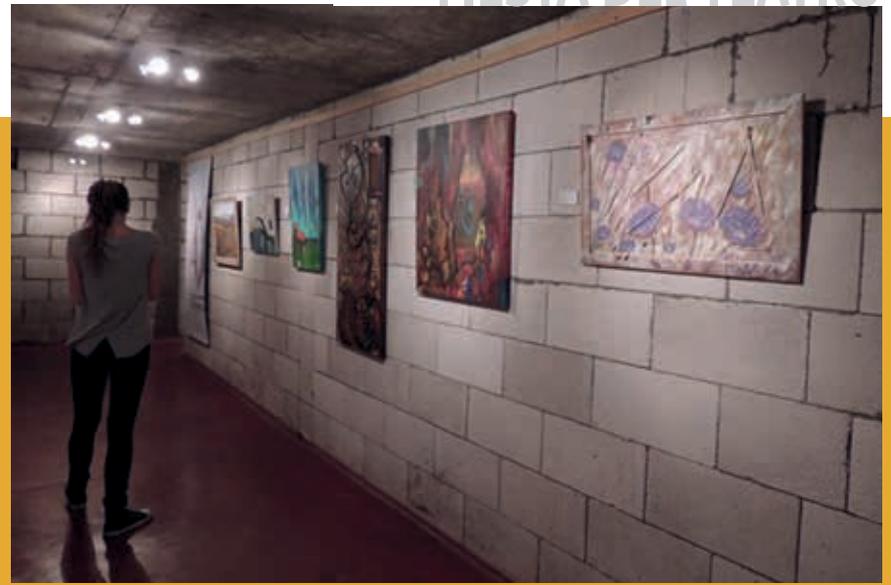
#### EL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Cuando llegó el Instituto en el año 98, estábamos sin aliento. Habíamos comprado el espacio, habíamos realizado 21 montajes propios con sus respectivas temporadas, sus ciclos para colegios y giras zonales. Mantenido el espacio y la continuidad con otros espectáculos. Teníamos la cooperativa a punto de disolverse y un cansancio extremo. El INT llega a darnos aire. Que es decir, tiempo para pensar y resolver. La cooperativa había funcionado sin dinero, solventando la sala.

#### LOS INTENTOS DE CONSTRUCCIÓN

En esto de querer ganar espectadores también el espacio era una limitante. Había dejado de ser una novedad, y francamente el Galpón resultaba incómodo a los espectadores. Construir se volvió un horizonte a alcanzar.

Un proyecto realizado para un concurso de arquitectura, nos devuelve el deseo de construir el teatro. Daniel Belbuzzi (integrante de los grupos de adolescentes de la primera etapa) y Oscar Muza, estudiantes de arquitectura en Rosario, realizan un proyecto de teatro, a partir de los



• Interiores de El Galpón del Arte

alcances deseados por el grupo del Galpón y las características del terrero y la construcción existente. Ganan en Barcelona, con ese proyecto, una beca de estudio.

A partir de ese momento empezamos a pensar en cómo lo íbamos a construir. Se construyó una maqueta que estaba a la vista de los espectadores. Se empezaron a proyectar estrategias, incluso a pensar en comprar el terreno lindante. Se hace una presentación a la prensa local del plano del teatro y las explicaciones de utilidad.

Hablábamos mucho de encontrar alternativas para que el trabajo no recayera sobre los mismos. Cuestión que nunca pudimos resolver del todo.

Se organiza una comisión paralela para realizar el proyecto del teatro.

Se iba a construir en tres etapas. Suponíamos que en nuestro 15 aniversario, estrenaríamos la ampliación de la sala, vestuarios y baños.

La primera acción fue demoler una casa de ladrillo y barro, que estaba abandonada en el terreno lindante. Se logró rescatar una cantidad suficiente como para construir un par de paredes. La segunda acción tenía que ver con una revista. La revista se convertiría en la herramienta donde iban a estar las empresas, comercios, personas y entidades que solventarían la primera etapa. El grupo del Galpón y su comisión paralela producirían esos *sponsor*.

Habíamos logrado recaudar la cantidad necesaria de apoyo para construir y para finalmente sacar la revista en 2001. Aún estaban sin cobrar los anuncios (es decir el dinero para construir), cuando el famoso corralito se llevó la posibilidad, el trabajo realizado y la gente de la comisión paralela. El país ahora dialogaba con nosotros.

No se podía ni hablar de dinero. El tema, obviamente era escabroso. Los cambios y el cimbronazo se llevaron también a varios de los integrantes. Ni hablar de construir teatros. El humor no estaba por poesía.

### LOS TALLERES Y LA NUEVA GENTE

Comienzan los talleres de teatro abiertos a la comunidad. Nueva gente, nuevos adolescentes, nueva vida. Una impronta de ideas emergentes y cuestionadoras cala en el galpón, en buena y recuperada hora. En el editorial de la revista de los 17 años nos refundamos de este modo a parte de insistir con el proyecto de construir. Esa era la revista que debió salir a los 15 años coronando el nuevo teatro.

*Tal vez, lo sorprendente es pensar en una experiencia que permanece. No porque la permanencia en sí sea una extraordinaria cualidad, sino porque se estabiliza en su inestabilidad, es tan frágil que hace falta fundarla cada día.*

*Hablamos también del cierre de una etapa, como si fuera posible armar lazos de tiempo. Solo para poder pensarse es que se marcan etapas, pero es posible que el tiempo sea circular, que estemos siempre volviendo al inicio, al lugar del deseo único. Supongamos entonces que 15 años se cierran y dan frutos a otros que nos conducen, vaya a saber dónde. Siempre hemos trazado líneas, objetivos, que el aquí y ahora de la vida ha desbaratado a su antojo, pero hay una línea profunda que es la del deseo, la de la búsqueda de una vida que merezca vivirse, la que permanece inalterable, y es allí donde no hay marco de tiempo, donde la energía de ausentes permanece para transferirse a otros cuerpos, como reflejos de un espejo que nos devuelve nuevos. Otros.*

*Hay gente como Rodolfo que ha marcado con su vida esta búsqueda, que ha sido referente de este aquellar cotidiano, que nos ha fundado brujos, ángeles y demonios. Arte no es en el teatro si no hay vida que se vuelva bella para desnudarse en la ceremonia escénica. Y belleza suele ser el espanto cuando las sociedades deshumanizan. Rodolfo por presencia convocaba al misterio, por entrega, convocaba a todas las paradojas. Esa energía allí, en ese espacio, conmueve como un acto de amor interminable.*

*Allí, en ese espacio poético, hemos asistido, nunca aislados sino como reflejo de este poblado y de este mundo, al derrumbe de ideas que sostenían un que-hacer, a la voluntad quebrada y reinventada o develada, a la miseria y la grandeza de gestos que nunca son individuales sino que corresponden a ideas-fuerza, que se expresan en un grupo como símbolo de lo que afuera acontece. Poder distanciarse para analizar sin convulsiones ni fanatismos, es una posibilidad que a veces puede darnos el teatro.*

*Crear ese espacio de 10 x 10 que solo es símbolo de otro lugar, el lugar inexistente en la comunidad. Este lugar jamás deja de construirse, porque es en ese límite, donde esta clase de artista que intentamos ser, artista que haga de la vida la otredad posible, se reconoce. Habitantes de fronteras. Cuando estamos cómodos, seguros, es que no hay sentido que buscar, y ya no hay qué crear. Nos volvemos fósiles.*

*Ya no somos los mismos, hay otros cuerpos y los mismos cuerpos son otros, sin embargo somos los mismos.*

*El desafío es mantener la inocencia, la curiosidad, la voluntad de cuestionarse.*

*Que nuestros deseos sean claros, verdaderos, que no se confundan con vanidades, que entonces nos sorprendan con la fuerza de lo cierto, que nos muestren lo inesperado, la incerteza.*

*Estamos tambaleando, como siempre.*

Finalmente el teatro está ahí, monumental. Intacto. Nuevo. Guarda debajo de tanta lisura los huecos antiguos.

El Instituto Nacional del Teatro abre su convocatoria para la construcción y remodelación de espacios teatrales. Oscar Villarreal (ingeniero) y Horacio Nicolari (arquitecto), integrantes del grupo de Galpón del Arte, diseñan un proyecto nuevo, pasando por alto el que se llevó el corralito, tal vez por eso de la urgencia, o de que el anterior nos había vencido.

Esta vez sí, todos los antecedentes nos dan el premio mayor. 400.000 pesos serían depositados en la cuenta del Galpón, como un beso en la boca del que duerme. Harían falta 300.000 más para terminarlo. Inmediatamente el plan se orquesta, como siempre, para aprovechar doblemente la ocasión y el empuje entusiasta de la noticia.

Esta vez sí, se haría posible. Varias discusiones acerca del modo en que organizaríamos esta nueva etapa. Sin lugar a dudas significaba el fin de otra. Pensar en el espacio, cómo se habitaría y cuál sería su proyección era más de lo que podíamos abarcar. Revisar la historia, los deseos viejos, y los nuevos, los transformados, las oposiciones. Objetivos, producción, metas, gestión (palabras resistidas). Como siempre, la diferencia también en tiempos de dedicación, en valores distribuidos en escala de importancia disímiles, y la sumatoria de la urgencia (solo una ilusión), hizo que una vez más postergáramos los temas de fondo, y fuéramos corriendo detrás de lo que, sin lugar a dudas, siempre fue deseo común: ver ese teatro por fin terminado, y cumplir con eso que siempre sentimos como deuda en nuestro diálogo con la comunidad. Cumplir, aunque más tarde, con una larga historia que ya nos tenía como protagonistas.

Se generó un grupo que produciría a lo largo de un año, los eventos y actividades que recaudarian el dinero. Se elaboró un proyecto de producción, que consistió en una campaña de asociados masiva, apoyados en una campaña publicitaria a la que se sumaron gratuitamente todos los medios, y que consistió una vez más, en darle trascendencia nacional. Se compró una computadora para comunicarse vía Internet y dos teléfonos con listados de gente a la que permanentemente llamábamos para asociar. Tres personas por la mañana y por la tarde, se ocupaban de esta tarea, y otros dos, salían a la calle a efectivizar cuando alguien aceptaba.

Pronto llegaron los albañiles, los ladrillos, las estructuras que nos llevaban el patio. Y entre pequeños duelos, la vieja cocinita de los mates y las reuniones y las comidas y las charlas de madrugada, se fue junto con la gata que llevaba allí unos 15 años. Una mezcla profunda de sentimientos encontrados, de euforia, de entusiasmo y de melancolía.

Podríamos habernos quedado disfrutando por primera vez de la construcción, expectantes de eso merecido, pero la cultura generada por años de odiseas prendió nuevamente la maquinaria.

La Fiesta Nacional del Teatro, aceleró los trabajos.

En tiempo record el nuevo teatro, burlón, mo-



numental y colorido eyecta casi fácilmente desde la Ley del Teatro, esa ley parida de luchas de tantos años de hombres y mujeres de teatro que conocimos solo de nombre en los mejores casos. Gracias a ellos que confabularon la posibilidad.

Ahora con el objetivo cumplido, con tanto diálogo comunitario, con tanto deseo colectivo, veo las paredes del nuevo teatro, y no me lo creo, igual que esa planta burlona que le crecía de la pared.

#### **LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO**

La fiesta llega a Venado, todos los teatros están preciosos. El Galpón abre su bar donde antes era su sala. Una vez más, las calles de Venado se ven transformadas. La gente responde ávida de ver. Las salas se llenan, es necesario agregar funciones. El barcito reúne gente de todas las provincias, a encontrarse, a contarse cómo es que hacen esto que llamamos teatro. Las problemáticas diferentes y al mismo tiempo las mismas: constituir grupos, la formación, la profesión, la producción, las salas, el público. Varias generaciones contando su óptica. Es fácil reconocerse, todos guardamos algo en común, cierta identidad que nos hace gente de teatro. La risa, la solemnidad por momentos, las pasiones, las vanidades, los abrazos desinhibidos, en todo el país las historias van y vienen completando un círculo de veda que nos reconoce.

#### **DE ESTA PEQUEÑA HISTORIA Y SUS OBSESIONES**

Me alejo, y recupero algo, y veo a Rodolfo, ahora veo a Rodolfo, después de tanto tiempo. Y veo cómo las condiciones para él siempre fueron a trasmano. Cómo se fue quedando en el bar cer-

cano al Galpón, cómo nos observaba desde el andén mientras nos subíamos a un tren de tiempos obsesivos, cuando él ya había decidido hacer teatro, sin condicionamientos, en este lugar que había sido el de su infancia y el de su juventud. Solo escribir y dirigir teatro en el encuentro de un pequeño número de espectadores que le devolviera una palabra. Un reconocimiento sincero y amoroso, sin mayores trascendencias que la posterior charla de la mesa del comer y del beber. ¿Eso hubiera sido suficiente? No lo sé. Me hubiera gustado darme cuenta antes de que había renunciado. No porque pensara que podía evitarlo, sino para que ese tránsito no fuera tan desolado. Para ir a escuchar sus palabras de otro mundo, sus historias de gente dolida de humanidad.

Tal vez el teatro se hubiera construido de todas formas. Tal vez. Hoy pienso que no hacía falta tanta renuncia. Que si hubiéramos podido escucharnos más calmos, la belleza de lo contemplativo no nos habría abandonado.

Sea así que perdure el deseo de la vida por sobre todas las cosas. Y que se active la poesía en el aquelarre cotidiano. Que se desnuden cuerpos atravesados por el deseo, y que se activen en favor de un acto amoroso y valiente.

Hacer realidad historias que parecen ficcionalizadas, como esta de cómo se construyó un teatro, es tarea del amor, de la fascinación por las revelaciones repentinas que producen cambios abismales en la vida.

Se debe cuestionar cada verdad hasta alcanzar los propios motivos ocultos, y jamás perder el humor. Lo del humor es cosa seria. Sea así que se haga el teatro.

JAVIER LÚQUEZ TOLEDO

# EL TIEMPO RECOBRADO



El director entrerriano, que trabaja y reside en Resistencia, Chaco, presentó en la Fiesta de Venado Tuerto una sutil versión de *¿Quiénay?*, la obra del santafecino Raúl Kreig.

MIRNA CAPETINICH / Desde Chaco

**-¿Cómo llegó a tus manos la obra de Kreig? ¿Por qué la seleccionaste?**

-Raúl Kreig fue mi maestro, yo me formé con él en Paraná, y pese a los 30 años transcurridos seguimos en contacto y mantenemos nuestra amistad. En 2011 vino a dar un taller de "Máscara" a Galatea, me comentó de su obra y me la pasó.

**-¿Qué fue lo que te atrapó para llegar a representarla?**

-Me parecía muy tierna, ingenua y divertida y me vinculaba mucho con mi infancia, mi familia del campo, el recuerdo de mis tías y esas cosas de familias. Hace poco había fallecido, con 105 años, mi tía Coca, con quien prácticamente yo me crié porque vivíamos patio de por medio con varias tías solteras (Dora, Chola, Ñata, Negra y Coca) que de a poco se han ido muriendo, y no queda ya casi nadie de esa inmensa familia de 17 hermanos Lúquez, donde realmente existía la mesa larga de los domingos, en casa de mi abuela, en el campo, donde comíamos estofado y tallarines caseros.

Esas son voces que se han ido pero que, de cuando en cuando vuelven, con el recuerdo de sus dichos, de sus peleas, de sus risas; y yo creo firmemente que algún día las volveré a encontrar y me cuidarán y mimarán como lo hacían cuando era chico.

**-¿Qué recortes/modificaciones le hiciste al texto original? ¿Por qué? ¿Qué claves tuviste en cuenta para su adaptación a nuestra realidad?**

-El único gran cambio es que un personaje muy cortito (del que por mi cercanía con el autor, yo conocía su historia y el porqué de su inclusión en la obra) lo suprimimos y repartimos sus textos entre los demás y sin que esto alterara o modificara la esencia de la obra ni de los personajes restantes. Después está la inclusión en escena del personaje de la cantante, que en el original solo aparece referido como una voz que se escucha desde afuera, al final. Toda otra cuestión diferente al texto son propuestas de puesta en escena vinculadas a la dramaturgia del director.



• Escenas de la obra "¿Quiénay?".



## FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA:

- **DRAMATURGIA:** Raúl Krieg.  
Adaptación Javier Lúquez Toledo.
- **INTÉRPRETES:** Bárbara Lockett, Gladis Castañón, Rocío García Loza, Julieta Cajal, Cecilia Paternosti (elenco Galatea Teatro).
- **TÉCNICA:** Gabriel Paniagua.
- **VESTUARIO:** Silvi Moreno.
- **MAQUILLAJE:** Producción Galatea.
- **GRÁFICA:** Katia Bradford.
- **ASISTENTE DE DIRECCIÓN:** Sergio O. Arce.
- **DIRECCIÓN Y PUESTA EN ESCENA:** Javier Lúquez Toledo.

**-¿Cómo fue el proceso de trabajo con las actrices? ¿Cuál fue el método que siguieron durante los ensayos y el proceso de creación del espectáculo?**

-Las actrices han sido alumnas mías en Galatea, así que conozco bastante bien sus aptitudes, posibilidades y su manejo de los canales de expresión, todas entrenadas también en la técnica del *clown*, y fueron invitadas por mí para representar los papeles que están interpretando.

Hicimos lecturas colectivas, las adaptaciones del texto que ya comenté, y comenzamos a ensayar con la premisa de "primer ensayo con letra sabida". Si bien no es un espectáculo de *clown* y, por ende, la técnica no es utilizada estrictamente, sí se usan muchos de los recursos propios del *clown*, fundamentalmente, la espontaneidad y la vinculación del personaje con el "niño interior" del actor, como también las repeticiones, los stops, el pase del protagonismo y otros tips propios del *clown* de la rígida escuela francesa, técnica en la que yo entrené muchos años precisamente con el autor de la obra, Raúl Krieg.

**-Para construir la puesta en escena, ¿qué tuviste en cuenta?**

-Para la construcción de la puesta seguí los cánones que habitualmente uso en mis espectáculos y que son casi un sello en mis trabajos, y que tienen que ver con la síntesis, las líneas puras, el espacio vacío, con preponderante presencia del actor y su vínculo con la luz como elemento escénico. Las decisiones estéticas del espectáculo relativas al vestuario, a la escenografía, la iluminación, etc., corren por mi cuenta. Con la realizadora del vestuario trabajamos hace años juntos y ya conoce mis gustos, mañas y deseos, y entiende acabadamente lo queideo para plasmarlo en la confección después. Respecto de las sillas, cada una de las actrices intervino la suya, conservando las mismas texturas y materiales. En cuanto a la unificación de telas, texturas y colores, tiene que ver con un recuerdo mío de una vieja tradición del campo: antes se compraba la pieza de tela y con eso se hacía todo, vestidos, camisas, cortinas, almohadones, etc. Por lo menos, así era en la casa de mis tíos y abuelos del campo.

**-¿Cómo fue la experiencia de participar como obra representativa del NEA en la Fiesta Nacional del Teatro 2013?**

-La experiencia fue maravillosa, diez días de "real encuentro" con teatristas de todo el país, todos con similares deseos y anhelos, pero también con semejantes problemas, escollos e inconvenientes para desarrollar nuestro arte, pero todos con igual fuerza y energía para sacar adelante el teatro en nuestros lugares de origen.

**-¿Qué balance hacés de la Fiesta en general, de lo que pudiste visualizar en cuanto a espectáculos y propuestas estéticas?**

-En cuanto a los espectáculos, la diversidad de estéticas y poéticas es increíble, realmente se evi-

dencia en la Fiesta el mapa teatral del país, con sus notorias diferencias entre las provincias centrales y las que estamos más alejadas de los grandes centros de formación y producción.

**-¿Hubo actividades paralelas interesantes?**

-Fueron muy interesantes los talleres programados, especialmente el de Gestión Teatral, donde participamos activamente con la Fundación Cultural Galatea, intercambiando efusivamente criterios, posturas y posiciones con otros compañeros de diferentes zonas del país.

**-Respecto del espectáculo ¿Quiénay? logrado allá, ¿qué tal fue el producto, desde tu punto de vista? ¿Cómo viste a las actrices? ¿Qué repercusiones tuviste de la prensa, de tus pares, del público en general?**

-Estamos muy contentos con el resultado logrado con la presentación de ¿Quiénay? en Venado Tuerto, nuestra versión fue muy bien recibida por el público, por los colegas y por la crítica especializada que tuvo palabras muy halagadoras para con nuestra puesta. Las actrices se sintieron muy cómodas y contenidas en ambas funciones, tanto en la de la sede, como en la de Villa Cañas, que hicimos en el marco de la extensión del Festival.

**-¿En qué espectáculo estás trabajando ahora? ¿Cuáles son tus próximos proyectos?**

-Volvimos del Nacional con mucha energía y ganas de seguir en este camino de trabajo con la Compañía Ele-Te y con nuestra sala Galatea, continuando con las clases y talleres, la reposición de *Solo por tu amor* y con los ensayos de *El monstruo de Quiroga* de Lázaro Mareco, *Terapia* de Martín Giner y una versión de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Y también, disfrutar de nuestra recientemente adquirida sala Galatea, gracias al aporte del INT y de la Fundación Cultural Galatea.

## Reseña biográfica

Actor, director, dramaturgo y profesor de Teatro, nace en 1961 en Paraná, Entre Ríos.

Debuta como actor en 1974, en el grupo de teatro infantil La Tacuarita, dirigido por Blanca Carrouché. Ha actuado a la fecha en más de 40 espectáculos.

En 1984 se recibió de abogado en la UNL, profesión que también ejerce.

En 1988 debutó como director teatral con el espectáculo **Real Envido** de Griselda Gambaro. Ha dirigido a la fecha más de 60 espectáculos.

En Paraná desarrolló su actividad teatral en el Taller de Teatro de la Alianza Francesa (1984 a 1989), en el Taller Municipal (1987 a 1992) y fundó el Grupo Independiente JOTAGE (1987 a 1992).

A fines de 1992 se radica en Rosario, en 1996 vive en Nueva York, en 1998 en Rouen (Francia) y desde 1999, en Resistencia (Chaco) donde ejerce su actividad teatral, que se expande a toda la Región NEA.

En Resistencia, en 2002 crea la compañía teatral Ele-Te. En 2007, el Centro Cultural Galatea; en 2010, el Centro Cultural Galatea Fontana y en 2011, Galatea Danzarte, dedicados a la formación en artes escénicas, con

salas de espectáculos de incesante actividad. Se desempeña allí como profesor de Teatro, director artístico y productor. Estudió con Blanca Carrouché, Marina Vázquez, Raúl Kreig, Marina Gubbay, Adriana Barenstein, Fernando Silvar, Carlos Falco, Lila Ibarra, Gladis Gómez, Carlos Schwaderer, José Luis

Valenzuela, Marcelo Padelín, Gonzalo Marull y Rubén Szuchmacher.

Como docente teatral, se desempeña dictando cursos y talleres de formación actoral desde 1988 a la fecha, además de haber sido capacitador en Puesta en Escena y Lenguaje Teatral del INT del Plan Regional de Capacitación.



### ¿QUIÉNAY?

Primer Premio en el 34° Encuentro y Fiesta Provincial de Teatro en Chaco, realizados en Villa Ángela, en agosto de 2012. Ha merecido, además, numerosos Premios Bambalinas de la ATTACH (Asociación de Técnicos, Actores y Coreógrafos de la Provincia del Chaco) a la Producción Teatral 2012: Mejor Espectáculo, Mejor Director, Mejor Actriz Protagonista (Gladis Castañón), Mejor Escenografía, Mejor Vestuario, Mejor Maquillaje, Mejor Iluminación.

Esta obra, cuya autoría corresponde al santafesino Raúl Kreig, se ve en la puesta de Lúquez Toledo adaptada a una realidad del Litoral argentino, sobre todo por la tonada regional del Nordeste deliberadamente impresa en los modos de hablar de las actrices. Lúquez Toledo adaptó el texto original de Kreig, en el que hay cinco hermanas, a un texto en el que intervienen solo cuatro junto a una acotada aparición de la madre en escena evocada por ellas.

La composición de personajes caricaturescos y graciosos se logra por el juego permanente de palabras con “ch”, la gesticulación o movimientos escénicos exagerados y no naturalistas. Se

nota un trabajo cuidadoso –y pulcramente coreográfico, apoyado inclusive en la experiencia en danza de las actrices más jóvenes– en el uso del espacio con sus cuerpos y las sillas, únicos objetos que portan para representar y recrear escenas de tensión o suspenso en la acción dramática. Las unen a las hermanas su parentesco, sus temores, la nostalgia permanente de su madre y una infancia plena con ella. Las desunen sus pensamientos encontrados sobre sí mismas, su percepción de la realidad externa, sus deseos y sentimientos amorosos fracasados o insatisfechos.

El aquí y el afuera, nosotros y los otros, lo conocido y lo desconocido, la soledad y el desamparo, la vida, la muerte y el más allá de la muerte, los deseos y las pulsiones son los temas universales que se cruzan solapadamente en la poética y la estética tragicómica de esta pieza. Propuesta escénica interesante para espectadores que se permitan gozar agudizando y liberando el sentido del humor, logrado fundamentalmente por cacofonías, juegos de palabras, ocurrencias disparatadas, gestos y movimientos corporales cómicos.



• Escena de la obra "¿Quiénay?".



## "Moreira delivery"

# TRAS LA LEYENDA DE LA MARGINALIDAD

JULIO CEJAS / desde Rosario

El actor, dramaturgo y director rosarino Pablo Felitti, recientemente aclamado en la 28° Fiesta Nacional del Teatro que se desarrolló en la ciudad de Venado Tuerto (Santa Fe) reflexionó sobre **Moreira delivery**, última propuesta que se inscribe en la línea de trabajo del grupo La Comedia de Hacer Arte.

Felitti le da un giro al personaje mítico creado por la pluma de Eduardo Gutiérrez; rescatando su condición de paradigma del marginal; el individuo que empujado por el destino trágico que le dicta el contexto, queda implacablemente al margen de las normas.

"Alguien dijo una vez que hay mil Moreiras, y seguirán apareciendo", asegura el responsable de esta nueva versión que reemplazó el caballo por la moto y el facón por una nueve milímetros para dar vuelta el destino trágico de la historia original y anclarlo en un paisaje urbano y actual.

Felitti que compartió la dirección de esta propuesta con Hernán Peña, otro compañero de ruta del grupo reconoció que este proyecto artístico, significó un antes y un después en su concepción estética por lo traumático de su gestación.

"Fue una crisis el estreno de la primera versión que se dio por necesidad y urgencia de estrenar, nada menos que en el 2001, año virulento, tanto en lo social como en lo personal; hubo que salir al toro con lo que había, quise construir la escenografía y yo ya había aprendido que había que derivar esas tareas específicas a gente que se dedica a esa práctica... Fue un retroceso, pero eso potenció esta actitud de salir a defender el oficio y poner el pecho".

Felitti, reivindica con este accionar, el legado histórico de aquellos integrantes de la histórica Comedia del Arte; actores profesionales que según sus palabras, "se encargaban de todo", pero reconoce que en esta primera etapa necesitó la mirada de alguien que pudiera administrar tanta energía.

"Hernán Peña intervino en la puesta en escena:

modificando entre otras cosas, la escenografía inicial que era una especie de intervención desde la plástica, pero no resultaba útil para la escena; ahora es dinámica, con una estructura sólida. Otra de las cuestiones que se modificaron a partir de su mirada, fue el agregado de un *clown* que yo había pensado sería útil para conectar con el circuito de las escuelas, y que el director desechó, quedando finalmente solo la historia de Juan Moreira".

Desde el comienzo de su carrera teatral, Felitti va a adherir a una línea performática que considera al teatro como todo aquello que pasa entre el público y el actor: "Me gusta ver, lo performático, y decir eso no lo puedo hacer, buscaba trabajar desde la actuación, abordar distintos personajes; los nexos entre personajes; los pasajes que fueran rápidos y que provocasen una sensación de actor transpirando".

**-¿Qué extrañaste de la forma de trabajar propia de La Comedia de Hacer Arte, en esta propuesta en la que estabas inicialmente solo?**

-El grupo estuvo... uno le pide opinión, muestra el proceso; eso lo seguimos haciendo, pero sigo extrañando el volver a actuar todos juntos; algo que no sucede desde **Rosaura a las diez**. Vimos el crecimiento de cada uno y pensamos que cuando volvamos a juntarnos; eso tendrá la misma furia que tuvo **Rosaura**... La casa, los afiches para el comediazo, siempre decíamos: "Todo eso es teatro".

**-A lo largo de tu trayectoria y la del grupo, abordan una visión particular de la historia; aquí con retazos de la leyenda del Moreira original, vuelven a reforzar el concepto de teatro popular.**

-Yo siempre cuento una anécdota que me constaste vos, extractada de una recopilación de Luis Ordaz, en la que los gauchos se metían a defender a Moreira con el facón, en plena representación y yo la cuento en todos los debates en los que participamos.

A mí me ha pasado en los arrabales, en las escuelas más periféricas, que al terminar la función se acerca una mujer y me dice: "¡Juan es mi hermano. Me lo mató la policía, hace dos años!"; en otras me dicen que lo que hago no es tan así: "¡Vos estás defendiendo la delincuencia!". Pasa algo parecido a lo que contaba Ordaz; Moreira era el drama de todos; cuando el público está más cerca de la figura o es marginal, se trabaja de otra manera, la recepción es otra.

Felitti, que recrea siete personajes en escena, se planteó "no dejar a nadie fuera de esta historia" y apuesta a desarrollar distintos niveles de lectura dentro de su obra para que el discurso no sea demasiado evidente y se permita alcanzar un vuelo poético.

"Con respecto a esta cuestión de la historia, recuerdo que Mauricio Kartun decía en una charla relacionada con su obra **Ala de criados** que no le hablaban de historia; para eso leía un libro de historia, pero el que no sabe, ve la obra y el que sabe de lo histórico, verá otras cosas y de eso se trata".

**-¿Qué implicancias sociales tiene tu *Moreira delivery*, en tiempos de indignaciones tan efímeras?**

-Pienso en los indignados de España, están limitados, ¿qué pasa si no tuvieran nada que perder? Existe un gran porcentaje de la población que está en otra, pero Moreira se indigna de verdad y puede transformarse en un héroe, a mí me interesa el movimiento anarquista, esa cuestión ética; asaltaban un banco y no tocaban una moneda, era para el fondo solidario, un indignado de hoy no va a tener ese refinamiento romántico de los anarquistas.

**-El público de las escuelas sigue siendo el destinatario casi exclusivo de las producciones de La Comedia de Hacer Arte...**

-Ese público nos permitió sostener en un primer momento nuestra postura ético-política de



• Escenas de la obra "Moreira delivery".

no aceptar subsidios y padrinazgos. En aquellos comienzos, esa decisión nos dio una gran fortaleza, con respecto al público, no tenemos competencia, para las escuelas primarias hay muchas ofertas; no así para las secundarias; después de 12 años de patear con ese público, aprendimos que te hacen saber cuándo no les gusta algo; eso no sucede habitualmente en una sala.

**-Acostumbrado más a las respuestas del público de las escuelas, ¿cómo vivenciaste lo que pasó en Venado Tuerto?**

-No esperaba esa recepción; más de 360 butacas llenas de un viejo cine adaptado... En el apogón escucho ese aplauso, todos de pie; el público que se acercaba llorando, emocionado. Nunca había dimensionado la posibilidad de emocionar, yo venía en baja, no tenía muchas expectativas, hice una temporada en Rosario, sin mucha gente y en realidad no había podido cotejar con otro público.

**EL APORTE DEL DIRECTOR HERNÁN PEÑA**

El director porteño Hernán Peña se conecta con La Comedia de Hacer Arte a partir del año 1999; año en que dirige el primer trabajo del grupo: **Rosaura a las diez** y desde ese entonces, según sus propias palabras: "mantenemos un vínculo de trabajo sostenido en constante desarrollo y abierto a cambiantes formas de asociación".

**-¿Cómo se produce este acercamiento con el material que Pablo ya estaba trabajando?**

-Mi primer contacto con **Moreira delivery** fue cuando Pablo contó su idea de escribir "un Moreira"; algunos meses después, letra sobre papel, me la dio a leer; me gustó mucho su mirada puesta en juego, sin pudor, en ese texto violento y gracioso, crudo y delicado.

Casi un año después surge una primera versión en la que yo no participé, una experiencia que Pablo había querido transitar solo; pero era una versión con la que él no estaba contento y que según sus palabras no funcionaba y le había quitado las ganas de actuar.

Así comienza este primer contacto. Ante ese desaliento, Felitti decide convocar una vez más a quien fuera un gran colaborador y constructor de la estética de un grupo que atraviesa ya sus 16 años de trayectoria teatral.

"En el salón de la biblioteca que desde hace años nos sirve como sala de ensayos, reuniones y entrenamientos, Pablo hizo una función para mí. Según mi criterio, necesitaba meterme de lleno con el material, poder modelarlo, cortarlo, estirarlo, rellenarlo según mi necesidad.

A esta altura, Peña deduce que su aporte tendría que ir más allá de una mera colaboración o supervisión; necesitaba según sus propias palabras: "Libertad de montar y desmontar, tejer y cortar, zurcir, agregar, construir".

**-¿Cuáles fueron las metodologías de trabajo que empleaste para encarar un trabajo que ya tenía un personalísimo sello de autor?**

-Como Pablo ya había tomado muchas decisiones con las que el trabajo estaba impregnado, convinimos que sería una codirección; también le pedí que el autor NO viniera a los ensayos y que cualquier necesidad autoral se lo comunicaríamos en otro ámbito, pero que no estaba invitado a los ensayos, ya que podría estorbar el desparpajo con el que necesitábamos relacionarnos con el texto.

Desde el primer encuentro Felitti -según Peña confió y se entregó plenamente a este nuevo proceso de abordaje de su creación y el nuevo director sintió "la libertad y el placer de compartir la creación, con un compañero de extrema confianza, de reencontrarnos con el placer de la búsqueda".

"Después de trabajar en Buenos Aires y en otras ciudades, con gente que apenas conocía, de distintos ámbitos y orígenes, **Moreira** llegó en un momento en que necesitaba volver a producir algo; en sincronía total, hermanado por un camino recorrido".

Fundados en el gran respeto que estos creadores sienten por sus respectivas trayectorias, comienzan a retrabajar escenas; textos, personajes; objetos, vestuario, procedimientos y mecanismos.

"Siempre hubo acuerdo, hicimos y deshicimos; cambiamos el concepto de la puesta en escena, tratando que Pablo pudiera disfrutar del proceso, proporcionarle un recorrido amigable, donde pudiera expandir cada uno de los personajes, que cada personaje fuera multidimensional, construir en el detalle, que tuvieran espesor, volumen, que fueran anchos".

Otro de los objetivos de Peña fue tratar de que todos los elementos conformaran un sistema. un

organismo indivisible y lograr fundamentalmente que el espectáculo le encantara: "Como primer espectador, debía enamorarme, no solo estar conforme".

**-A lo largo de todos estos años de trabajo compartido, ¿cómo evaluás el trabajo actoral de Felitti?**

-Pablo es un actor muy dúctil, creativo, observador, intrépido, juguetón y trabajador, lo cual lo hace exquisito para indagar, probar y por supuesto para ser dirigido; seguramente quien haya visto la primer versión de **Moreira** un par de años atrás, podrá observar fácilmente que la actual se trata de otra propuesta. Este **Moreira delivery** fue creado en conjunto y ese conjunto fue y es tan sincronizado que queda en mi registro como un estado ideal de trabajo.

Hernán Peña, además de sus múltiples participaciones como actor y director a nivel nacional, es el creador del Grupo de Teatro Comunitario y Callejero Boedo Antiguo (2001) y en Rosario todavía se recuerda su participación en la dirección compartida con Alicia Zanca de la exitosa versión de **Canillita** de Florencio Sánchez (2010).

**-La respuesta del público en la última Fiesta Nacional, ratificó lo acertado de este trabajo compartido por los dos...**

-Más allá del emotivo aplauso que el público nos devolvió puesto de pie, que fue una caricia hermosa para la banal ansia del ego, hubo muchos cruces, conocimos a muchos colegas, nos reencontramos con otros, vimos una selección de obras, una muestra de realidades teatrales diversas y se generó mucho trabajo, nuevos circuitos, invitaciones y propuestas de más cruces con nuestros espectáculos y con el trabajo pedagógico con el formato de seminario que venimos procesando hace unos años; para nosotros; la Fiesta Nacional también fue generadora de trabajo.

Peña sigue rescatando el camino compartido con La Comedia de Hacer Arte; un vínculo que merece destacarse por su concepción no solo estética sino por su compromiso ideológico que fue uno de los disparadores de esta agrupación que sigue fiel a sus principios fundadores.

"Como conclusión, por más que no haya finalizado nuestro trabajo, ya que continuamos siempre con pequeños cambios que mantienen vivo el material, estamos muy conformes; Pablo volvió a disfrutar en escena, el espectáculo funciona bien y yo me enamoré de nuestro **Moreira delivery**, objetivos que me había puesto al inicio del proceso".

# Cuando la mentira es la verdad



MARINA ROSENZVAIG / desde Tucumán

El museo, aquel espacio que conserva, colecciona y exhibe objetos atribuyéndoles determinados valores culturales, posee una carga material y sobre todo simbólica. En un ejercicio de metáfora o parodia de aquella, la obra **Museo Medea**, de dramaturgia y dirección de Guillermo Katz, con las actuaciones de Guadalupe Valenzuela y María José Medina, instala pensamientos sobre la actuación y la teatralidad en las fronteras entre la realidad y la ficción, entre la tradición y su interrupción. Una empleada doméstica recibe a los espectadores en la antesala del edificio para guiarlos por la sala de la galería de arte, del museo o del teatro (según los distintos espacios donde se presente la obra), en una doble exposición de los objetos reales que el espacio muestra a los concurrentes y la historia personal de las protagonistas. El público es conducido finalmente a la habitación de la señora e invitado a espiar su vida íntima mientras se celebra el cumpleaños del señor, que las abandonó y que no volverá para los festejos. Una propuesta de doble exposición que cruza “lo real” con lo imaginario, pero sobre todo que discute con los formatos de exhibición del arte y del teatro interrumpiéndolos, a través de la vitalidad inevitable pero conscientemente manifiesta de la presencia de los cuerpos en la experiencia teatral. **Museo Medea** se estrenó en San Miguel de Tucumán en mayo de 2012 y resultó una de las ganadoras de la Fiesta Provincial del Teatro ese mismo año. Participó de la Fiesta Nacional del Teatro en Venado Tuerto en mayo de 2013 y de la gira regional del NOA, organizados ambos por

el Instituto Nacional del Teatro. En julio de 2013 se presentará en el 26° Festival Internacional de Teatro Universitario de Blumenau, en Brasil. En esta nota charlamos con Guillermo Katz acerca del proyecto teatral que propone y el proceso de creación de la obra.

## -¿Cómo surgió el proyecto de *Museo Medea*?

-La obra originalmente fue un examen final para la cátedra de dirección de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. Tenía una fascinación personal con la mitología griega, venía investigando, con una beca que tenía en ese momento, sobre las reescrituras de los mitos. En realidad investigaba la figura de Fedra y decidí luego trabajar sobre la figura de Medea, me parecía que Medea me permitía una situación dramática más concreta que el mito de Fedra. Pero lo que yo tomé de ambos mitos es lo que las teorías antropológicas llaman “mitema”, unidades temáticas, unidades de sentido profundas, que en el caso de Medea y Fedra son parecidas, hay una ausencia de una pareja, en un caso es un abandono, en el otro un amor no correspondido. No me interesaba repetir la anécdota del mito, sino tomarlo como punto de partida para pensar una anécdota contemporánea. Venía preguntándome el lugar que ocuparía el espectador en la obra. No quería presentar una obra a la italiana, donde el espectador está sentado y la obra pudiera suceder sin su presencia. Entonces apareció la idea de espiar la intimidad de los personajes, pero un espionaje presente. Por otro lado, yo soy actor antes que nada, y quería que

las actrices tuviesen un proceso de actuación que les permitiera transformarse, es decir pasar por distintos “estados”. La obra no está apoyada en un texto fijo, ni en cuestiones escenográficas, sino en el vínculo de estas dos actrices, de estos dos personajes. En esta versión mítica que quería hacer siempre aparecía el personaje de la criada. Trabajamos con distintas imágenes sobre la empleada y sus patrones, y sobre nuestras propias anécdotas con nuestras empleadas domésticas.

## -¿Cómo surge la idea del espacio del museo?

-La idea del espacio dramático fue siempre la habitación de la patrona. La idea del museo aparece quizás porque quería que el espectador fuera a ver la intimidad de estas personas. Entonces al pensar cómo justificar dramáticamente la presencia del espectador, aparece la idea de exponer como una pieza de museo la intimidad de estos seres después del abandono del marido. Como no tienen plata, cobran una entrada para ver la vida privada, pero también para ver obras de arte. Además ensayábamos en Casa Dumit, que es un museo en Tucumán; entonces toda la introducción, donde la empleada recibe a los espectadores con obras de arte alrededor, apareció en los ensayos.

## -¿Cuáles fueron las premisas de actuación para trabajar el vínculo en la actuación?

-Empezamos improvisando desde un registro cotidiano, situaciones del vínculo de la patrona y la empleada. Trabajábamos dos cuestiones en simultáneo. El vínculo en la actuación y el ejercicio de poder manipular la experiencia del espectador.



• Escenas de la obra "Museo Medea".



tador. Eran ejercicios que empecé a probar en relación a lo que leí de Alejandro Catalán en algún momento, acerca de su concepto de "actuación". Me parece que tenía que ver con algo que yo venía pensando, que la actuación es una mentira si se quiere, una mentirita, una experiencia de manipular el comportamiento propio para poder manipular la experiencia perceptiva y la mirada del espectador. Ejemplos muy simples, muy tontos, como ser consciente que cada partecita del cuerpo, cada microgesto que se hace puede ser capitalizado para transformar la mirada. Desde un primer momento se fue armando ese universo extraño y delirante que tenía que ver con exacerbar y ridiculizar ese vínculo. Puede pasar en la vida pero también tiene una dosis de ficcionalidad, de fantasía.

**-Profundicemos en eso que llamás la "manipulación de la mirada del espectador". ¿A qué te referís con eso?**

-Si uno piensa que un cantante tiene su voz, tiene su música para poder trabajar, un pintor tiene sus materiales ¿qué tiene el actor? Se tiene a sí mismo, entonces el actor se tiene que moldear a sí mismo para poder actuar. Y hay un trabajo de moldearse para ser observado. Un trabajo de moldear su comportamiento para la experiencia perceptiva del otro. Para mí, la actuación tiene que ser una toma de conciencia de esa situación. Hemos partido de lo real, si se quiere, cómo se imaginan estas chicas jugando a que son la patrona y la empleada. Moldear el comportamiento del actor a partir de lo que ya tienen: su color de pelo, su altura, cómo habla, cómo mueve su boca.

**-¿Qué le aportaba la idea del museo a la dramaturgia de la obra o a la actuación?**

-Cambia sustancialmente, no sé si tanto para las actrices sino sobre todo para las personas que están percibiendo desde afuera. Lo que ellas buscan es sostener ese vínculo en cada espacio. Tuvimos algunos muy chiquitos, con poquita gente y cerquita, y tuvimos otros gigantescos como el de la Fiesta Nacional del Teatro, en Venado Tuerto, un teatro a la italiana pero sin escenario y sin butacas (teatro Verdi). Para esa ciudad tenía un significado muy importante, un lugar antiquísimo con mucha historia donde por ejemplo cantó Gardel. Yo creo que lo que cambia sustancialmente es la experiencia del espectador. Nos pasó en Venado Tuerto, vinieron muchas personas mayores, que fueron en su niñez a ese teatro cuando funcionaba, eso aportaba otros sentidos a lo que nosotros propusimos. O en Jujuy que hicimos la obra en el museo Lavalle, un museo histórico. Ahí lo mataron al prócer. La señora se convirtió en una heredera de Lavalle, aparecieron distintas líneas de sentido que tenían que ver con el espacio real.

**-¿Cómo fue la experiencia de la Fiesta Nacional del Teatro?**

-Es muy interesante la variedad o la gran cantidad de posicionamientos para producir teatro. También es difícil coincidir, los objetivos y las miradas de cada región, de cada provincia son muy distintos y las posturas artísticas también. Pero eso lo hace muy interesante. Por otro lado, en relación a nuestra obra la experiencia nos llevó a adaptarnos a un espacio que nunca habíamos trabajado. No habíamos hecho la obra en un teatro. La experiencia fue impresionante, de mucho aprendizaje. Contentos de poder rehabilitar el teatro Verdi también. Tuvimos dos funciones seguidas y hubo que resolver cuestiones rápidamente. Pasó en la segunda función que empezó una ola polar

en Venado Tuerto, y el teatro si bien tiene un techo de chapa no tiene un techo armado, entonces empezó a llover y a correr viento en medio de la función y no se escuchaba casi nada. Sin embargo la función salió hermosa. Las actrices y la gente se hicieron cargo de la circunstancias, corrían sus sillas de los lugares que tenían goteras. Nos pareció que la situación le aportó muchísimo al sentido de la obra, porque era un teatro que se caía a pedazos, se profundizó el universo del abandono, de la desidia. La señora tira nafta e intenta prender un fósforo, esa imagen final en medio del viento, del piso mojado, del olor a nafta... Cada espacio que experimentamos de la gira del INT le aportó sentidos interesantes a la propuesta.

**-¿Y cómo fue la recepción de la obra?**

-La verdad es que fue muy buena. Hubo comentarios que nos ayudaron a pensar la obra. El personaje de la empleada doméstica maneja un registro más cotidiano, habla con la gente, en vez de la señora que trata de sostener su "señoridad". Un comentario que nos hicieron fue que si hubiera estado solo el lado cotidiano, chistoso, hubiera sido muy superficial. Pero que después está la otra cara que es la tragedia, la señora, su depresión, su malestar. Si la obra fuera solo la cara trágica sería muy solemne y si la obra fuera solo cómica sería muy superficial; entonces la conjunción de esos dos elementos hace que logremos este primer objetivo que es manipular la experiencia perceptiva del espectador y que las actrices puedan atravesar por distintos estados, que finalmente significa transitar por ritmos y dinámicas de la actuación.

# CONVERSACIÓN CON LA BAILARINA Y DIRECTORA CELIA ARGÜELLO RENA

## La lengua popular



• Escena de la obra "Villa Argüello".



FLORENCIA AROLDI / desde CABA

El ritual comienza de una manera diferente, llegás al lugar que queda enfrente de una plaza, en un club de barrio, subís unos escalones de mármol, tocás timbre, te abren, pasás a un *hall* y retirás las entradas. Esperás, no sabés bien qué, pero esperás. Das unos pasos y ves un espacio grande, con un techo muy alto, mesas de *ping pong*, personas jugando y el sonido de la pelotita rebotando, generando un particular eco que queda resonando en tu interior. Llega el momento de "dar sala" la directora nos indica el camino subiendo por unas escaleras, nos acompaña, llegamos al espacio, los intérpretes nos reciben amablemente y de repente estás en una especie de kermesse de pueblo, música, luces, te convidan fernet o gaseosa y vos te sentís invitado a esta gran fiesta, tomás asiento. El espectáculo ya comenzó. La mesa donde había bizcochitos y vasos de plástico es desplazada a un costado para dar lugar al acontecimiento. A la izquierda, un micrófono de pie donde irán tomando la palabra por turnos los distintos integrantes del elenco, construyendo este gran relato colectivo que nos hará transitar por emociones remotas, recuerdos, risas, sabores, olores, lugares propios. **Villa Argüello** se ríe y te invita a reírte de todo intento de explicar por medio de la palabra, cuestiones que tienen que ver con el orden de lo sensible. Cómo es el intento de explicar el ser cordobés, su tonada, el cuarteto, toda su otredad. **Villa Argüello** recurre a las herramientas que sí posibilitan transmitir ese mundo: el juego, los bailes, y la teatralidad. De esta manera construye un universo poético y singular, diferente a cualquier otro. En el cual el espectador logra identificarse, sin necesidad de razonar con eso que está aconteciendo frente a uno:

la vida misma. **Villa Argüello** es el encuentro con lo otro, eso que uno no es, pero que, paradójicamente se parece a tanto a uno. Y te vas con esos sonidos rebotando, generando un particular eco que queda como la pelotita de ping pong, resonando, ahora en cordobés, en tu interior.

-¿Cuál fue la idea disparadora de este proyecto?

-En general siempre que me voy de vacaciones, me voy a las Sierras de Córdoba, prefiero irme al campo, pero una vez fui a visitar a una amiga en Córdoba Capital y en el viaje, en el colectivo, hubo algo de lo sonoro, algo de la sonoridad de escuchar el cuarteto, que me hizo pensar que estaría bueno hacer algo con eso. Tengo la sensación de tener un tipo con el celular escuchando cuarteto, el colectivo escuchando cuarteto, la tonada, y dije "esto es Córdoba". Empecé a prestarle atención a las letras que, a veces, dicen cosas horribles o trágicas o dramáticas, pero que a la vez, todo esailable. Otra cosa que pasa con el cuarteto es que hay un *hit* de Talía o de Ricky Martín y lo hacen cuarteto. Me gustaba la idea de pensar que en Córdoba toda la realidad es cuartetizada. Pasa un acontecimiento en la ciudad y hacen un tema. Está muy actualizado y tiene esa posibilidad de volverlo un ritmoailable. Entonces empecé a pensar en eso, y si bien no tenía mucha idea, imaginaba una obra que tuviera que ver con el cuarteto, con Córdoba, pero no sabía cómo iba a ser. Presenté un proyecto en el Prodanza porque también necesitaba dinero para hacer una obra, por suerte me lo dieron y al escribir el proyecto lo bajé a papel, le di forma a las ideas que tenía, y eso me sirvió mucho.



• Escena de la obra "Villa Argüello".

### -¿Cómo fue la convocatoria del elenco?

-Cuando convoqué a los chicos, Pablo Castrovano, Josefina Gorostiza, Andrés Molina, Teli Ortiz, Jimena Pérez Salerno, Ollantay Rojas, Diego Rosental, lo primero que les dije fue: "Chicos, quiero trabajar con el cuarteto, súbense a mi moto y vamos", más que eso no les podía decir. Con algunos de ellos ya había trabajado y tenían una formación teatral, el proceso fue muy fácil, ninguno tenía miedo de actuar y ponerse a hacer. Muchos de ellos también se formaron con Ciro Zorzoli. Ciro habla mucho de generar la verdad en el encuentro con el otro. Tiene un modo de pensar el teatro que es muy físico, por eso, para los bailarines es muy claro, muy concreto, no tiene que ver con la psicología, con la personalidad.

### -¿Cuál fue el planteo de los primeros a partir desde este "no saber"?

-En realidad, también me pasó con **Azúcar**. El lenguaje del movimiento que no lo podés volcar a un texto, siempre lo pienso como que la idea es una cosa, y cómo buscar traducir todo eso en acciones, en cosas concretas, o en una calidad de movimiento, o buscar por distintos lados, cómo esa traducción de cuarteto fue bailar cuarteto mucho tiempo. Era una cosa muy personal mía que tenía que dársela a personas que no tenían esa referencia, menos Tely, que es la única cordobesa del elenco, el resto del elenco, menos Josefina, son de distintas provincias del interior, eso sumó finalmente, pero todos coincidían que no había nadie que no hubiera bailado cuarteto en una fiesta, entonces había algo de bailar cuartetos que era común a todos. Después les fui dando referentes, como mirar muchos videos de La Mona Jiménez... fue muy difícil transmitirles lo que era La Mona para los cordobeses, a mí me parece un personaje alucinante, increíble, sobre todo en los 80, fue interesante y divertido seguirle la vida a La Mona Jiménez, de repente todos sabíamos todo de La Mona.

### "SI UNO ESCUCHA UN CUARTETO, BAILA Y SE OLVIDA QUE ESTUDIÓ BALLET"

-No partiste de un texto teatral previo, ¿este fue creado a partir del movimiento de los cuerpos, y lo que esto generaba en los actores?

-Sí, y con algo con lo que Ciro Zorzoli propone en sus clases: producir el encuentro. Los bailes me posibilitaron eso, producir un encuentro con el otro. También fue fundamental la lectura de un antropólogo cordobés Gustavo Blázquez que escribió un libro sobre la codificación de las coreografías del baile: "Músicos, mujeres, y algo para tomar". Un trabajo que se centró mucho en la coreografías del cuarteto y en esos cuerpos en movimiento. Si yo voy a un baile sin saber nada de eso, no lo entiendo, al ser un código muy cerrado, yo por supuesto por más que leí el libro sigo estando afuera. Se juega mucho el tema de los roles, hay un mundo heterosexual donde se juegan muchas cosas, tratar de evidenciar eso de no pertenecer a ese mundo, también evidenciar que el resto no son de Córdoba y por ende reafirmar la identidad cordobesa.

Fue trabajar observando el movimiento minucioso de las expresiones de los rostros de los otros, ver qué caras ponen, qué movimientos de la pelvis hace el otro, sobre todo teniendo en cuenta el cuerpo tan academizado que tienen los bailarines, sin embargo si uno escucha un cuarteto, baila y se olvida que estudió ballet.

-En relación al espacio, ¿desde un principio sabías que querías que fuera en un lugar no convencional?

-Sí, quería que fuera en un club, me gustaba esa idea. En un momento casi retrocedo porque era muy difícil toda la gestión de eso, la plata que teníamos de Prodanza no nos alcanzaba, y estar en un club demandaba mucha gestión de luces, sonido, pago del alquiler del club, si bien fue complicado, conseguí ese lugar, busqué muchos clubes, me costó mucho porque están casi todos

tomados por el tango... en un momento fue muy difícil pero al final apareció el Benito Nazar y a partir de ahí nos quedamos.

### -¿Pudieron ensayar en ese espacio?

-No, jamás. No ensayamos nunca. Fui con algunos integrantes entre las clases de taekwondo de la mañana y las clases de taekwondo de la tarde, en ese bache, podíamos ir, ver un poco, caminar un poco por el espacio e irnos.

-Es significativo porque gran parte de la puesta tiene que ver con la utilización de los recursos que ofrece el lugar. ¿Esto se fue plasmando en las funciones?

-Sí, fue prueba y error. Aún hoy seguimos haciendo modificaciones. Lo que nos pasó también es que la estrenamos en el Teatro 25 de Mayo, en la sala principal, con mucha gente, dentro del Festival de Danza. Era la primera vez que la hacíamos, no sabíamos qué iba a pasar, si la obra iba a funcionar o no, y después de disponer de consolas de luces y sonido increíbles, pasamos al club, que en cuanto a los requerimientos técnicos es lo más pelado del mundo. En eso los chicos tuvieron que adaptarse a tener la gente tan cerca. A mí lo que me interesaba era romper con la convención que implica ir a una sala teatral, en el club se produce algo diferente, en el club, vamos los dos: nosotros los artistas y ustedes el público, nos juntamos en este lugar, y se produce el encuentro, les ofrecemos fernet y gaseosa. Era el intento de producir otra cosa, ya la gente entra y no es un teatro. Es como más amable el lugar. El lugar propone otra dinámica, la del club mismo.

-Con respecto a los objetos, hay muy pocos. ¿En qué basaste esa decisión?

-Hicimos muchas pruebas, con Agnese Lozupone, que es la escenógrafa. Fue una búsqueda. Al principio probamos tener todas las cosas que usábamos, pero quedaba todo el espacio lleno de

Celia Argüello Rena es bailarina, directora y docente. Es de Córdoba Capital y tiene 29 años. En su ciudad, desde muy chica, tomó clases de teatro y de danza teatro, participó como intérprete en varias muestras que después devinieron obras. Si bien en estas pequeñas obras siempre participó como intérprete, fue haciendo experiencia en las distintas disciplinas del quehacer teatral. “En Córdoba los límites entre creación e interpretación no son tan claros como acá, allá el teatro independiente es de hacer, todo el mundo hace todo, desde la escenografía, la producción, el vestuario, etc. La creación colectiva en Córdoba es muy fuerte”.

En 2005, junto a Rakhil Herrero, su actual pareja, trabajó en varias de sus creaciones como intérprete, y a la vez realizando las asistencias de dirección. A los 21 años decidió es-

tudiar danza contemporánea y fue por lo que decidió radicarse en Buenos Aires para estudiar la carrera de Composición Coreográfica en el IUNA. En Teatro se formó, y lo sigue haciendo con su maestro: Ciro Zorzoli. En 2010, comenzó a hacer sus propias cosas, a dirigir trabajos de improvisación como *Te lo dedico*, dentro del ciclo Experiencias en Escena, en el Centro Cultural Rojas, *Muestrario* realizada dentro del Festival de Danza Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires 2010, en el Festival Ciudadanza 2011, en la feria Tecnópolis y en la sala Apacheta. En estas experiencias probó qué era dirigir, y se dio cuenta de que podía hacerlo. Luego vendría la propuesta, a pedido de otros, de dirigir *Azúcar*, pero es en *Villa Argüello* donde, por primera vez, monta y dirige una obra basada en una iniciativa personal.

cosas y no nos era funcional eso. La escenografía también es funcional, necesitábamos un banco, buscábamos que diera la referencia de campo, algo no urbano, entonces trabajamos con madera, y le pusimos unos pastos, es decir, le pusimos un par de signos que dieran referencia de eso. Después dijimos “si se entiende con la convención, con el gesto, por más que bordeaba lo infantil, no hace falta el objeto”. Entonces limpiamos todo.

**-Cuando representan las canciones generan una metatrealidad muy interesante. ¿Cómo fue el abordaje de las letras?**

-Con las canciones teníamos mucho miedo, en un principio porque no sabíamos si la gente iba a entender que eran canciones, lo que nos pasó es que al principio, estaban muy opinadas, estaban un poco parodiadas, entonces el trabajo fue bajarlas, tratar de hacer como si fuera una narración de una historia, y después fue también buscar el límite entre que no quedara como una parodia o una opinión de eso, y tratar de limpiarla de la musicalidad, que es lo que te hace bailarlas y no escuchar la letra. Y también mostrar un poco acerca de lo que hablan las canciones que es muy identitario de Córdoba. La *Mona Jiménez* representa un sector de la población a la cual le escribe letras, habla de las prostitutas, de los ladrones, de los adictos, de la madre joven... eso me gustaba mostrarlo, sabía que quería trabajar con las canciones porque era algo muy autóctono.

**-¿Cómo fue el trabajo de iluminación en un espacio que no tiene una instalación lumínica como puede tener una sala teatral más convencional?**

-En el Teatro 25 de Mayo la trabajamos muy bien, después de representarla en el Festival con todos los recursos lumínicos ahí teníamos un seguidor, acá lo resolvimos con un velador, y me gustaba mostrar la preparación de eso, evidenciar

que es medio trucho, digamos. Nos hicimos de unos sistemas que fuimos mejorando bastante, también ahora está mejor la instalación de electricidad. Al principio eran muchos veladores, lo limpiamos bastante, el lugar tiene mucha información, está la araña que es grande, por ejemplo. En un momento pensamos en la posibilidad de alquilar tachos, pero era justamente montar un teatro donde no lo era, y es cierto, nos quedaba contradictorio, así que nos arreglamos con lo que había, que es poquito y simple.

#### **EVOCACIÓN DE UN MUNDO**

**-¿Cuál dirías que es el tema central de *Villa Argüello*?**

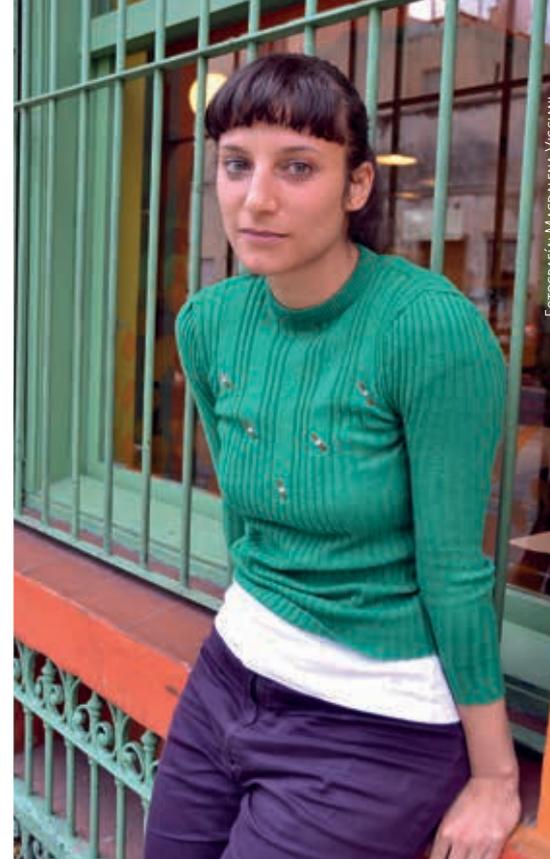
-Tiene un subtítulo que es “evocación a un mundo cordobés”, y ese es el tema. Todo el tiempo se evoca a Córdoba, a los sabores, la tonada, a las letras. Mostrar un poco gente evocando Córdoba, la nostalgia, evocar algo del interior, algo que claramente no es Capital Federal, algo que ya no está, a lo que pertenecí y que ya no tengo.

**-¿Cuál fue el desafío mayor que te presentó la obra?**

-Una de las inquietudes que tenía al principio era vincular la danza contemporánea con algo tan popular como el cuarteto, me parecía interesante mezclar esas cosas, sobre todo porque pienso que la danza contemporánea a veces expulsa a la gente más que la toma. El desafío de *Villa Argüello* fue, cómo tomar estos dos lenguajes y hacer una obra que fuera asimilado por cualquier persona que no fuera entendida en danza. La decisión del espacio tiene que ver con esto, si es un teatro, solamente la gente de teatro sabe que existe.

**-¿Cómo llegaron al título?**

-Además de ser mi apellido, la actriz Teli nació en Córdoba. En los ensayos se hablaba de *Argüello*,



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGIANI

• Celia Argüello Rena.

que es una Ciudad de Córdoba, el agregado de *Villa* tiene que ver con dar la idea de localidad, de barrio. Esto surgió muy al final de los ensayos.

**-En lo personal, ¿en qué creés que te transformó esta experiencia en la dirección?**

-Lo que me pasó en *Azúcar*, fue que era la idea de otro, que hablaba de la vida de otro. *Villa Argüello* habla muy claramente de mí, habla de algo muy personal de mi relación con Córdoba, y eso lo pude transmitir a otros, lo pude bajar, dárselos y ellos pudieron captarlo y darle cuerpo y lograron que también eso llegue a la gente. Hay un momento que uno empieza a crear y dice “qué tenía que ver todo esto conmigo”; ahí Ciro también me dio una mano y me dijo: “Aléjate un poco, y preguntate qué te llevó a hacer esto”. La costura final de la obra fue ir a ese lugar sensible: a veces sentir nostalgia, de haberme ido de mi ciudad, de la gente con la que estuve. Nunca sentí mucho extrañamiento, porque vine acá porque quería y pude seguir desarrollando mi carrera, pero a veces digo por qué me tuve que alejar de todas esas primeras cosas y verme sola en esta jungla que es Buenos Aires. Y en ese sentido fue positivo. Después, en cuestión de transformar y de montar, y de hacer con otros y de producir y de repente tener a nueve personas a las cuales tenés que dirigir, esas cosas te hacen fuerte, hacerme cargo, estar en un teatro gigante, o pelearme con el encargado del club o hablar y convencerlo de que está bueno que el teatro esté en el club. Ahora se sumó Juan Pablo Gómez a la producción, él se ocupa de esas cosas, significó un gran alivio para mí, porque dedicarse a lo creativo y también a toda la gestión es una tarea muy ardua.

NELSON VALENTE

# "El trabajo de compañía es el ideal para producir teatro"

Todo comenzó como una muestra de un taller de teatro en la que veinte jóvenes del sur del Conurbano Bonaerense, coordinados por el actor, director y dramaturgo Nelson Valente, se le animaban al teatro de imagen. La función fue todo un éxito, de modo que el grupo decidió conformarse como compañía y, al poco tiempo, abrir una sala propia para seguir trabajando. Funcionaron desde el 2000 en una pequeña sede en Lomas de Zamora bajo la modalidad de teatro-bar, pero pronto también eso les quedó chico. Tres años después, el Banfield Teatro Ensamble se trasladó a un nuevo espacio que le permitió ampliar sus instalaciones y diversificar sus actividades.



• Escena de "Miserere Nobis".



PAULA SABATÉS / desde Buenos Aires

Se trata de uno de los complejos culturales más grandes de la región y desde hace unos años también es reconocido en Capital Federal y las provincias gracias, entre otras cuestiones, a sus destacadas participaciones en la Fiesta Nacional del Teatro, a su relación con diversas salas porteñas y al éxito de **El loco y la camisa**, espectáculo de la compañía que recorrió Europa y hoy hace temporada en El Camarín de las Musas.

Formalmente, el Complejo Cultural Banfield Teatro Ensamble (BTE) es desde sus inicios una Asociación Civil sin fines de lucro, una cooperativa de trabajo que se construye por la fuerza de todos sus miembros. "Siempre decimos que el Ensamble es la resultante de veinte voluntades que se juntaron sin dinero pero con ganas de laburar, convicción y un sueño", sostiene Nelson Valente, quien tiene a cargo la dirección general del teatro y de la compañía. El teatrista cuenta que la forma de trabajo y de participación fue cambiando a medida que el proyecto crecía, pero que la intención fue siempre mantener el criterio inicial. "Poco a poco el Ensamble se fue convirtiendo en una institución y eso hizo que cambiara todo. De todos modos, seguimos tratándolo como a una especie de hijo al que hay que andarle atrás para que no se nos vaya de las manos", afirma el director.

Además de espectáculos teatrales propios y de elencos invitados, el BTE ofrece semanalmente ciclos de Café Concert (al que asisten más de 500 espectadores por fin de semana), de danza, de cine y de música, además de contar con un bar, una galería de arte abierta al público en general, y de programar anualmente festivales, charlas y seminarios artísticos con maestros invitados. Por otro lado, en el mismo espacio funciona la Escuela de Arte de la institución, integrada por



▪ Fachada del Banfield Teatro Ensemble.

cursos y talleres divididos en seis áreas (Artes Escénicas, Artes Visuales, Artes Musicales y Sonoras, Artes del Movimiento, Literatura, y el área de Formación artística para niños), que ya cuenta con aproximadamente 600 alumnos. Con toda esta actividad, el complejo ubicado en Larrea 350 (Lomas de Zamora) es fuente de trabajo para cuarenta personas, entre artistas de toda índole, cocineros y mozos.

**-Luego de tanto crecimiento, ¿las expectativas siguen siendo las mismas que al principio?**

- Creo que sí. El crecimiento nos permitió soñar con cosas nuevas, pero esencialmente seguimos persiguiendo los mismos deseos. Cuando nos conformamos nuestro objetivo era generar una compañía de excelencia que entrenara, que viajara por el mundo, que demostrara que el trabajo de compañía es el ideal para producir teatro, y hoy seguimos luchando por todo eso. Además, por sobre todo, queríamos hacer del Ensemble un espacio de calidad que le permitiera al público de la zona no tener que ir a la capital para ver un buen espectáculo.

#### **TEATRO EN LA PERIFERIA**

Si bien el BTE hoy goza del reconocimiento de los espectadores porteños, el gran público que asiste a sus espectáculos y actividades aun proviene principalmente de la zona sur, sobre todo de Lomas de Zamora pero también de partidos alejados como Lanús, Almirante Brown o Esteban Echeverría. Se trata de una región con mucha actividad artística, sobre todo teatral y musical, que para hacer frente a las dificultades comunes creó en 2011 la Red Teatral Sur, un colectivo compuesto por más de ochenta miembros entre grupos de teatro, investigadores teatrales y salas. El objetivo de la institución es trabajar en conjunto evaluando problemáticas comunes y desarrollando estrategias de acción para potenciar sus actividades

y posibilitar una mayor difusión de la actividad teatral en la zona.

**-¿Cuál es la relación del Banfield Teatro Ensemble con las otras salas y teatros de la zona?**

-Al principio era nula, no había casi contacto. Afortunadamente, con la creación de la Red Teatral empezamos a hacer proyectos de beneficio colectivo. Entre otras acciones, tenemos una web entre todos donde se vuelcan las actividades de la zona, armamos un circuito de salas y organizamos todos los años un festival anual para difundir lo que está haciendo cada uno y poder conocer el trabajo de los demás.

**-¿También comparten público o cree que cada sala tiene el suyo propio?**

-Compartimos algún público, pero es el menor, porque en general cada sala tiene su público y su target de espectador específico. El nuestro, por ejemplo, se divide entre un público que ve y consume teatro, que viene a los espectáculos que presenta la compañía, y otro que no es necesariamente un público de teatro, que es el que asiste al café concert. A este último lo conforman más de 2.000 personas por mes y podríamos clasificarlo como un sector de clase media que va desde los 18 hasta los 90 años. Siempre decimos que tenemos uno de los targets más diversos, porque en el Café Concert vemos a varios adolescentes en una mesa y al lado a un grupo de señoras comiendo una pizza, todos disfrutando del mismo espectáculo.

**-¿Cree que existe algo así como una estética de la periférica?**

-No, creo que hay una diversidad muy grande en la zona. En algún momento hubo alguna cosa medio rioplatense o costumbrista, sobre todo por la influencia que tenía El galpón de Diablolomundo (un teatro ubicado en Temperley que trabajaba

con ese estilo) en la zona, pero creo que eso ha cambiado y ya no se da. De hecho ni siquiera creo que haya una estética propia del Ensemble, sino que tenemos muchos estilos gracias a que somos varios directores. Hoy reconozco tres grandes líneas de trabajo en nuestro teatro. La primera tiene que ver con la creación de espectáculos de teatro más experimental, la segunda con la puesta en escena de grandes clásicos del teatro universal y la última con la performance y los Café Concert.

**-¿Y sí comparten las mismas dificultades entre las salas locales?**

-Eso sí. Un crítico nunca cruzaría el charco para ver un espectáculo, ni nuestro ni de otros de los teatros, por ejemplo. Los medios de comunicación masivos no nos dan mucha bola y cuesta que el gran público, el de capital, se acerque. Por eso yo en las reuniones con otros hacedores de teatro independiente peleo mucho porque haya una discusión seria acerca de nuestra relación con el público y la prensa, porque me parece que falta discutir qué es lo que no hacemos las salas para que ellos se acerquen.

#### **EL ENSAMBLE FUERA DEL ENSAMBLE**

Cuando la sala empezó a llenarse, el bar a ser punto de reunión obligado para los sureños y el BTE alcanzó los mil espectadores por semana, la compañía entendió que era tiempo de expandir su arte a otras zonas geográficas. En 2006 llegó el primer viaje internacional de la mano de *Miserere Nobis*, obra de Ignacio Gómez Bustamante, que se presentó en el Festival Internacional de Teatro Juvenil Play/Off 06 de Alemania, donde el grupo conoció a otros elencos de todo el mundo. Luego de esa experiencia, la compañía viajó a Venezuela como disertante en el Primer Encuentro Nacional de Esquemas Asociativos Solidarios, organizado por el ex presidente Hugo Chávez. Desde entonces, se ha pre-



• Ignacio Gómez Bustamante.

sentado en escenarios de Chile, Perú, Colombia y España. A ese recorrido se suman los que hicieron los distintos conjuntos musicales surgidos del Ensemble, como también sus representantes de danza y de artes audiovisuales.

En territorio nacional, el Ensemble participó con distintos espectáculos en diversas ediciones del Festival Iberoamericano de Teatro Cumbre de las Américas (Mar del Plata), del Festival de Artes Escénicas Buenos Aires Gran y del Festival Beckett Buenos Aires, entre otros encuentros. Actualmente presenta **El loco y la camisa**, escrita y dirigida por Valente, en El Camarín de las Musas, donde realiza tres funciones por fin de semana. Además, la compañía participó en varias oportunidades de las fiestas regionales, provinciales y nacionales que organiza el Instituto Nacional del Teatro. Este año, en la 28° edición del evento, el grupo presentó en Venado Tuerto una reposición de **Miserere Nobis** (ver recuadro).

#### ¿Cómo viven la Fiesta Nacional del Teatro?

-Nuestra primera experiencia en la Fiesta Nacional fue en el 2003 con la puesta de **Sueño de una noche de verano**, luego nos presentamos en 2012 con **La cantante calva**, y este año con **Miserere Nobis**. La verdad es que para nosotros ya es un ritual presentarnos cada año con una producción distinta, confrontar y ver el material de la región. Una vez allá, está muy bueno pasar toda esa semana viendo teatro de todo el país, hacer relaciones con los elencos que nos parecen más interesantes para luego invitarlos a la sala y generar vínculos con otros artistas. Hay elencos que van, hacen su función y se vuelven. Nosotros nos quedamos toda la semana, vamos a todas las fiestas y vemos todos los espectáculos. Lo vivimos como una celebración, como todo lo que hacemos.



• Escenas de la obra "Miserere Nobis".

En la 28ª edición de la Fiesta Nacional del Teatro, la compañía Banfield Teatro Ensemble presentó **Miserere Nobis**, una obra de danza-teatro escrita y dirigida por el pianista, actor y director Ignacio Gómez Bustamante, uno de los primeros que integró el elenco. En esta oportunidad, presentó una reposición de la obra original que estrenó en el Ensemble en 1999. Todos los actores de esta versión (son 15 en escena) son nuevos y son los más jóvenes del grupo.

Según el propio director, la obra tiene varios ejes argumentales entre los que sobresale la lucha del ser con su soledad esencial, que fue la primera motivación a la hora de crearla. Además de este, la pieza toca otros temas secundarios, como la inclusión y la exclusión, la filiación, el dolor ajeno como sustento de vida y su opuesto, el amor al prójimo. "Tiene que ver fundamentalmente con cómo son las personas cuando están aisladas, en su mundo interior, en su subjetividad, y cómo reaccionan luego cuando están integradas en sociedad. Es una obra que genera mucha conmoción porque habla de temas muy universales en muy poco tiempo, lo que hace que resulte muy contundente", completa.

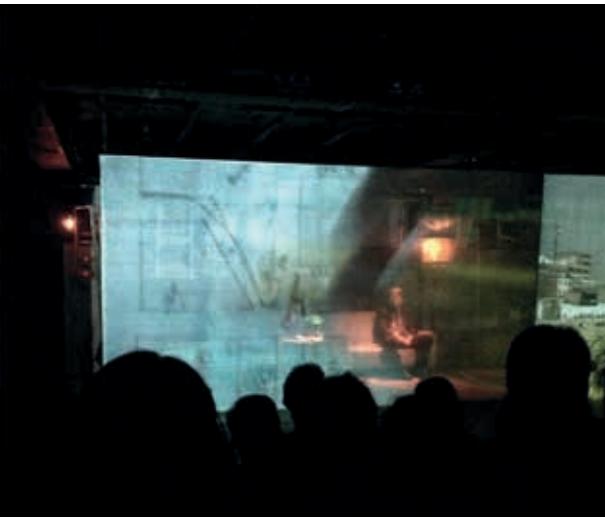
Inscrita en el teatro de imagen, en la pieza no hay palabras dichas, sino que todo está dado por la acción física, el movimiento, la gestualidad y otros recursos de teatro que exceptúan el texto. Sin embargo, una de sus fuentes es literaria. Se trata del cuento **Celestina**, de la escritora Silvina Ocampo, que a Gómez Bustamante le sirvió para tomar algunos conceptos. "La gente no llega a percibir un argumento lineal pero se lleva una carga fuerte para pensar y replantearse muchas cosas. Por otro lado, a los actores no les cuesta el hecho de no poder hablar, porque entienden que pueden expresar eso a través de la acción".

Luego de su paso por la Fiesta Nacional del Teatro, sobre la que el director destaca la lograda organización, la predisposición de todos los participantes y la solidaridad y paciencia entre los distintos elencos, **Miserere Nobis** se presentará en 5 de diciembre en la Sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes en el marco del Ciclo Teatro del País 2013 y dos días más tarde en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. "Me parece importante que la obra se mueva porque hoy está más vigente incluso que cuando la escribí, ya que en ese entonces el mundo era otro y algunas de las cosas que plantea fueron empeorando y hoy son más evidentes", asegura el director.

• Heidi Abderhalden.

# Preguntas que construyen teatralidad

En el marco de la plataforma internacional para las artes escénicas Panorama Sur, que reunió en Buenos Aires -con el apoyo de Iberescena- a dramaturgos de diversos países, se presentaron algunos espectáculos internacionales. Entre ellos **Testigo de las ruinas**, una experiencia del grupo Mapa Teatro de Colombia. Creada por Heidi y Rolf Abderhalden hace 30 años, la compañía cruza en sus proyectos diversas disciplinas artísticas.



• Escenas de "Testigo de las ruinas".



A comienzos de 2000 el alcalde de Bogotá, Antanas Mockus decidió desalojar y tirar abajo las construcciones del barrio Santa Inés, conocido también como El cartucho. En su plan por reordenar la ciudad dispuso desplazar a los habitantes del lugar (una comunidad muy marginal relacionada con la droga y la violencia) y redistribuirla en otras zonas. En ese espacio hoy funciona un parque.

Mapa Teatro reconstruye a través de su espectáculo aspectos importantes de aquella acción. En escena está el mismo Mokus y, además, una de las últimas habitantes del barrio, Juana Ramírez. A través de tres pantallas el espectador va siguiendo el proceso de demolición, se verán testimonios de quienes vivían allí y breves escenas de una experiencia que el grupo realizó con los vecinos a partir de un texto de Heiner Müller que reelabora el mito de Prometeo.

**Testigo de las ruinas** se impone como una experiencia documental, performática, que no abandona ese costado político tan afín a la escena colombiana.

#### -¿Cuál es el punto de partida de este proyecto?

-Lo primero que aparece en nuestros trabajos es una pregunta. Concretamente, este espectáculo forma parte de una trilogía que refleja la anatomía de la violencia en Colombia. La pregunta '¿cómo es la violencia?' nos da una lente de observación, así como también los dispositivos que utilizamos. Si usamos el performer tenemos una aproximación a esa pregunta diferente a si utilizamos el teatro con sus problemas de representación, que cada vez nos interesan menos. Nuestras preguntas siempre son muy específicas, muy enmarcadas, pero en un campo de acción que de antemano no conocemos. Es como entrar en un bosque de medialidades y de estrategias, pero no sabemos cuál será el resultado. Entonces buscamos una imagen que nos guíe: puede ser una instalación, una fotografía, una imagen de lo real. No tenemos una metodología fija. Cuando

entramos en ese bosque azaroso, rápidamente enmarcamos una imagen y prefiguramos algo.

**-La violencia es un tema común en muchas experiencias del teatro colombiano, aún en proyectos más tradicionales de ustedes, como Ricardo III...**

-Han ido apareciendo de otras formas y con otras preguntas, pero siempre aparece ese tema. Es el resultado de una convivencia en un país que lleva tantos años de guerra: la guerra contra el narcotráfico, contra las guerrillas, contra los carteles, los paramilitares. Vivimos en una larga historia de violencia. Nuestro grupo de creación, ha vivido siempre en estos procesos violentos. No hemos conocido un momento de tregua, de paz. Uno se vuelve muy agudo después de transitar estas experiencias. Creo que la sensación que tenemos es lo que nos hace interesarnos más por unas cosas y haber descartado otras. No nos interesa para nada el teatro en su estado convencional. La pregunta sobre la actuación nos la hemos formulado y reformulado en cada proyecto. La misma sentencia sobre si eso es o no teatro, también.

**-¿Cómo se produce este cambio en la producción de Mapa Teatro? De un teatro tradicional a una búsqueda hacia lo performático.**

-La pregunta que siempre nos ha impulsado, desde que decidimos regresar a Colombia, es qué tipo de teatro vamos a hacer en el lugar y cuáles son las formas de representación del teatro mismo. La génesis de este campo expansivo apareció cuando montamos **Horacio** de Heiner Müller, allí sentimos que estábamos frente a un texto teatral que nos llevaba a plantearnos formas de articulación y de presentación diferentes a las que veníamos trabajando tradicionalmente. Antes reproducíamos unos mecanismos que no nos parecían ni interesantes, ni divertidos. Así empezamos a observar la realidad de otra manera y a dejar contaminar nuestro trabajo por escenarios reales con una fuerte impronta de teatralidad.

**-¿Resultó complicado introducirse en otras formas de producción?**

-En verdad ese proceso se llevó a cabo porque nosotros no nos constituimos como un grupo de teatro, sino como un grupo de artistas, de personas que se juntan para crear. Partimos considerando que éramos una comunidad temporaria, experimental y eso nos ha dado cierta capacidad de movernos dentro de la ciudad con mucha facilidad. No tener un grupo teatral también nos ayudó y nos perneó para otros universos. Ahí nos dimos cuenta de que hacíamos comunidades temporales de creación y eso nos interesó mucho. Eso fue capital. Comenzó hace 20 años y nuestro trabajo amplió sus campos de acción. Pero siempre moviéndonos en muchas disciplinas. Hemos hecho ópera, piezas radiofónicas, video-instalaciones. Lo que más nos interesa no es tanto el teatro como la creación misma, con los medios que requiera.

**-Pero aun así "lo teatral" siempre asoma en sus creaciones...**

-A nosotros lo que nos interesa sobre todo, es la teatralidad. Tal vez desplazamos la pregunta sobre el teatro para poder observar la teatralidad, dónde está la teatralidad y dónde la performatividad. Esa mirada nos interesa mucho. Nos damos cuenta, después de 30 años, que es ahí donde somos mucho más agudos. Tal vez también más inteligentes y formalmente más libres y con preguntas más interesantes. Quizá no éramos tan buenos en el momento de abordar el drama, como en tiempos de **Ricardo III** que fue una de las obras más emblemáticas en nuestra producción. Aunque se trate de Shakespeare descubrimos que podíamos abordarlo de otra manera, hasta utilizando cuestiones de la performance. No es tanto lo que uno hace o no hace, sino cómo lo aborda, con qué lente, con qué actitud y así desaparece el drama. El tema del drama ya desapareció de nuestros intereses.

-Viendo estas experiencias que realizan hay algo que resulta interesante y eso tiene que ver con ese condimento político que siempre ha sido una marca muy fuerte en el teatro colombiano. Ustedes modifican esquemas de trabajo a la hora de la creación pero esa marca sigue manteniéndose.

-Venimos de una tradición teatral que en algunos aspectos se agotó, según nuestra experiencia, y de la cual hacemos una especie de nueva dinámica. Eso no quiere decir que se acabó el teatro de los 60, el de Santiago García, el de Patricia Ariza. Nosotros llegamos a renovar una dinámica de la creación dentro de nuestra tradición y seguimos inscriptos en esa preocupación tan política que tiene el teatro en Colombia. Nuestros creadores mayores hacían un teatro de denuncia, panfletario, libremente aceptado. Nuestra generación, es en la forma de hacer en la que nos sentimos políticos. Los modos de hacer, de producir, de articular nuestros proyectos, hacen que aparezca un teatro político.

-¿Cómo fue el proceso de *Testigo de las ruinas*, experiencia que presentaron en Buenos Aires?

-Este proyecto ya tiene 10 años y muchas etapas. La génesis fue la demolición del barrio Santa Inés, conocido como El cartucho. Antanas Mokus llamó a un grupo de artistas para que elaborara un pensamiento simbólico sobre la demolición de un lugar de la ciudad que había sido tan emblemático. Nosotros hicimos un texto de Heiner Müller en las ruinas del barrio y entonces los habitantes mezclaban sus relatos personales con la pieza del autor alemán. El teatro de Müller nos educó, en algún momento –como seguramente lo hizo Brecht con los creadores de su época–, a tomar decisiones y escoger con qué tipo de textos se pueden abordar esta clase de experiencias y así hicimos nuestras performances en las ruinas y así nacieron miles de preguntas. Terminó el proceso ideado por Antanas Mockus y seguimos con nuestro proyecto. Un año después estábamos grabando y registrando lo que sucedía después de la demolición. Íbamos con nuestros cuerpos, con nuestras cámaras a ver cómo se construía un parque en ese espacio y luego hicimos una instalación en nuestra casa de Mapa Teatro, montando un recorrido interactivo sobre la memoria viva del Barrio Santa Ana. Así fuimos creando **Testigo de las ruinas**, una video-instalación con 4 pantallas donde mostramos el proceso de nuestra experiencia. Y lo invitamos a participar a Antanas Mockus. Nació así la posibilidad de construir un archivo vivo que transmite una experiencia capital en la configuración de un imaginario del mundo sobre Bogotá, pero también sobre el progreso, el desarrollo. Y Antanas, el ex alcalde, es quien 10 años después reactiva los materiales.



• Heidi Abderhalden.

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGIANI



## La edición 2013

Panorama sur es un espacio de creación y formación para artistas que se ha consagrado como una plataforma de intercambio internacional. Se trata de un programa intensivo de artes escénicas que cada año conjuga, a lo largo de 3 semanas, un seminario para dramaturgos, *workshops* y clases magistrales dictadas por reconocidas personalidades locales y extranjeras, y la presentación de aclamados espectáculos internacionales abiertos al público. Con la dirección general y artística de Alejandro Tantanian y Cynthia Edul (THE - Asociación para el Teatro Latinoamericano), y el soporte curatorial de Joachim Gerstmeier (Fundación Siemens Stiftung, Alemania), desde 2010 Panorama sur se ha afianzado como un referente en la región. Desde el 2012 se suma el Goethe-Institut que, además de colaborar con la programación, pone a disposición becas y su red de sedes en América Latina para ampliar la convocatoria y facilitar la participación de dramaturgos latinoamericanos en el seminario.

En esta oportunidad las clases magistrales estuvieron a cargo de Christiane Jahahy (Brasil), Santiago Loza (Argentina), Heidi y Rolf Abderhalden (Colombia), Mariana Percovich (Uruguay) y Cuqui Juárez (España).

REPORTAJE A LAURA CÓRDOBA, GANADORA DEL  
XV CONCURSO NACIONAL DE OBRAS TEATRALES 2013

# Las maquinarias de la imaginación



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• La actriz y dramaturga Laura Córdoba.

GRACIELA HOLFELTZ / desde CABA

Cordobesa, actriz y dramaturga, Laura Córdoba cuelga su título de Licenciada en Psicología (profesión que nunca ejerció) para dedicarse enteramente al teatro. Desde sus inicios con Alberto Laiseca, recorre un vasto camino capacitándose en escritura dramática con Marcelo Bertuccio, Lola Arias, Mauricio Kartun y Alejandro Tantanian. De ininterrumpida y sólida producción, es premiada por sus obras **Las Carolinas** (2005) y **Sulfato de nicotina** (2009). Paralelamente, trabaja como actriz bajo la dirección de Guillermo Heras, Jesús Cracio, Susana Torres Molina y Miguel Guerberof, entre otros. Coordina junto a Alberto Bertaina un taller de dramaturgia “De lo propio y más allá de sí mismo”, y funda la compañía de teatro La inspiración de los niños; dirige actualmente la puesta de la trilogía **Puig’70, lo que calma el ansia de los muertos**, en el teatro La Carbonera.

*Encuentro dos palabras antes del comienzo: ritmo y detalle. En relación a la primera, descubro una manera calma de atravesar las palabras y las imágenes. De este modo, será posible quizás, acceder al detalle..., dice Laura en el inicio del Prólogo que iremos desentrañando a lo largo de esta charla.*

**-La mujer mata al esposo para casarse con el hermano. No puedo dejar de pensar en la tragedia shakespeariana del Príncipe de Dinamarca. ¿Son los clásicos una fuente de inspiración para vos?**

-Sí, claro. **Hamlet** es una de mis obras preferidas. Y creo que los mitos son siempre los mismos que se van reeditando, pero no solo en la ficción sino también en la realidad: la hermana de mi suegro, que había vivido en una especie de *petit hotel* había enviudado con cinco hijos. Años después (dos palabras que mi familia política nunca se cansa de remarcar) se casa con el hermano de su marido muerto. Al conocer esta historia contada por mi suegro, con el que teníamos y tenemos largas charlas sobre la historia de la familia, mi asociación con el **Hamlet** fue inmediata. Claro que en el caso de esta señora no



• Escenas de "Enfermos de lo mismo".

había habido ningún asesinato, al menos no en el relato familiar, que es muy shakespeariano.

**-Dadas estas sugerencias en la primera página y los conflictos que mueven a los personajes, ¿lo importante en tus obras sucede, al estilo Chéjov, más en lo no dicho que en la textualidad de los diálogos?**

-Sí, totalmente. Tal cual lo decís, hay algo que sucede en lo que no se dice, y al mismo tiempo pareciera que los personajes se anticipan a los acontecimientos: dicen más de lo que saben. Creo que en este punto y retomando la asociación con *Hamlet* y los clásicos, la obra se roza con lo trágico. Por otra parte el texto es de mucha síntesis; algo así como "con poco, mucho".

*...Entonces, y sobre todo en las escenas o partes de escenas sin palabras (o con muy pocas), será bueno detenerse para advertir aquello que probablemente no aparece en primera instancia...*

**-Les otorgás una clara significancia a los objetos tanto como a los sujetos del drama. Y hasta diría que, en varias situaciones, los anteponés. ¿Puede entenderse como una sugerencia de puesta o está vinculada a la estética de la obra?**

-Los objetos son parte del relato. Cuando escribo, parto de un espacio real o una imagen en un espacio. En este caso, ese departamento que había pertenecido a la hermana de mi suegro, de dos o tres pisos, y que estaba desocupado y sin luz. Hicimos una especie de expedición con mis sobrinos. Los niños llevaban linternas y estaban excitadísimos, corrían y gritaban. Esto para de-

cir, que cuando escribo no pienso en el escenario sino en un espacio que es habitado por seres: gatos, humanos y también objetos que en determinados contextos "hablan" por sí mismos, guardan su propia poesía.

**-Hay un entrecruzamiento entre el universo real y el fantástico: el hermano muerto le habla al hermano vivo en el balcón, por ejemplo. ¿Qué te seduce de trabajar interconectando mundos tan dispares?**

-Por un lado, creo que me da mucha libertad y me da la posibilidad de materializar eso que los muertos nos dejan en un plano más sutil, quizás: el amor, las faltas...

También es cierto que la aparición de Estebanmuerto que viene a intentar establecer un orden en el mundo de los vivos, la Verdad, es otro de los "inocentes robos" del *Hamlet*.

Ahora, desde el punto de vista de la estructura del texto la relación de estos dos espacios (o mundos, como vos los llamás) más el espacio que habitan los dibujos, intentan crear cierto lugar, que no es otro que el de la construcción imaginaria. Tal vez, el verdadero teatro.

**-Se vislumbra una tensión político-ideológica entre los personajes. ¿Qué te preocupa contar desde esa mirada?**

-Me interesa bucear en ciertos grupos sociales que han tenido mucho y no han podido hacer nada. En general ese "mucho" estuvo construido de dinero, derechos, abusos, pero careció casi absolutamente de inteligencia y sensibilidad. Claro está, que no es el caso de Felicitas, que parece

contar con estas cualidades y con creces. Quizás este sea el nudo de su historia: una gran sensibilidad e inteligencia en un mundo personal en el cual le es imposible desplegarse. Igualmente, pareciera que Felicitas pertenece a otro grupo social, al menos en su origen.

**-¿Por qué *Enfermos de lo mismo*?**

-Particularmente por la "mismidad" en la que están atrapados este par de gemelos, aún después de la muerte. Y también esa "mismidad" es de alguna manera la tragedia de Felicitas: haber hecho "mucho" para quedarse con lo "mismo". Aunque también es cierto que ella dice al final: *"No es lo mismo, a vos te amo"*. Creo que esto pone en evidencia que es muy difícil sino imposible establecer conceptos cerrados en relación a los textos; al menos en relación a los míos. Creo que una obra, sea de lo que fuere, me interesa, cuando consigue abrir "un algo", producir una especie de fisura donde algo de otro orden, quizás sin tiempo, se habilita.

*...Así pues, en la segunda columna de la escena dieciocho, y solo a manera de ejemplo, no será lo mismo distinguir que se trata de 'un baño de gatos' como advertir que los gatos son ocho...*

**-Los animales están rodeados de un aura oscura, casi intimidante: pájaros que se estrellan contra una ventana, gatos que se reproducen incansablemente en la oscuridad. ¿Son los animales una fuerza amenazadora?**

-La irrupción de los animales creo que también vuelve a emparentar a la obra con lo trá-



gico: algo así como la peste en Tebas. Como un signo para los personajes, especialmente para Felicitas, que se ha cometido una falta y que el Universo responde.

**-Me sorprendieron los dibujos. ¿Juegan como soportes para la comprensión de la obra o son imágenes que te ayudan a escribir?**

-Los dibujos son escenas en sí mismas. En esta obra, que como conté, surgió de una "escena" real con mis sobrinos y que en general los niños están presentes en mis obras, el incluir dibujos fue una manera de incluir la presencia de un niño (un Hamlet niño). Si bien, como ya dije, no pienso en la puesta a la hora de escribir, es cierto que siempre hay en la escritura dramática una hipótesis de representación y no estaba en mí propiciar desde la escritura que un niño trabaje. Porque el teatro, más allá de su contexto particular de producción, es un trabajo.

Por otra parte, la presencia de los dibujos funda un tercer espacio y es en esa interrelación de lugares que me interesa averiguar qué es lo que se produce y construye.

**-¿Cómo definirías tu dramaturgia? ¿Podría considerarse un teatro más de acción que de palabras?**

-La verdad es que no sabría cómo definir mi escritura. Siempre pensé que mis textos estaban más centrados en la palabra y que alguien podría reprocharme por carecer de "acción". Por lo cual me encanta tu observación, porque da cuenta de esto que te decía antes: es muy difícil conceptualizar un invento desde una lógica lineal. Quizás

**Enfermos de lo mismo** sea un texto polisémico, muy abierto.

**-¿Cuál fue tu motivación para presentarte a este concurso?**

-Es una manera de poner en el mundo algo que uno construye con mucha entrega y en soledad. Quizás un intento de conectar con otras voces.

*...Tan simple como eso.*

• Escenas de "Enfermos de lo mismo".



# Te nombro, memoria / Yo, tú, él, nosotros, memoria



• Escena de "Cinco mujeres de negro".

Desde 2006, se realiza en la región del Nuevo Cuyo el Encuentro de Teatro por la Memoria y los Derechos Humanos, proyecto impulsado por el Instituto Nacional del Teatro, Representación Mendoza. En cada edición, diversos elencos resignifican, con sus montajes, este espacio simbólico dedicado a la reconstrucción de la memoria, la identidad y la justicia.

## MARIELA ENCINA LANÚS / desde Mendoza

“La memoria es un puerto de partida”, dice Eduardo Galeano. Lo es, también, el Encuentro Regional de Teatro por la Memoria y los Derechos Humanos, muelle escénico en donde recalcan los navegantes que la nombran. Ocho ediciones y una grilla de alcance regional definen, actualmente, el horizonte de este proyecto impulsado en 2006 por la Representación Mendoza del Instituto Nacional del Teatro, en conmemoración de los 30 años de la última dictadura.

Por entonces, en la escena mendocina existían montajes que abordaban temáticas referidas a los Derechos Humanos y la memoria pero no habían alcanzado visibilidad en un escenario común. Como sí había sucedido en otros ciclos como Teatro por la Identidad (TxI),<sup>1</sup> impulsado por las Abuelas de Plaza de Mayo en Buenos Aires, Córdoba o Tucumán; o, más atrás en el tiempo, con Teatro Abierto,<sup>2</sup> aquel movimiento que, en las postrimerías del régimen militar, unió a dramaturgos, actores, directores del teatro independiente porteño con una intención clara: recuperar las libertades –de creación, de expresión– que la censura les había quitado.

El momento histórico lo pedía a gritos. Las manifestaciones culturales conmemorativas emergían de todos los rincones del país. Nucleados por organizaciones sociales y de Derechos Humanos, los artistas apostaban a mantener viva la memoria. “El objetivo del ERTxM fue generar una respuesta desde el teatro local al aniversario de los 30 años del último golpe

de Estado. Hacía tiempo que estábamos tratando de establecer un vínculo con las actividades artísticas y de militancia que cada 24 de marzo se organizaban porque notábamos que, en general, el teatro era la expresión con menor participación. Paradójicamente, muchos teatristas estaban presentes en las luchas diarias e históricas, incluso desempeñándose en roles de liderazgo”, resume Gustavo Uano, actor, director mendocino, representante provincial del INT<sup>3</sup> y uno de los principales gestores del proyecto.

Es que Mendoza era, por aquellos años, la provincia con mayor cantidad de juicios por lesa humanidad frenados. “Surgía la necesidad –explica Uano– de acercar la acción de un organismo estatal más; en este caso, el INT. De este modo, reivindicar el ejercicio de los Derechos Humanos, expresar el repudio a la demora en la puesta en marcha de los juicios y cambiar el rol de un Estado cómplice; un modelo que perduró durante años en la Argentina”.

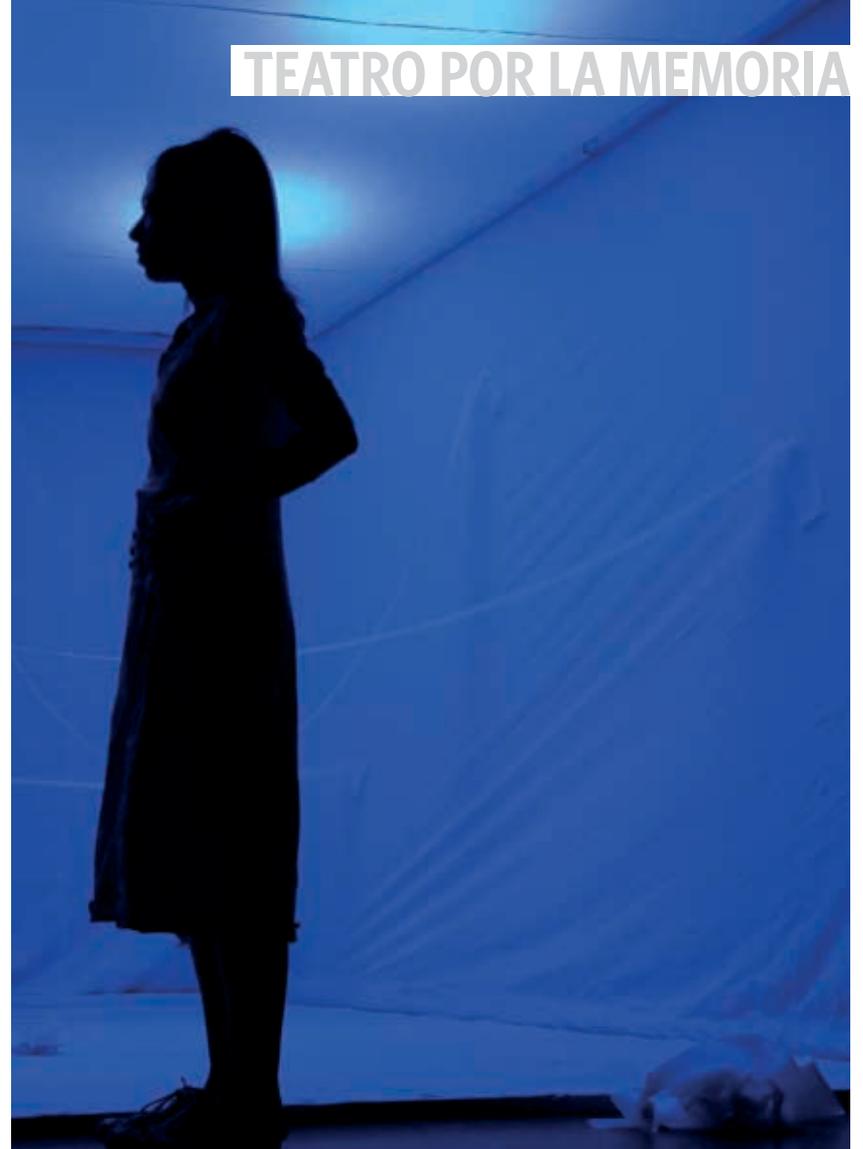
Aunque, como dijimos, las carteleras ya daban cuenta de producciones referidas a la temática (como **Hermanitos**, de Sacha Barrera Oro; **Los impunes**, **El que borra los nombres**, ambas de Enko Cía Teatral o **Cinco mujeres de negro**, de Crack Ensemble Teatral), la primera edición del encuentro no se ciñó exclusivamente a estas. “La primera convocatoria fue abierta y sin restricción en la temática o la estética porque el objetivo era generar amplitud y participación –detalla el actor y director–. En las siguientes ediciones centramos la grilla en la memoria y los Derechos Humanos pero ampliando al concepto a la defensa de la democracia y al ejercicio de una mayor ciudadanía. En este sentido, por los valores que comparte, es uno de los ciclos más significativos de la escena local”.

El encuentro instaló un espacio simbólico dedicado a la reconstrucción de la memoria, la identidad y la justicia (potenciadas con actividades especiales, mesas debate y charlas testimoniales); instaló el concepto de “teatro por la memoria” y ofició de plataforma para este tipo de producciones, inaugurando, al mismo tiempo, un nuevo circuito en la agenda teatral de la región (entre marzo y abril). Por solo acotarnos a los últimos dos años, durante ese período se estrenaron al menos seis obras referidas a la temática: **Relato del que ocultó su vida y murió por contarla** (Uróboros), **La ropa del alma** y **Amparo para las risas** (elenco de teatro de la UNCuyo), **El sendero de la jarilla** (elenco Máscaras), **La palabra sumergida** (Enko Cía. Teatral; estrenada en la última edición del encuentro) y **Como quinoas** (La Rueda de los Deseos). La cifra es elocuente.

Así, de cara a una novena edición, el balance institucional es positivo: “El encuentro se federalizó hacia la región y actualmente su grilla se extiende durante un mes, con menos actividades especiales y más funciones. Con el paso de los años logramos ampliar la red de vínculos con las organizaciones sociales y gubernamentales y se sumaron nuevos elencos y públicos”, sintetiza Uano. Sin embargo, la solidez del proyecto es una construcción en proceso: “Para que el Encuentro Regional de Teatro por la Memoria promueva el ejercicio político de reflexionar y de discutir dentro de la escena local, es vital que el evento se institucionalice; que pertenezca cada vez más a los teatristas y a las organizaciones sociales; y que no dependa de una determinada gestión”.

#### CUATRO NAVEGANTES, CUATRO MARES POÉTICOS

Fernando Mancuso (dramaturgo, director del elenco de la UNCuyo), Rubén Scattareggi (dramaturgo, director de Crack Ensemble Teatral), Sacha Barrera Oro (dramaturgo y director) y Juan Comotti (director de Enko Cía Teatral) son cuatro directores mendocinos, entre otros tantos, que tomaron los Derechos Humanos y la memoria como materia de análisis. Por diversos motivos.



• Escena de “Cinco mujeres de negro”.

“Yo soy un emergente” –se define Mancuso–. Fui criado con las preocupaciones de los autores que pasaron por esa especie de burbuja que fue la década del ‘90, donde estos temas fueron abducidos de la sociedad y dejaron de ser parte del debate. En el plano personal sentí la necesidad de dejar un pequeñísimo legado como dramaturgo y coincidió que en el elenco de teatro que dirijo, la necesidad de recuperar este discurso fue parte del emergente colectivo”.

De esta necesidad colectiva son hijas **La ropa del alma**, un ensayo sobre la memoria (dos almas que habitan un ropero y que buscan las prendas que ellos y su pequeña hija vistieron en vida); **Cabe en un pez**, sobre la guerra de Malvinas (un marinero del buque General Belgrano y un turista que hacía un avistaje en la península de Valdez son engullidos por la misma ballena; con 30 años de diferencia) y **Amparo para las risas**, que gira en torno a la búsqueda de identidad (una dama de la oligarquía que desconoce su verdadero origen y un payaso perseguido tras el incendio de un circo, se encuentran en una estación de trenes).

“Hablar de esto e intentar hacerlo de una manera diferente, creativa y alejada de ciertos lugares comunes es un desafío –asume el dramaturgo y director–. Sin embargo, el abordaje de estas temáticas debe exceder las miradas sobre las taquillas, trascenderlas para recuperar los paradigmas del compromiso que reclama la sociedad de su teatro”.

Para Scattareggi estas obras “tratan de expiar dolores y culpas”. En su caso, **Cinco mujeres de negro**, centrada en la expropiación de bebés, marca un apunte de excepción en sus dos décadas de vida escénica, orientada a la adaptación de clásicos (**Fausto**, **Calígula**) u obras de humor negro y toques *kitsch* (**Gatos y caracoles**, **Karnal**); entre muchas otras.



• El elenco de "La palabra sumergida".



• Escenas de "La palabra sumergida".

La iniciativa de escribir esta obra, cuenta, estuvo signada por otra búsqueda: "En 2005 decidí escribir una comedia sobre el golpe militar, era la segunda parte de una obra que estaba ubicada temporalmente a fines de los '60 y que continuaba en los '70, justo antes del golpe. La primera obra, todavía inédita, me obligó a investigar sobre la militancia política en Argentina, a leer historias, anécdotas y artículos. A medida que fui escribiendo surgieron poemas, imágenes y un tratamiento mucho más sentido y profundo que el que podía usar en la parodia. Así nació **Cinco mujeres de negro**, con todo lo que derramaba esa comedia y no podía contener".

Un juicio y un dolor que no prescribe como causa son los lazos que unen a las seis mujeres que protagonizan esta obra, distinguida en festivales y actualmente en cartel. "La obra aborda el proceso militar en las cicatrices personales e individuales que ese sistema económico y político dejó en cinco mujeres. Se muestran sus historias, sus dolores y cada escena es una anécdota de dolor que las vincula en un lugar determinado, con la esperanza de recuperar un hijo apropiado", detalla Scattareggi, integrante de la generación que vivió "bajo la atmósfera de ese gobierno, en ese tiempo histórico".

"Cada generación ve una parte del todo –aporta Sacha Barrera Oro–. Cada artista está imbuido en el tiempo que le toca vivir y sus búsquedas estéticas suelen revelar algo que otras generaciones no pudieron ver. Hay temas que durante años están en la nuca de la sociedad hasta que ven la luz recién cuando algún artista inventa nuevos espejitos retrovisores".

Aunque **Ellos**, una obra dedicada a su padre (desaparecido) es el montaje en el que el dramaturgo y director vuelve evidente su interés por hablar de la memoria, otros textos de su autoría también rozan la temática, como **Hermanitos** (con la que participó en la primera edición del ERTxM), **Marea roja**, **Saravá**, **Ruido blanco**, **Oráculo** e incluso **Helados** (recientemente estrenada y cuyos protagonistas, una abuela y un joven que observan la vida de otros, tienen una deliberada carga autorreferencial).

"La memoria es tan volátil que cambia según pasan los años –advierde él–. Es esa edición que uno hace de las cosas, de lo que nos pasó y hasta de lo que no nos pasó, pero nos hubiera gustado vivir. Según cómo nos levantamos recordamos lo vivido. En mi caso, la memoria está necesariamente ligada a otros grandes temas como los Derechos Humanos, seguramente porque mi biografía está cruzada por ausencias que están muy presentes. Más que ponerme a revisar lo vivido y evocar a los que no están, a veces logro dejar de hacerlo y ver qué se siente vivir de otra manera. Tal vez por eso la temática está tan dentro mío y en todos mis trabajos hay una capa de sentido que invita al espectador a poner en duda sus recuerdos, sus certezas. Lo siento como un mecanismo necesario, algo así como gesto de ciudadanía".



• Escena de "Helados".

Pero Barrera Oro no es “un dramaturgo que escribe sobre el trauma”, como el mismo Arístides Vargas, referente latinoamericano en obras que navegan la memoria y el exilio, se autodefine. “Pienso que en el escenario vale casi todo, porque es un juego; con reglas, pero un juego al fin. Por eso en mi caso no ha sido una necesidad hacer justicia en los escenarios, recreando testimonialmente los hechos. Incluso siento que no siempre el teatro debe ser coherente ideológicamente, ya que las contradicciones suelen ser muy atractivas en escena y generan ruido en el espectador; y eso hace pensar... Tampoco veo mal a los artistas que sí necesitan tomar otros caminos. A mí me importa que en los tribunales federales se dicten sentencias y que los culpables de crímenes atroces paguen por lo que hicieron y no necesariamente hacer catarsis con esto”.

Lo mismo le importa a Juan Comotti, quien heredó de sus padres, Gladys Ravalle y Cristóbal Arnold, su forma de entender el oficio que eligió. “El teatro que hago y que hicieron mis padres tiene que ver con los Derechos Humanos. El teatro independiente, en tanto género, aunque sea visto desde su lado más simbólico, siempre estuvo ligado a los Derechos Humanos. Me siento identificado con las obras que tienen algún tipo de discurso, sin posiciones oficialistas. Paralelamente siento que el tema no está desactualizado; sobre todo en tiempos en donde la justicia ha soltado a más de cincuenta represores, faltan tantos por juzgar y hay un gran sector de la sociedad que aboga por la desigualdad y por que vuelvan ‘las botas’”.

Fue una maestría lo que llevó a Comotti a indagar en obras enmarcadas en el denominado “teatro por la memoria”. “Descubrí que el campo de obras no era tan amplio; porque nadie quiere revolver la herida: ni escribirlas ni verlas. Descubrí, también, que se puede considerar teatro por la memoria tanto a las obras de revisionismo histórico; a los textos representativos de Teatro Abierto, a las obras de Teatro por la Identidad y a los clásicos de Eduardo Pavlovsky<sup>4</sup> y Griselda Gambaro.<sup>5</sup> Me planteé, entonces, qué tipo de tratamiento debía darle a estas obras para que fueran maleables y entretenidas; y no solo se quedaran supeditadas a eventos relacionados con los DDHH”.

Para plasmar sus intenciones, el director encontró respuestas en la dramaturgia de Andrés Lizarraga (**Tres jueces para un largo silencio**; celebrado montaje de revisionismo histórico), Ariel Barchilón (**Los impunes** y **El que borra los nombres**; dos obras que participaron de la primera edición del encuentro), Arístides Vargas (**La muchacha de los libros usados**) y Jorge Díaz (**Toda esta larga noche** y **La palabra sumergida**), por solo citar algunos. “Es cierto que estas piezas son las que nadie tiene ganas de ver y menos de actuar –reflexiona–. Sin embargo, hay necesidad latente de no abandonar la



• Escena de "Cinco mujeres de negro".

historia para saber quiénes somos. Esa necesidad acerca nuevas generaciones al teatro y posibilita que dramaturgos noveles recreen la historia desde diversas perspectivas, lejos del panfleto, el morbo o el dolor sin sentido”.

## UN NUEVO ESPACIO: CICLO TEATRO, MEMORIA E IDENTIDAD

Entre marzo y abril, como ya dijimos, las obras referidas a los Derechos Humanos son resignificadas en el Encuentro Regional de Teatro por la Memoria. Fuera de ese escenario común, estas producciones rotan, de manera aislada, por las carteleras locales. Guiados por la inquietud de hacerlas visibles, los integrantes de H.I.J.O.S Mendoza gestaron el Ciclo Teatro, Memoria e Identidad, con tres montajes estrenados en los últimos dos años: **La palabra sumergida** (2013), **Como quínoas** (2013) y **El sendero de la jarilla** (2012) y una reposición: **Cinco mujeres de negro** (2005).

“El arte, en todas sus expresiones, siempre estuvo acompañado la democracia, las marchas del 24 de marzo, los juicios, las rondas de las Abuelas. Sin embargo, nos parecía importante abrir un espacio de reflexión en una época en el que el tema no resuena tanto”, explica Celeste Seydell, actriz de **Como quínoas** e integrante de la agrupación que nuclea hijos de detenidos-desaparecidos, ex presos políticos, exiliados y jóvenes.

El ciclo tuvo lugar del 24 de agosto al 21 de setiembre, en la Enko Sala (el búnker escénico de Juan Comotti) y el teatro Quintanilla (espacio administrado por la Municipalidad de Mendoza).

1. Teatro por la Identidad es un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del denominado “teatro político” y es uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo. Surge en 2000 como ciclo de teatro tendiente a colaborar en el proceso de búsqueda de los 400 jóvenes que aún tienen su identidad cambiada. Véase: [www.teatroxlaidentidad.net](http://www.teatroxlaidentidad.net)
2. Teatro Abierto surgió en 1981, bajo el régimen militar. Nació por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina, censurada en las salas oficiales y en las escuelas de teatro del Estado. El ciclo reunió una serie de veinte obras de veinte autores diferentes y en él participaron 200 artistas. Entre otros Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Luis Brandoni y Pepe Soriano. Teatro Abierto inauguró en el teatro Picadero y, tras el incendio de la sala, se mudó al Tabarís, en plena calle Corrientes. Tuvo continuidad hasta 1985. Véase: [www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto)
3. Ocupó este cargo desde 2005 hasta agosto de 2013.
4. **El señor Galíndez** (1974), **Telarañas** (1977), **Potestad** (1985, representada en más de 40 festivales internacionales) o **Pablo** (1986), entre otras.
5. **Decir sí** (1981, estrenada en Teatro Abierto), **Antígona furiosa** (1986), **La casa sin sosiego** (1991) y **Atando cabos** (1991).

## MUESTRA DE TEATRO DE LA IDEA A LA PUESTA

# Abrir el juego

# a la participación

La muestra de teatro De la Idea a la Puesta cumplió en 2013 su 7ª edición. Surgida de un seminario de dramaturgia realizado en la provincia de Chaco, esta iniciativa de teatreros misioneros consiste en integrar obras dramáticas de autores locales, con directores y elencos de la región, para estrenar todos juntos en el marco de la muestra.

NUNI FERREIRA/ desde Misiones<sup>1</sup>

De la Idea a la Puesta busca estimular el desarrollo de la dramaturgia provincial, promoviendo nuevos espacios de trabajo e intercambio entre autores, actores, directores, técnicos y artistas plásticos. Difunde y apoya a escritores anónimos y abre una oportunidad de trabajo a nuevos y jóvenes directores para que incursionen en las artes escénicas. La participación de todo tipo de elencos y el intercambio de saberes que produce, sumados al carácter no competitivo de la muestra, generan un clima de confianza y de verdadera integración.

### RECORRIDOS

Allá por 2003 un grupo de gente interesada en dramaturgia de Misiones, entre quienes se contaban Raúl Novau, Tiki Marchesini, Rulo Fernández, Jorge Lavalle, Lucía Amarilla y Carolina Gularte, participaron del FORODRAMANEA, un taller organizado por Argentores y coordinado por Alberto Drago en Resistencia, Chaco. Como cierre de esa experiencia, que duró casi un año surgió la idea de hacer una muestra en la que directores de la región montaran los escritos producidos. Los directores empezaban a creer en los textos locales.

De regreso a Misiones, Jorge Lavalle propone repetir la experiencia en Posadas. Se conforma rápidamente un grupo de trabajo con Carolina Gularte y Lucía Amarilla, y comienzan a cursarse invitaciones a gente interesada en dirigir, con y sin experiencia. La respuesta es generosa.

Para 2004, un poco mejor constituidos (se agregan Cecilia Santos y Mariana Orellano a la comisión organizadora) y con un pequeño apo-

yo del INT, se suman más autores y los propios organizadores.

En 2005 se incorpora una instancia de capacitación destinada a los directores. José Cáceres<sup>2</sup> dicta un seminario y se agrega calidad a la muestra. A partir de esa fecha se decide realizarla cada dos años, para otorgar más tiempo a la creación y ofrecer mejores dramaturgias.

Se suceden entonces las ediciones 2007, 2009 y 2011, con el público llenando las salas, con gran intercambio de saberes y conocimientos a partir del encuentro de directores y autores. La muestra se torna regional, con participantes de otras provincias del NEA en los roles de actuación y dirección.

Así llega a la edición 2013 ya con un perfil nacional. Actores y directores de otras provincias toman textos de autores misioneros para ponerlos en escena, y viajan a Posadas a estrenarlos, con el proyecto de seguir exhibiendo la obra en sus lugares de origen.

### ESTIMULAR LA PRODUCCIÓN FEDERAL

Carolina Gularte es actriz, directora y dramaturga de teatro con más de veinte años de trabajo en la provincia, y una de las pioneras de esta muestra. Considera que “ya está instalada tanto en la comunidad teatral como en relación con el público, que son las dos patas que hacen al teatro. Lo particular que tuvo esta edición fue que tuvo invitados del orden nacional para hacer dramaturgia de Misiones. Siempre participaron directores de Corrientes, Formosa, Chaco, pero este año se sumaron de Buenos Aires, Santa Fe y Entre Ríos.



En algunos casos se trata de misioneros haciendo teatro afuera, por ejemplo Nancy Ramírez. Ella es de Puerto Esperanza (Misiones) y hace unos años fue a hacer su perfeccionamiento a Buenos Aires. Dirigió **Vestido rojo**, de Luis Kosachek de Aristóbulo del Valle, una persona que pertenece a la literatura y hace dos años se lanzó a hacer dramaturgia. El grupo quedó muy entusiasmado y van a seguir con la obra en Buenos Aires”, afirma.

Otro caso de integración federal fue a partir del contacto con un actor de Santa Fe. “Toño López vive en un pueblo y no tiene quién lo dirija, entonces se integró con un director de Entre Ríos, Danilo Pietri, y durante varios meses viajaron para hacer **Testigo forzoso** de Sebastián Borkoski”, relata.

La otra obra realizada por gente más lejana es **Tres mujeres que pasan por mi calle** de Miriam Fernández. “En este caso se trata de un grupo de gente más joven. Fernando Alcaraz es un chico misionero que fue a estudiar Profesorado de Teatro en Rosario y dirigió a un grupo de compañeros, con los que vino a presentar la obra”, explica Carolina.

### MODELO A REPLICAR

A partir de su extensa trayectoria, Carolina Gularte asegura que “este festival es único en el país. Este año se estrenaron catorce obras, dieciséis en la edición anterior, veintidós en la primera edición; todo a lo largo de tres días, con textos de autores provinciales; esto no existe en ningún otro lado. Hay provincias que están interesadas



en copiar el modelo. Creemos que la razón del éxito es que –como el concepto es compartir y no competir– muchísima gente se anima a escribir y a dirigir. Hay gente que lo hace por primera vez, y lo puede hacer porque está contenida por el festival y por los compañeros. Saben que tienen público asegurado, una organización que les da una mano, y esa mezcla con gente con más experiencia es muy positiva. Esto de permitirse ser productor cultural en las provincias, más allá de si se puede desarrollar un hecho artístico o no, que es otro cantar, pero sí acceder al teatro como un camino de expresión. Este año hubo 77 personas actuando o dirigiendo, gente que tiene ganas de expresarse a través del teatro. Lo federal es abrir el juego a la participación y que no sea una cuestión para algunos privilegiados. Después será el camino de cada uno. Esa es la base ideológica y tiene sus riesgos...”, asegura.

“En relación al público hubo un cambio importante de 2003 a esta fecha. En aquellos años hacíamos muchas funciones para las escuelas, salíamos más a buscar al público. Después fuimos descansando porque el público ya venía solo. Y *público público*, como decimos nosotros, más allá del primo o el abuelo. Eso sumado a una entrada accesible y a la posibilidad de ver dos obras por la misma entrada, pertenecientes a dos géneros o estilos distintos; porque armamos bloques de dos propuestas bien distintas, mezcladas a propósito para ampliar la diversidad. Todas estas estrategias tuvieron sus frutos y hoy la muestra tiene público garantizado, afirma.

#### EL DESAFÍO DE LA CAPACITACIÓN

En las provincias el acceso a las capacitaciones es un tema complicado. Uno de los objetivos permanentes de este encuentro ha sido aportar al crecimiento de las producciones. Por ese motivo, desde la primera edición, la mañana posterior a la finalización de la muestra se realizaba una charla abierta entre los autores y los directores para analizar la lectura del director, reflexionar sobre los motivos de la elección de la obra, repasar dificultades; tratando de aprovechar al máximo la experiencia.

A partir de 2013, los organizadores entendieron que era importante incorporar la mirada de un profesional que además de su experiencia personal, tuviera conocimientos sobre la realidad misionera. “Entonces decidimos invitarlo a José Cáceres, una persona muy formada, master en Artes Escénicas, que tiene una mirada muy abarcativa de la propuesta general”, explica Carolina. “Hicimos una capacitación previa con los directores y el día de cierre tuvimos la charla general con él. Para la mayoría fue muy enriquecedor este intercambio. Hay mucho que aprender de dramaturgia, siempre hay textos que funcionan y otros que no”.

#### FIN DE CICLO

Carolina Gularte explica que a partir de la edición 2013 la organización de la muestra se ha planteado el cierre de un ciclo.

“La cuestión de fomento ya está cumplida, ahora hay que ver críticamente lo que uno está generando. En estas siete ediciones de autores misioneros se montaron noventa obras. Algunos

- 1 • “El Gurí solo, intento de exorcismo”, autor Hugo Braga (Alem), dirección Lucía Amarilla (Posadas) - 2009.
- 2 • “Espere será atendido”, autor Fernando Rosa (Posadas), dirección Eduardo Giménez (Posadas) - 2009
- 3 • “¿Dónde están los teroncios?”, autor Lucas Pérez Campos, dirección Javier Sprenk (Posadas) - 2009
- 4 • “Yo voto”, autor Darío Villalba (San Antonio), dirección Susana Armella (Posadas) - 2013
- 5 • “Tierra de Malvinas”, autor Horacio Vera (Posadas), dirección Susana Armella (Posadas) - 2013
- 6 • “Hoy cocino yo”, autora Ivana Roth (Posadas), dirección Fito Rizzutti (Garupá) - 2009
- 7 • “Caa, la reina de los yerbaes”, autora Olga Zamboni (Posadas), dirección Fernando Molina (Posadas) - 2013
- 8 • “Los Señores”, autor Lucas Pérez Campos (Posadas), dirección Diego Acuña (Posadas) - 2013

autores pasaron por la experiencia y se quedaron ahí, y otros empezaron a sentirle el gusto y a buscar su propio perfeccionamiento. Con el festival se llegaron a cumplir todos los objetivos. Ahora debe venir una etapa en la que exista un poco más de exigencia en relación a la dramaturgia, o bien un festival de autores regionales, con obras ya probadas. El próximo objetivo es hacer una edición única, de una selección de obras en base a un criterio determinado”, proyecta.

Como sea, la nueva propuesta irá acompañando este camino de crecimiento y desarrollo de las capacidades locales en esta Argentina que ya decidió mirar hacia adentro.

# Encuentro de notables

Referente de la música de vanguardia en Argentina y promotor de centros de experimentación de prestigio, Martín Bauer habla del teatro musical y de su reciente participación artística con Beatriz Sarlo en el CETC

ISABEL CROCE / desde CABA

¿Habría imaginado Martín Bauer, compositor y referente de importantes centros de experimentación, que sería partícipe de un encuentro artístico, claramente orgiástico, entre Stravinsky y Victoria Ocampo, trece años después del comienzo del año 2000? La conocida escritora Beatriz Sarlo, con la que ya había tenido una experiencia artística (*Fausto*), lo convocó al CETC (Centro de Experimentación del Teatro Colón), para compartir con ella la invitación que el director del Centro, Miguel Galperín, le hiciera para realizar un proyecto.

Todo a propósito de los 100 años del estreno de *La consagración de la primavera*, circunstancia que “el destino de las esferas”, puso como pretexto para que se gestara *V.O.*, manifestación de “teatro musical” generado por ambos, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, espectáculo que habla sobre el cambio que tuvo Victoria Ocampo al haber sido espectadora del estreno, en París, de la obra de Stravinsky en 1913.

Efectivamente, dos hechos aparentemente fortuitos, entrelazarían personajes y geografías en el horizonte artístico universal. Personajes como una intelectual latinoamericana y un músico ruso y las geografías combinadas de Francia y Argentina. Así, el joven bailarín y coreógrafo, Vaslav Nijinski, elegiría San Miguel, bella Iglesia de una remota Argentina, para unir su vida a una ignota aristócrata e incipiente bailarina, Romola de Pulszky

Mientras pocos meses antes, el polémico estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky en París, que Nijinsky coreografiara, provocaría tal impacto espiritual en una de sus espectadoras, Victoria Ocampo, que, quién sabe, se convertiría en definitivo en la concreción de una revista y editorial, líder de la historia literaria argentina, la mítica *Sur*.

Al aludir a “ese teatro musical” al que se refiere Beatriz Sarlo, cuando comenta la obra que gestaron ambos, Martín Bauer reflexiona sobre esa suerte de construcción magmática, *V.O.*, que es tan difícil de explicar, si la encuadramos en nomenclaturas rígidas, ya sea ópera hablada o teatro musical.

Se trata de una totalidad, “todo forma parte de una cuestión narrativa. Cualquiera y todas las partes adquieren importancia en la narración. Uno crea una multitud de elementos desde cero. Existen distintos planos, como capas que se van abriendo. No hay jerarquía narrativa. Ni el texto es más importante, ni la partitura. Todo forma parte de la cuestión narrativa”.

De alguna manera, Martín Bauer enriquece la noción de estructura de la obra de arte, donde todo se va armando en función de y en la que, como él dice “se trabajan los conceptos, las ideas, en diferentes planos”. El músico alude a una conjunción creativa (en el caso de *V.O.*), donde los distintos elementos, escena, texto, música, canto,

danza, encontraron una manera de composición que los representara.

## TRABAJAR EN EL CETC

Uno de los problemas que se presentaron ante la puesta en escena es el espacio del escenario del CETC. “Es chico y poco profundo, la visión no es plena. El sonido es perfecto, tiene muy buena acústica”. Los ensayos se hicieron previamente en distintos lugares, con actores solamente en una sala de Villa Crespo y con música, en el Conservatorio Beethoven.

Refiriéndose a la puesta de *V.O.*, Martín Bauer habla sobre las catorce secuencias escénicas, que no fueron breves y tuvieron una continuidad musical a cargo de la orquesta de cámara que los acompañó, así como los momentos de la pianista Margarita Fernández o las secuencias coreográficas de Florencia Vecino.

En cuanto al hecho de constituirse en dupla con Beatriz Sarlo, parece haber sido como una unión casi ideal, iniciada durante los largos años de asistencia de la autora de *La máquina cultural* a los conciertos de música contemporánea que Bauer organizaba en el Teatro San Martín y continuada, más recientemente, con su participación como recitante en *Incursión. Tema: Fausto*, una obra de Bauer.

Martín Bauer luego de conducir con la coreógrafa Diana Theocharidis el Centro de



• Anaía Couceyro y Pablo Seijo.



• Escenas de "V.O." - Victoria Ocampo evocada en el CETC en un Homenaje a los 100 años del estreno de "La consagración de la primavera".

Experimentación del Teatro Colón, entre 2002 y 2007, dirige, actualmente, el Tacec (Centro de Experimentación del Teatro Argentino) y creó el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín hace 16 años, espacio donde conviven, alegremente, a lo largo del tiempo, desde un multitudinario homenaje al pionero de la música electrónica como John Cage, hasta la **Conferencia sobre nada** del director Robert Wilson, un vanguardista estadounidense, pasando por Zwei Menn Orchester, en la sala Bicentenario del Colón, reunión de un músico alemán y otro suizo que accionaron por sistemas especiales 200 instrumentos en una original pieza de John Cage y obligaron a reprogramar funciones por el éxito de público.

#### LO QUE SE VIENE

Consultado sobre alguno de sus proyectos inmediatos (vaya a saber cuántos está generando), Bauer comenta que, en agosto, con motivo de los 100 años del Teatro Oficial Juan de Vera de Corrientes presentaron nuevamente el espectáculo de teatro musical sobre Fausto, basado en el **Fausto** criollo de Estanislao del Campo. Se trata de un dúo de guitarras, trío de cuerdas, percusión y cinco actores. La dirección musical será de Pablo Druker, la puesta en escena de Minou Maguna y actuarán Pablo Seijo, Santiago Traverso, con Beatriz Sarlo y María Inés Aldaburu, junto con un ensamble de Músicos Argentinos.

Ya en el final nos suelta algún nombre que lo impactó en Europa, como el músico alemán Heiner Goebbels. "Lo más alejado de la rigidización creativa", de la que escapa nuestro entrevistado y que aglutina en sus obras lo clásico, el jazz, el rock. Goebbels solía trabajar con el dramaturgo Heiner Müller, sin prejuicio de integrar grupos musicales o fundarlos como el rockero Cassiber. También desgrana una serie de nombres, relacionados con lo nuevo, la experimentación, lo que se viene y que abarajamos para no perderlos: Juan Onofri Barbato (por supuesto que ya nos impac-

tamos con **Los posibles** y el grupo Km 29), Luis Garay, Romina Paula, Mariano Pensotti, Agustín Mendilharzu, Walter Jakob, Edy Mercado y más, específicamente relacionados con la música, como Lucas Fagin, Santiago Santero, Valentín Pelich, Marcos Fracassi, nombres que quedan en el aire, porque nuestro entrevistado sale, rápido, hacia alguna nueva experiencia.

Cuando esotéricamente se hablaba de la ley de analogía, el concepto de "lo que es arriba es abajo", permitía comprender cómo las leyes cósmicas superiores, podían influir en las inferiores y transformar la visión humana en ilimitada y poderosa. Algo de los dichos esotéricos de las enseñanzas griegas, parecen haber descendido aquella noche de verano de mayo de 1913, cuando muchos fueron espectadores de un alucinado ritual de amor y muerte que invadió el Théâtre des Champs-Élysées. Entonces se bailó **La consagración de la primavera**. El empresario Diaghilev posibilitó el acto artístico, Stravinsky, Nijinsky, los Ballets Russes, con su música, su coreografía y su danza lo ejecutaron. Fue entonces que una joven mujer de 23 años comprendió que todo lo visto y sentido hasta ese momento, entraba en crisis. La posibilidad de lo trascendente podía tener otra forma. Victoria Ocampo era la joven mujer y la nebulosa de una flecha mirando hacia abajo (el logotipo de *Sur*) se empezó a gestar.

#### V.O. EN ESCENA

Acompañados por sugestiva música que se inicia percutivamente, una orquesta de cámara, cinco mujeres y un solo hombre, desarrollan una secuencia en la vida de Victoria Ocampo, donde se trasmutan elementos de danza, teatro y música, más secuencias cinematográficas. Una gran actriz como María Inés Landaburu representa el autoritarismo, la ortodoxia de un tipo de educación que acotó la libertad de varias generaciones latinoamericanas, especialmente de mujeres. Victoria adolescente y joven es la dúctil Analía Couceyro,

que con mínimo lenguaje gestual y un exquisito vestuario, alude a la atmósfera familiar que frustró varias épocas. Como fondo de las breves escenas, el surgimiento del amor (a través del video) y la percepción de la belleza (los cristales sobre los que se proyectan los dibujos de Nikolas Roerich).

Si por un lado se representa, por otro se canta. Se escuchan una obertura y dos arias y se apela a creaciones del *nonsense* de Lewis Carrol (recita Aldaburu). Como acompañando una forma proteica, se incorpora el baile de Florencia Vecino, la música de Margarita Fernández, que toca a Debussy y las arias a cargo de Selene Lara.

Todo está como envuelto en un musical manto sonoro, en un texto sutil, con una escenografía y una iluminación lunar, a la manera de la que fuera casa de Victoria en la calle Rufino de Elizalde, modelo de austeridad, minimalismo y buen gusto y en la que, sin embargo, su habitante se disponía, como aquella **Consagración** inolvidable "arrancar los sonidos de su costumbre" en la cultura argentina.

Sí. "Ella fue Isolda, fue Mélisande, y ahora simplemente había empezado a ser Victoria", dice el texto aludiendo a la preferencia de la Ocampo por Wagner, Debussy y luego por Ravel y Duke Ellington. Una luz de neón de fondo con la flecha de *Sur*, podía percibirse más allá de los muebles escasos y la arquitectura sencilla en la escena. Una flecha señalando un campo ilimitado en la literatura latinoamericana que iba tomando forma...

Dirección general: Beatriz Sarlo, Martín Bauer. Dirección musical: Pablo Druker. Escenografía e Iluminación: Matías Sendón. Vestuario: Luciana Gutman. Videos: Minou Maguna con Gastón Luciani. Diseño Sonoro: Javier Areal Vélez. Con Analía Couceyro, María Inés Aldaburu, Pablo Seijo, Margarita Fernández, Selene Lara y la bailarina Florencia Vecino. Grupo Musical: Grace Medina, Carlos Britez, Mariano Malamud, Juan Castellanos, Diego Fainguersch y Martín Devoto, Bruno Lo Bianco y Silvia Dabul.

# "La creatividad y la imaginación deben estar al servicio de la gestión"

DAVID JACOBS / desde Rafaela

Una nueva edición del Festival de Teatro de Rafaela (FTR) culminó el pasado domingo 21 de julio. Fueron seis días a puro teatro donde convivieron una multiplicidad de estéticas y registros. Un total de 16 mil espectadores circularon entre las 70 funciones programadas, en salas, carpas, espacios alternativos y al aire libre. Una cifra que marca un nuevo récord de público para un festival que se sostiene, principalmente, gracias al apoyo incondicional de los habitantes de Rafaela y al impulso brindado, año tras año, desde la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, con la colaboración del Instituto Nacional del Teatro (INT) y el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe. Uno de los principales hacedores de este encuentro es Marcelo Allasino, actual secretario de Cultura de la Municipalidad de Rafaela, y un nombre conocido (y reconocido) en el campo del teatro independiente de nuestro país. En un alto de su arduo trabajo como anfitrión de este festival, Allasino conversó con **Picadero** sobre diversos temas, y expuso cuáles son sus expectativas y sus inquietudes de aquí en más.

**-¿Cómo se piensa un festival de estas características?**

-Luego de nueve ediciones hemos construido una experiencia en el hacer que es muy importante. Nos apoyamos, principalmente, en aquella primera Fiesta Nacional del Teatro, organizada por el INT, que marcó y dispuso un modo de trabajo que combinamos con toda la gestión que veníamos realizando desde muchos años en el

teatro independiente junto a nuestro espacio La Máscara. Viajar a distintos festivales con la compañía nos dio la experiencia necesaria, creo, para preparar aquella primera edición del festival, que fue el motor de todas las grandes ediciones que siguieron. Más tarde, apoyarnos en toda esta experiencia conseguida y continuar construyendo desde ese lugar fue primordial. La pregunta es, luego de cada edición, por dónde hacer crecer el festival, teniendo en cuenta la magnitud de este encuentro y las expectativas que se generan año tras año. Por esto, es que comenzamos a programar espectáculos al aire libre y a traer nuevas expresiones y disciplinas vinculadas con la práctica teatral. Indudablemente esto es una demanda del público, de los vecinos de Rafaela que con cada edición nos exige mantener el piso de calidad alcanzado y que la programación de espectáculos vaya en aumento.

**-Mencionás el público, en su mayoría habitantes de Rafaela. Una vez que el Festival termina, desde tu rol en la Secretaría de Cultura, ¿de qué manera se capitaliza toda esta demanda durante el resto del año?**

-Desde la Secretaría de Cultura lo que intentamos es que este impulso que tiene la gente con el teatro pueda trasladarse a otros ámbitos de la cultura local, a otras disciplinas y propuestas. Para ello, existen programas de cultura que han comenzado paulatinamente a tener mayor relevancia debido a la marca que deja el Festival. El ejemplo más claro son los carnavales. En la últi-



ma edición, en una sola noche asistieron 15.000 personas. Para una ciudad como Rafaela este dato es muy significativo, y tratamos de estar siempre atentos a esta respuesta masiva de la ciudad. Durante el verano, hay también propuestas de teatro y música. De todos modos, el gran desafío sigue siendo cómo capitalizar todo lo que genera el Festival desde el propio hacer teatral rafaelino que, de alguna manera, excede a la responsabilidad individual que tiene la Secretaría, porque depende también de otros actores involucrados en la gestión y el compromiso con la ciudad y la cultura. En cierta medida nos sentimos en deuda durante el resto del año con toda esa gente que durante 10 días se involucra muy fuertemente con el Festival de Teatro. Al mismo tiempo, me parece que los grupos locales, la producción de teatro de Rafaela no está aprovechando como debiera el impulso y las expectativas que produce el Festival después de cada edición.



# FESTIVAL DE TEATRO RAFAELA JULIO 2013 16 17 18 19 20 21

**-En tu discurso inaugural, el día que el Festival quedo formalmente presentado, insististe sobre el concepto de “la nueva política”. ¿A qué te referís exactamente con este término?**

-Entiendo que los viejos modelos de la política aún están muy presentes en el trabajo diario. Es decir, se trabaja para los amigos, para aquellos con los que uno tiene mejor onda o coincide con mi pensamiento. Pero ya hemos recogido tantas malas experiencias en este sentido que es hora de sumar a quienes no piensan como uno, y que esta nueva actitud fuera la gran bisagra para dar el paso hacia adelante en el campo de la gestión política. La clase política sigue repitiendo moldes y prácticas vinculados con la lealtad y, sobre todo, con la devolución de favores. Creo que hace falta otra cosa. Yo no vengo de la militancia partidaria, por eso mi visión es diferente a la de la política más tradicional. Trabajé desde siempre en una ONG de teatro independiente en la que la mirada sobre las cosas no encajó nunca con este tipo de práctica política. Desde que fui convocado para trabajar en la gestión pública, mi dedicación a la política es plena. Porque entiendo que la comunidad de Rafaela me paga el sueldo para esto. Por eso, me dedico con la mayor vocación posible. Esto tiene que ver, me parece, con el modo de hacer y con la idea de aceptar la diferencia, de integrar a los que no piensan como uno y tirar todos para el mismo lado. Siento que la práctica política clásica es muy mezquina, y mi propósito es superar estas contradicciones. Hay que hacerse más cargo de las cosas y ser más coherentes en el decir y el hacer.

**-En este contexto actual del estado de la política que describís, ¿qué papel juegan las instituciones de apoyo al Festival?**

-El Instituto Nacional del Teatro y el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe cogestionan juntos el Festival desde su primera edición. Pero esta cogestión nunca ha llegado a ser tal cosa. ¿En qué sentido? En el sentido de que todavía, entre las tres instituciones, no hemos

podido sentarnos a conversar sobre qué tipo de Festival queremos para Rafaela. Esto tiene que ver, indudablemente, con una idea muy firme que defiende el Municipio de Rafaela con respecto al tipo de Festival que queremos hacer y tener cada año. Somos muy defensores y celosos de nuestras ideas. De todas maneras, mis expectativas siguen siendo muy altas aún respecto al tipo de participación que debieran tener el estado nacional, a través del INT, y el provincial, a través del Ministerio de Innovación. Sobre todo porque creo que el Festival de Rafaela se constituye en un espacio que legitima el trabajo de mucha gente que ama el teatro, y por eso requiere, a mi entender, de un compromiso mayor de ambas instituciones.

## **EL COMPROMISO**

**-¿Cómo conviven en vos el trabajo en la gestión pública y tu rol como hombre de teatro?**

-Hoy no están conviviendo. La función pública para mí es un aprendizaje, un descubrimiento. Creo que en algún momento voy a poder encontrarle una vuelta, y que la convivencia sea posible. Por ahora, es difícil. De todas maneras, el año pasado pude dar una clase de entrenamiento con mi compañía, con la que venimos trabajando desde hace ya muchos años. Fueron dos horas una vez por semana. Y eran casi sagradas. De todas maneras, no pude arrancar a ensayar nada nuevo y, mucho menos, pensar en un proyecto para estrenar obra nueva. Es complejo, pero no me quejo.

**-¿Y en qué creés que se debería basar, principalmente, este compromiso?**

-Básicamente, en sentarnos a discutir, a dialogar para ver cómo podemos, entre todos, potenciar este espacio y saber para qué nos sirve. Es decir, preguntarnos qué le aporta al teatro santafecino y nacional un festival de estas dimensiones. Y qué deberíamos hacer para que cada edición sea un Festival mucho más potente que el anterior. El Festival nos presenta cada año un escenario ideal para el encuentro, para ver nuevas cosas. Desde este punto de vista, lo que hemos conseguido de ambas instituciones es un acompañamiento que no implica necesariamente una cogestión.

**-¿Qué implicaría una cogestión?**

-Una cogestión significaría sentarnos muchos meses antes, opinar, discutir y pensar entre todos. Con el INT, al menos en esta última edición, nos hemos acercado mucho más. Hemos mantenido muy buenas conversaciones con Guillermo Parodi, director ejecutivo del INT, y con Miguel

Palma, representante del INT en la provincia. Que Parodi haya venido a la inauguración del Festival es una muy buena señal para nosotros. Ojalá sea el comienzo de una relación que se había perdido un poco los últimos años. Mi expectativa es que este Festival crezca cada año. Es por esto, sobre todo, la demanda hacia el INT y al Ministerio de Innovación. En definitiva, el deseo de tener entre las partes una charla más fluida para profundizar en la identidad que ha conquistado el Festival en sus sucesivas ediciones.

**-La programación está compuesta, en su mayoría, por espectáculos provenientes de Buenos Aires. ¿A qué se debe esta decisión?**

-Responde a la necesidad de tener el mejor teatro en la grilla del Festival. Buenos Aires produce una calidad y una cantidad tan enorme de espectáculos que es inevitable que nuestra mirada no esté puesta en lo que allí sucede. Los referentes del teatro argentino viven y producen en Buenos Aires. Creadores de mucho peso como Mauricio Kartun, Emilio García Wehbi, Rafael Spregelburd, nacieron, viven y trabajan en la Capital. Por supuesto que también existen referentes en otras partes del país. En Córdoba, por ejemplo, están Jorge Villegas, Gonzalo Marull, por nombrar solo dos. Aunque hay que reconocer también que el teatro que llamamos “del interior” está quedando en desventaja con respecto al de Buenos Aires. Y esto se expresa en todos los planos: el estético, ideológico, económico, etc. Ciudades como Rosario o Mendoza están siempre presentes en Rafaela, pese a estas diferencias. Pero también, porque los porteños son lo que nos envían el mayor volumen de carpetas y videos para estar en el Festival. Pero sobre todo, lo que priorizamos en Rafaela al momento de definir la programación es la calidad. Si entendemos la experiencia del teatro como una herramienta para que la gente se forme, la calidad de los espectáculos es indispensable. Y además, sostener la calidad año tras año produce el interés que cada edición del Festival tiene para la comunidad de Rafaela.

**-¿Se puede pensar en un curador de un festival también como un creador, un artista?**

-(Pausa...) Definitivamente, no. La creatividad y la imaginación deben estar al servicio de la gestión, de la producción. Esto no nos convierte en artista de ninguna manera. Si es necesaria mucha creatividad e inteligencia como debe ser indispensable también en otras profesiones. Pero no, la instancia de curaduría nada tiene que ver con la creación artística. Son mundos opuestos.

# “Escribo por impulso, cuando estoy desbordado”

FEDERICO IRAZÁBAL / desde CABA

Desde hace al menos quince años, el teatro independiente argentino ha vivido una reorganización más que significativa. Habiendo sido un teatro profundamente atravesado por la figura del dramaturgo, con enormes exponentes en la materia que van desde un Discépolo, pasando por un Roberto Tito Cossa, hasta llegar a la dramaturgia de los noventa representada por Daulte, Veronese entre otros, nos encontramos ahora con que esa figura clave de nuestra organización productiva prácticamente ha desaparecido, o ha mutado en su apariencia. Se ha convertido en una *rara avis* esa figura del dramaturgo que en soledad concibe un material que luego recibe un director y monta junto a un elenco. Hoy la fusión entre el dramaturgo y el director es tan extrema que se vuelve imposible pensar en su diferencia. Ya no se escribe para “la” escena, sino que se lo hace en relación a “una” escena, la que el director ya tiene en mente.

Una excepción a todo lo dicho lo constituye la existencia de un “autor puro”, Santiago Loza, uno de los pocos nombres de esa dramaturgia que no se piensa desde la dirección escénica, un hombre que hace gala de su “no ser director”, reconociendo en ello que se ubica en el lugar de la alteridad con relación a una norma productiva que parece haber venido para quedarse. Pero aquí no se trata tan solo de un autor que no dirige, sino además de un hombre que ha hecho del monólogo una estética y que ha encontrado en la voz femenina un universo a partir del cual plasmar un modo de pensamiento y fundamentalmente un modo de ser en el lenguaje. Sus criaturas parecieran ser seres que si se callasen desaparecerían de la escena. La pulsión al habla es una pulsión de estricto orden vital y en donde precisamente a través de ese carácter pulsional van perdiendo el control sobre lo que dicen y confiesan lo inconfesable, exteriorizan lo vergonzante y se exhiben con el pudor y la pacatería de una idiosincrasia pueblerina pero hablando en el corazón mismo del teatro independiente porteño.

**-Sos un hombre profundamente introspectivo pero que en los últimos tiempos está siendo convocado en diferentes lugares del mundo para dar clases y conferencias. ¿Cómo hacés para sostener tanto nivel de exposición?**

-Para mí siempre es una situación violenta el exponerme frente a otro. Me pongo mal, me da pánico escénico porque creo que me van a descharar. Yo soy muy poco académico, he leído pero no tengo formación ni teórica ni sistemática. Y me pasa que siento que es un lugar raro en donde voy a ser desenmascarado. Alguien se va a dar cuenta de que acá no hay nada. Esta sensación también tiene que ver con que por mi formación en guion, para poder vivir durante mucho tiempo di muchas clases en academias de cine, y padecí mucho a una parte de esos alumnos porque se estudia cine para no estudiar abogacía. Son alumnos tremendos. Y toda esa situación de hecho tuvo que ver con mi llegada al teatro ya que entré en crisis con la enseñanza y con el guion, porque no creo que se pueda enseñar guion. Así fue que por estar en crisis me anoté en la carrera de Dramaturgia de la EMAD y fue el modo de rearmarme. Siempre me pasa que cuando estoy en crisis creo que es momento de retirarse, tomar clases, repensar y después volver a hablar.

Ahora estoy pensando en hacer eso mismo que hice cuando me anoté en la EMAD como alumno.

**-Pero habrás desarrollado una técnica para enfrentarte a un auditorio ávido de escucharte y con muchas expectativas...**

-En lo que hace a mi tarea docente me di cuenta de que lo único que puedo hacer es coordinar el material que se produce. Eso es básicamente lo que hago. Trabajo sobre lo que me ofrece el alumno. Jamás daría fórmulas. Las he estudiado como alumno pero no creo en ellas. Mi cine no es un cine que responda a lo genérico. La escritura de guion es una escritura burocrática, no tiene ningún tipo de cualidad literaria. Es una escritura que no requiere de la belleza. Hay guiones pésimos que dieron películas perfectas pero por lo general el guionista desarrolla un mecanismo complejo de relojería. Esa es su tarea. Yo escribo desde un lugar diferente. Escribo porque lo necesito y como aficionado. Escribo por impulso, cuando estoy desbordado y no de manera sistemática.

**-¿Cómo sería?**

-Yo soy muy desprolijo y distraído, y son pocos los momentos en los que me puedo concentrar. Ahora que pasé los cuarenta me di cuenta de que tenía que volverme adulto, que necesitaba tener un espacio y organizarme. Por eso este año me surgió la necesidad de tener una casa propia a la que sé que voy a volver, en donde tengo un espacio de trabajo que tengo que tener ordenado para poder ayudar a concentrarme y a sistematizar algo que naturalmente me sale de otro modo. Ahora genero por ejemplo una tarde despejada. Me la dejo libre sin que nadie sepa pero para escuchar a mi propio cuerpo. El año pasado tuve señales médicas que me obligaron a entender que debía cuidarme e imponerme cierta disciplina. Y ahora también veo que algunas cosas las tengo de oficio. Si me siento a escribir, escribo. Eso también es algo que hoy me pasa y que constituye un cambio en mi escritura que debo reconocer y optimizar. Estoy en tantas cosas al mismo tiempo que necesito organizarme para poder estar a la altura de las circunstancias. Y todo esto me ocurre en un momento de muchísima exposición, en donde los espectadores, la crítica, los premios y los medios están atentos a lo que hago y eso me obliga a encontrar momentos en los que salirme de esa rueda vertiginosa y poder encontrarme introspectivamente conmigo mismo, porque también para un escritor caótico como yo todo ese ruido genera dispersión. Esto que no suene como una queja porque está buenísimo. Pero lo que a mí naturalmente me nace es el laburo, es el laburo el que ordena, no el afuera.

**-Esa dispersión es hacia el afuera, pero en tu teatro hay una voz silente, que habla para tapar el silencio. ¿Esto de viajes, clases, notas va en contra de todo eso, cómo hacés para frenar?**

-De forma muy ramplona. Veo televisión, y de la mala. Y después he descubierto cosas de mi cuerpo que han sido geniales. Yo era un fumador com-



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• Santiago Loza.



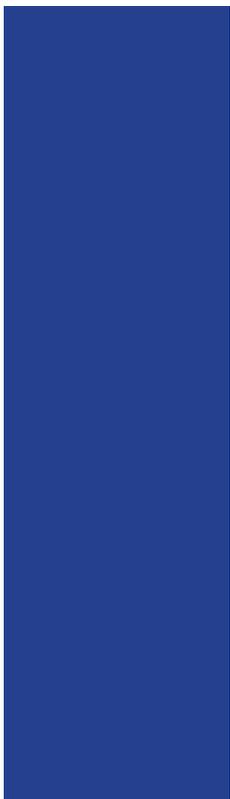
pulsivo y tuve que dejar de fumar. El año pasado tuve problemas cardíacos y descubrí la natación, bajé de peso y dejé de comer harinas. Todo eso me conectó de un modo diferente con la vida y con las situaciones. Soy naturalmente introspectivo y no me cuesta nada estar conmigo mismo durante jornadas larguísimas. Disfruto mucho del estar solo, tanto que a veces me cuesta generar vínculos. Yo ahora reconozco que mi propio material de trabajo es mi propia interioridad. Me he puesto como cuerpo experimental. He experimentado con él en lo vivencial y en la literatura. En lo social mis lentes me amparan de los vínculos sociales, estoy pero no estoy en relación con los otros. Pero yo entendí que el vínculo de uno con el trabajo es diferente de lo que le pasa al laburo con el afuera. Está buenísimo que la gente se me acerque para hablarme bien de mi trabajo pero también sé que eso de lo que ellos hablan no tiene que ver con mi trabajo. Mi trabajo es poner mi cuerpo en relación con la escritura en esos momentos en los que expongo mi interioridad, que son momentos de soledad absoluta. Y luego viene lo otro, que es el momento de socialización, el ingreso de un grupo y un director haciendo el montaje. A mí el teatro me permite socializar, es el momento en el que conecto con el afuera con grupos que perduran en el tiempo y que constituyen un mundo afectivo y amistoso.

**-¿Cómo te llega el reconocimiento?**

-En mi vida tuve dos reconocimientos muy importantes. Uno es el de ahora y otro hace unos doce años con mi primera película. En aquel mo-



• Escenas de la obra "La mujer puerca".



• Escenas de "Nada del amor me produce envidia".

mento lo que hice fue replegarme. Ahora tal vez tome todo esto con más calma porque estoy más grande y más sereno. Pero como yo ya viví el reconocimiento y pasó, ahora también sé que este reconocimiento que hoy estoy viviendo podrá pasar. A mí lo que me ata al laburo y a la vida es mi propia curiosidad sobre lo que voy a escribir. Lo que suceda con eso lo agradezco, pero no constituye el material. Tampoco voy a mentirte. Yo tenía una necesidad de ser aceptado en lo más íntimo y sexual y en lo artístico y profesional. Sé que podría haber sido ninguneado o discriminado y que hoy esa misma persona me acepta y me felicita. Pero sé que todo eso es algo intrascendente para el trabajo en un sentido profundo. Creo que lo único que verdaderamente valoro del reconocimiento es tener la posibilidad de trabajar con personas que admiré desde siempre. Yo en los 90 me vine especialmente desde Córdoba a ver *Máquina Hamlet*. Y hoy tener la posibilidad de trabajar con Emilio García Wehbi es una enorme felicidad, porque es gente que admiro y que me hace crecer y que significaron mucho en mi formación personal y profesional.

**-¿Te sorprende todavía esa valoración?**

-Totalmente. Yo no valoro mi trabajo del modo en el que los demás lo hacen. Y más de una vez me encuentro preguntándome a mí mismo qué es lo que ven en mí que les seduce tanto. Porque yo no lo veo, y no es pose. Vos me conocés, he sido tu alumno. Es algo que me pasa. En términos generales yo siento que ciertos halagos me incomodan mucho, tanto en teatro como en cine. Sí me hace muchísimo bien que se me haya reconocido como escritor. Pero yo sospecho de la consagración, siempre. Toda mi carrera se ha hecho tan en la periferia que cuando veo algo que ocupa el centro sospecho. Y lo hago con mi propia obra. Por eso lo único que puedo hacer es desprenderme de eso que ocurra con mi material.

**-¿Ese desprendimiento tiene que ver también con ser casi el único dramaturgo argentino que no se dirige a sí mismo?**

-En buena medida sí. Y es cierto eso que señalás. En términos generales en nuestro teatro se acabó la figura del autor que escribe y la del director que dirige. Hoy todos mis compañeros y amigos se escriben y se dirigen a

sí mismos. Yo no. Yo decidí que los materiales me pertenecen en el proceso de escritura y que todo lo que venga después será responsabilidad de los otros y no mía. Así me ha ocurrido que he tenido bellos montajes y otros que no lo son tanto, pero eso es porque yo me despego. Entiendo que el proceso de ensayo pertenece a otros y que mi opinión allí no es de relevancia. A mí la dirección solo me interesa en el cine; no estoy capacitado para dirigir en teatro y mucho menos para leer mi material. Los otros suelen encontrar cosas en mis obras que yo jamás encontraría. Y si bien tengo objeciones a todas las puestas que se han hecho, todas, algunas las he dicho y otras no. Yo acepto que esa es la mirada de alguien sobre el material y yo no tengo por qué entrometerme. Los dejo hacer.

**-¿Y qué te pasa cuando ves?**

-Tengo palpitaciones. Hay cosas que incluso me dan pudor porque son tan íntimas que verlas de pronto puestas sobre un escenario me sigue resultando extraño. Está más que claro que una de las formas en las que me esconda es a través del travestismo. Esas voces de mujeres permiten que me esconda detrás de las palabras, pero también es claro que ese que habla soy yo, que hablo desde ese lugar de honestidad absoluto y brutal que implica un tipo de escritura tan descarnada.

**-¿Cuándo te sentás a escribir qué es lo que tenés en mente, una situación, un personaje, una palabra, una imagen?**

-Según. Yo por lo general escribo compulsivamente y en poco tiempo, pero es porque estuve masticando mucho durante mucho tiempo. Yo creo en la escritura que ocurre previamente a la escritura misma. El hecho de escribir es la parte fisiológica de la escritura, pero la escritura se da más intensamente en lo previo. Es como el amor. Lo genital es lo físico, pero el amor transcurre muy intensamente antes. Yo ando por la vida con mi libretita y voy tomando notas de cosas que se me ocurren o que escucho en un bar o en un colectivo. También me pasa mucho que recuerdo por ejemplo películas que vi, buenas o malas, y que me permiten retomar cosas que luego reelaboro y resignifico haciendo redes de sentidos. La escritura es en este sentido el momento que ordena.



• Escenas de "Todo verde".

**-¿Sos de corregir?**

-No, muy poco. Kartun se enojaría por esto que estoy diciendo pero no voy a mentirte. Sé que tal vez debería corregir más pero no me sale porque siento que cuando termino los materiales me han expulsado, y cada vez que he intentado volver a ellos queda muy forzado. Me pasa por ejemplo que al ver una obra mía encuentro que en los monólogos hay unos diez minutos iniciales en donde veo la búsqueda. Y tal vez un escritor habría podido eso para dejar lo que encontró. Pero para mí es importante que esté el proceso de búsqueda también presente.

**-¿Qué es lo que diferenciaría a uno de tus monólogos de un típico cuento en primera persona?**

-Fundamentalmente que en todo monólogo hay algo que debe primar, y que no necesariamente ocurre esto en cuento, que es la presencia imprescindible de un presente, el presente desde el que esa voz está hablando. Y te puedo asegurar que es una de las cosas más difíciles de encontrar y entender. Por qué esa voz habla y desde dónde habla y cuándo. De hecho por lo general casi toda la escritura sucede sin que lo sepa y es durante todo ese proceso el tiempo en el que lo busco. Y cuando lo encuentro funciona casi como una fatalidad porque es el momento de clausura del texto.

**-¿Te pensás a vos mismo como un artista antisistema?**

-No me animaría a afirmar algo de manera tan rotunda. Debería decir que por ejemplo en cine no trabajo para productoras ni para empresas televisivas y que no hago cine de industria. Pero las siete películas que he hecho no las hice ciento por ciento desde fuera del sistema. Gran parte de ellas han recibido algún tipo de subsidio o financiación del Estado, por lo tanto sería hipócrita de mi parte afirmar que no pertenezco al sistema de producción difundido en nuestro país. Pero sí puedo afirmar que pese a eso he sido muy malo en lo que respecta a mi inserción en el mercado; no he hecho las cosas que supuestamente deberían hacerse para obtener réditos económicos más importantes con una obra. No le saco réditos económicos a ciertos productos porque no los acompaño del modo en que debería hacerlo. Y no por ningún tema de falsa nobleza artística. Sucede

más bien porque lo que más me interesa es la obra y no lo que ocurra luego en términos de mercado. Esto que es muy claro en mi cine es visible también en mi teatro. Durante años cuando recibía un mail pidiéndome un material lo enviaba sin problemas. Luego de mucha terapia pude entender que esto es un trabajo y que lo que hago son productos y que por lo tanto no puedo ser tan ingenuamente generoso y desprendido de él porque es él el único que está en condiciones de garantizarme la subsistencia y a su vez de garantizarme la posibilidad de seguir desarrollándolo. La primera vez que recibí dinero por el cine o por escribir fue muy complejo. Y hoy si bien lo acepto y lo entiendo no se ha modificado mi relación íntima con la escritura.

**-¿Podrías escribir por encargo?**

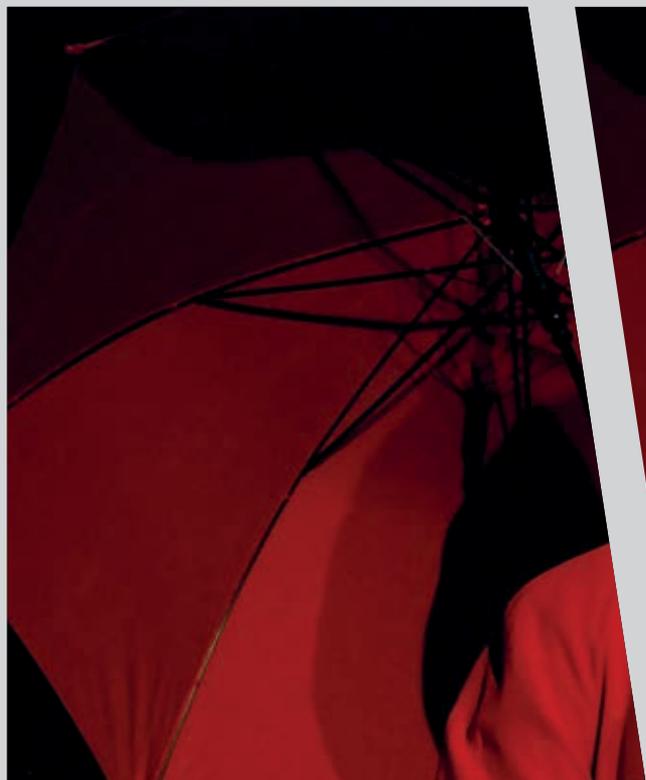
-Cuando me vine de Córdoba fue porque iba a escribir para televisión. Y lo que me pasó es que no pude escribir nada. No tengo forma de escribir lo que los otros quieren porque mi sistema de escritura es absolutamente pulsional. No tengo cómo negociar con eso. Me angustio y no funciono cuando me obligo a escribir sobre algo que no me interesa. La escritura es el único lugar en el que tengo la certeza de que soy noble. Mi escritura es lo único que no se rompió desde pequeño y está profundamente vital. Uno tiene muchas zonas muertas encima y no negocio con la escritura. La cuido como lo que es, lo profundamente vital y pulsional que hay en mí. También por otro lado tengo una concepción pesimista sobre la capacidad de la escritura y me pregunto cuántos años más me quedan para seguir escribiendo. Ya pasé los cuarenta y no imagino que pueda pasar mucho más allá de los cincuenta. Es lo que creo. Y por lo tanto estos años que tengo de lucidez no los quiero desperdiciar escribiendo desde lo que se entiende como modo profesional. Entre hacer cualquier cosa en lo literario y dramático prefiero descerebrarme viendo televisión berreta. Cuido mucho mi tiempo. A mí me angustia mucho cuando veo a gente de teatro que ensaya y ensaya y ensaya y no estrena nunca. Me angustia porque siento que se desperdicia el tiempo, que no hay conciencia sobre la propia finitud.

# UN AUTOR

Jorge Ricci

# UNA OBRA

¿Qué me has hecho, vida mía?



¿Qué me has hecho, vida mía? parecía ser, más que el título de una de las dos obras que acababa de ver en el Teatro de La Carpintería, la pregunta ansiada que, en mi condición de espectador conmovido, le hubiese querido hacer a esa actriz etérea, irrepetible y casi intemporal, que se llama María Merlino y que yo nunca había visto flotar sobre el espacio escénico. En el primer espectáculo que vi interpretado por ella y solita mi alma, titulado **Nada del amor me produce envidia**, su modista, salida como por arte de magia de las páginas amarillentas de un antiguo ejemplar de la revista *El Hogar*, al cantar como Libertad y enmudecer ante Eva, deja como una estela muy ínfima de un perfume de aquellos años en los que el corsé del prejuicio clasista se ajustaba con la cincha del reprimido arrebato libertario; y esa modistilla de barrio, en manos de la minuciosa Merlino, parecía ser una de las chicas de Flores que según Gironde temían que se les cayera el sexo en la vereda o una de las Rosita de González Tuñón que noviaban con ladrones que usaban gorra gris; aunque también, esa modistilla azotada por los caprichos de las divas de entonces, era una titilante metáfora de

un tiempo histórico imborrable para todos los argentinos: el tiempo de los trajeados y el tiempo de los descamisados.

En el segundo espectáculo, titulado **¿Qué me has hecho, vida mía?**, María parece no querer bajarse de ese tiempo histórico imborrable, entonces hurga (siempre bien acompañada como ya había sucedido en la otra historia) en la vida de otra de las divas de aquellos días: Fanny Navarro, uno de los amoríos de Juan Duarte, el hermano tarambana de la Abanderada de los Humildes, el que —según la leyenda— sirvió de modelo y referente a Dante Quintero para crear el personaje prototípico de Isidoro Cañones. Pero también en esta historia se asentará la sombra de Evita, la mujer que todo lo podía, la que con su bendición la llevará a la propia Fanny a los sinuosos escalones del poder. Y este Juan y esta Eva harán de la Navarro una de las actrices más favorecidas por el Régimen. Pero no bien Evita —como el viejo Sarmiento— comienza a sentir el frío del bronce y Juancito, el frío de la desgracia, la suerte de Fanny se oscurece como por encanto; y lo que vino de golpe, se aleja de igual modo. María Merlino, tanto en

una como en otra historia, recurre al cómplice perfecto: el canto popular de aquellos tiempos; pero en esta última historia habrá otro cómplice: un músico y partener, un hombre orquesta que, como salido de “El organito” discepoliano, va poblando el camino de esta historia con los sonidos de lo pasado, de lo pasado y perdido, de lo perdido y recuperado. Entonces, una vez más, todo lo que rodea a la Merlino, esa actriz y cantante incomparable, está burilado hasta el último detalle: espacio, vacío, luz, sombra, sonido, silencio, palabras, pausas, pasos, detenciones... y una vez más, en **¿Qué me has hecho, vida mía?** como en **Nada del amor me produce envidia**, lo que cuenta es la suerte azarosa de esas mujeres pobladas por María por encima del tiempo tormentoso que las abraza. Fanny, al igual que la humilde modista y al igual que la costurerita de Carriego, da el mal paso, pero no hacia los bordes de la vulgar indiferencia sino hacia el centro de las pasiones encontradas. Y en ese grotesco tiouvivo de los cuarenta y los cincuenta, la belleza de Eva y la de Libertad y la de Fanny, son opacadas por la dulzura de las débiles criaturas que teje la Merlino.

8ª EDICIÓN DEL CIRCUITO NACIONAL DE TEATRO

# Una apuesta exitosa que recorrió el país



Entre el 10 de septiembre y el 14 de octubre se desarrolló la 8ª edición del Circuito Nacional de Teatro Hacia el Bicentenario de la Independencia. El proyecto creado por el Instituto Nacional del Teatro se concretó en cogestión con 150 organismos nacionales, provinciales y municipales, a quienes se sumaron el Ministerio de Educación de la Nación con su Programa Nacional de Educación, Arte y Cultura, Pakapaka, y el Plan Nacional de Igualdad Cultural del Ministerio de Planificación Federal. Durante 35 días circularon, por 25 festivales, más de 90 espectáculos nacionales e internacionales. Se programaron 438 funciones. 99.350 espectadores aplaudieron el proyecto.

# La multiplicación del quehacer teatral

GUILLERMO PARODI / Director Ejecutivo del INT

Trataremos de recorrer a través de estas palabras preliminares y celebrando la puesta en marcha de un nuevo Circuito Nacional de Teatro, algunas cuestiones que hacen a la definición y encuadre de nuestra actividad como Instituto Nacional del Teatro (INT). Estas cuestiones remiten a múltiples conceptos; entre ellos deseo destacar los de: “misión”, “visión” y “acción”, asociados a nuestra Institución.

La misión como INT, define principalmente cuál es nuestra labor o actividad, esto es: nuestra razón de ser, en tanto ente facilitador del desarrollo de la actividad teatral y el afianzamiento de la cultura “con promoción y apoyo del Estado Nacional”. Ahora bien, esta acción solo puede efectivizarse y/o completarse haciendo referencia al público, espectador o destinatario hacia el que va dirigido nuestro esfuerzo proyectual en el marco institucional que nos mancomuna. Para definir la misión cabe tener en cuenta en todo momento ciertas preguntas orientadoras y las respuestas que podamos dar, a saber: ¿qué hacemos?, ¿cuál es nuestra actividad?, ¿a qué nos dedicamos?, ¿cuál es nuestra razón de ser?, ¿quién es nuestro público o destinatario?, ¿cuál es nuestro ámbito geográfico de acción?, ¿cuál es nuestro aporte para apoyar las acciones que tienden a justificar nuestra existencia?, ¿qué nos diferencia de otras propuestas?, etc.

De estas respuestas surgirá nuestro posicionamiento y la posibilidad de integrar nuestro esfuerzo con un plan de acción cultural que, en este momento histórico que nos toca vivir y desde la Secretaría de Cultura de la Nación, impulsa políticas públicas activas que denotan un compromiso con la inclusión social, la igualdad cultural, la plena vigencia de derechos humanos, el acceso generalizado al capital simbólico, etc. Y este es el camino que intentamos transitar y en el que creemos estar, desde las convicciones que guían esta gestión.

También, tener presente estas respuestas nos permitirá actualizar en todo momento nuestra visión, a partir de objetivos y metas que pretendemos conseguir en distintos escenarios futuros: a corto, mediano y largo plazo. Pretendemos fijar tales objetivos en forma realista, consensuadamente y de modo que sean alcanzables. Y si estos objetivos son efectivamente consensuados, la propuesta resultante generará una visión estratégica articulada a través de políticas de carácter inspirador y motivador. Tanto para los integrantes del INT como para la comunidad teatral en su conjunto.

También en este caso nos conviene formular ciertas preguntas clave, que ayuden a corroborar la mencionada visión, a saber: ¿qué queremos lograr?, ¿a dónde deseamos arribar en un futu-



ro, en concomitancia con el horizonte de planeamiento que corresponda?, ¿hacia quiénes orientaremos nuestro esfuerzo?, ¿cómo ampliaremos nuestra zona de actuación?, etc.

La consistencia entre nuestra misión y visión demandará tener presente la dimensión ética desde la cual podremos proyectar nuestra acción y los correspondientes valores que sostengamos.

Y en este momento, la acción que precisamente cabe destacar es la de multiplicación del “quehacer” teatral que se materializará en una actividad que se ha transformado en troncal para nuestra proyección institucional: el Circuito Nacional de Teatro/2013.

Entendemos que estamos contestando categórica y pragmáticamente a las mencionadas preguntas dado que, en esta edición del Circuito, podremos acercarnos al viejo sueño de llevar y celebrar una verdadera “fiesta teatral nacional y popular” allí donde más se necesita y donde las opciones de acceso al mismo se ven restringidas. Esto, gracias a una acción integrada y coordinada con la Secretaría de Cultura y el Ministerio de Planificación Federal a través del Plan Igualdad

Cultural, el Ministerio de Educación –Pakapaka– que permitirá implementar una estrategia verdaderamente federal, en cuanto al alcance de los objetivos planteados. También, esto nos permitirá visibilizar la acción del INT y difundir nuestro teatro desde plataformas alternativas.

Finalmente, pensamos que es positivo que nuestra acción artística y comunicativa permita abrir y ensanchar puertas para descubrir que, del otro lado, hay un extenso mundo. Un mundo perfectible. También será esta una forma de comprender, parafraseando lo expresado por nuestra presidenta, que –en este caso– la “Patria Teatral” es y pasa por el “otro”. Un “otro” que en realidad soy “yo” mismo.

## Doblar la apuesta

FRANCISCA D'AGOSTINO / Secretaria General del INT

En esta edición del Circuito decidimos doblar la cantidad de ciudades, la cantidad de funciones y la cantidad de espectáculos. Lo hicimos porque este presente nos hace creer que es factible, porque antes no era así, y nosotros no olvidamos. Lo hacemos porque estamos convencidos de que el teatro, como bien cultural, debe llegar a la mayor cantidad de lugares posibles. De que no hay teatro sin público y para que haya más y nuevos públicos debemos extendernos.

Lo hacemos porque sabemos que la verdadera batalla es cultural. Que no hay una única construcción de sentido, que existen diversas visiones del mundo, muchas de ellas contrastantes o antagónicas entre sí, y que el teatro con su inmensa diversidad estética y temática da cuenta de esto.

Lo hacemos porque estamos empujados en

unir ciudades con aplausos. Conociendo el país teatral sabemos que es imposible pensarlo sin tener en cuenta su extensión territorial y sus particularidades y que no hay políticas verdaderamente federales si no llegamos con más teatro a más fronteras.

Sabíamos que no podíamos hacerlo solos, que necesitábamos socios que estén convencidos como nosotros y los encontramos. Encontramos a muchos artistas dispuestos a recorrer el país, a muchos organismos oficiales articulando políticas para lograr este sueño. Nosotros elegimos andar interminables caminos mostrando nuestro teatro y el teatro del mundo, a través de nuestros invitados internacionales, a la mayor cantidad de ciudadanos posibles. Nosotros preferimos hablar en plural, elegimos doblar la apuesta.

# Teatro y memoria

MIGUEL ANGEL PALMA / Comisión organizadora del Circuito Nacional de Teatro

A veces las cosas coinciden... y eso no solo es real, sino que también puede ser auspicioso... El Teatro y la Memoria tienen su comunidad... ambos son frágiles... la fragilidad del teatro reside en su esencia, en la mecánica artesanal de su construcción... es como un fuego que por más que se muestre vigoroso y refulgente necesita de nuestra atención, de nuestro continuo agregar de combustible, nadie disfruta de un fuego sin apantallararlo, sin cuidarlo... la fragilidad de la memoria es tal vez más compleja, nadie sabe bien por qué algunas cosas se marcan a fuego, y otras de a ratos desaparecen, sin dejar rastros... cuidar la memoria también exige atención... reavivar las brasas cuando tiende a apagarse es nuestra tarea... así nos hemos construido, cuidando las llamas, reavivando el fuego, sosteniendo la brisa que oxigena...

Formamos parte de un país que lleva más tiempo de reconstrucción que de construcción franca, y sin embargo, cada tanto nos embriagamos de presente y, tal vez, se nos pasa por alto que ese presente no es lo habitual, sino una larga recuperación de cosas que se nos han perdido, que se nos han enajenado, que se nos han extraviado... Formamos parte también de un teatro que lleva más tiempo recuperando su esencia, su

originalidad, su singularidad, que en construcción franca, cada tanto también, se nos pasa por alto que la máquina de comunicar del centro del mundo es formidable, y que genera modelos, estéticas, formas, que siempre se descargan sobre nuestra creación como una catarata tras la cual hay que buscar el cauce, retomar la senda, recuperar lo arrastrado por la corriente brutal... Nuestra apuesta tiene algo de eso, de templarnos en la insistencia sobre algunos mecanismos y porfías que han dejado su marca en la arena de los picaderos, en la madera de los tablados, en los caminos trashumados: queremos recorrer los circuitos de encuentro entre el público y los artistas que han logrado la comunicación efectiva y plena... reavivar el ritual del ensamble entre creadores y comunidad, ya sea por la risa, ya sea por la emoción, ya sea por la frescura y la ocurrencia...

Hemos recorrido el país en otra edición del Circuito Nacional de Teatro, en la búsqueda de los más variados escenarios, en el encuentro del público allí donde valió el encuentro, en la consecución de lo más sagrado del ritual: que se paren los corazones, que se agiten los ánimos, que se interrumpa el tiempo de lo ajeno... llega el teatro... a cada rincón, a cada confín de la república, a cada argentino que vive más allá de las avenidas

donde el teatro es espectáculo, donde la creación es negocio...

Así, tal vez, podamos pensarnos en este presente de otra manera... activar nuestro ánimo para la reflexión, para la emoción... memoria plena... memoria de nuestra esencia, de nuestra singularidad, de nuestra pertenencia... si así fuera valdrá la pena fatigar caminos y escenarios: 150 ciudades, más de 400 funciones, miles de corazones latiendo y miles de manos aplaudiendo nuestro propio destino...

El Teatro y la Memoria tienen su comunidad... aún en su fragilidad son poderosos... el que habla con el corazón, el que baila desde sus entrañas, el que emociona con sus recuerdos, tiene la fortaleza descomunal de sus impulsos, de su pulsión creadora, de su futuro en gestación...

El que recuerda, el que descubre en sus propios pasos el camino que va construyendo, el que advierte quién camina a su lado, y le ayuda a dibujar un mejor futuro, tiene la fuerza descomunal del que puede reconocer, comprender, entender... y entonces puede elegir... aún confundido y acosado tiene su poder de elegir... Elegimos recorrer el país, como la gente elige recorrer su historia... Elegimos elegir por eso en estas horas compartimos Teatro y Memoria...

## Reflexiones desde el centro de la Argentina

GABRIEL ARIAS / Representante Regional Nuevo Cuyo INT

24 festivales, 400 funciones, 20.000 kilómetros de recorrido, 200 personas en la organización... Quizás ya leíste por ahí estos números del Circuito Nacional de Teatro. Son números realmente grandes que nos hablan de algo en verdad grande. Pero además de grande, y más que grande, nos hablan de algo *grosso*. Algo inclusivo, diverso, popular, extenso... (como el país).

Hasta hace algunos años, la única opción para los habitantes de las provincias, de ver espectáculos nacionales e internacionales en un festival estaba en viajar a Córdoba o a Buenos Aires. Han pasado algunos años desde ese tiempo. Esta posibilidad la tenemos ahora todos, todas, cada uno de nosotros a la vuelta de la esquina. Los cuyanos tenemos ahora el Festival de Mendoza... y el de San Juan... y el de La Rioja... y el de Villa Mercedes. Es que este Instituto ha decidido, sin dudar y con determinación, poner al alcance de todos/as los argentinos/as, los bienes culturales a los que hasta hace poco solo se podía acceder en las grandes capitales. Y lo federal está ahí. Este circuito nos hace ciudadanos del mismo país desde allí. Más allá del lugar donde a cada uno le haya tocado, o haya decidido vivir. En Cuyo, les decía, tenemos hoy cuatro festivales teatrales simultáneos. Cada uno con su idiosincrasia. Con su temperatura. Con su modo de andar. Variados en su dimensión. Variados en su "edad". Pero integrados en la red teatral cuyana, que a su vez se integra con las demás regiones culturales argentinas. En una construcción compleja, paulatina, cuidada y cuidadosa van naciendo y creciendo festivales teatrales. Como flores preciosas en el jardín. 24 festivales... una Nación.





**GUSTAVO UANO / Representante Provincial Mendoza INT**

La evolución del circuito de festivales internacionales que organiza el INT ha sido ascendente desde su primera edición hace 8 años, hasta la actualidad donde por ejemplo se presentan 450 funciones teatrales en poco más de un mes.

El crecimiento y la extensión del proyecto se ha visto favorecido por un gran trabajo de gestión, una importante apuesta por la comunidad, y la superación de diferentes metas planteadas a lo largo del recorrido. Todo esto teniendo en cuenta una visión de desarrollo integral que afianza el federalismo y la participación pública. Como objetivo central ha funcionado la necesidad de profesionalización y de recuperación del gran Circuito Nacional de Teatro preexistente en nuestro país: postas y puertos de amplias giras de muchos teatrastas trashumantes en otrora, que hoy por hoy vuelven a recibir a elencos y compañías de otras geografías.

El proyecto además de cumplir el importante servicio de conectar los vastos y heterogéneos territorios de nuestra nación, política que favorece el intercambio y la circulación de las artes escénicas en sus diversos planos, también posiciona a la República Argentina en un lugar de privilegio con respecto a la coyuntura internacional. Este gran Corredor nos presenta un mapa teatral diverso, descentralizado y a la vanguardia de las plataformas de circulación para el teatro a nivel mundial y latinoamericano.

La diversidad de micropolíticas y modos de producción que aportan los invitados internacionales de diversas latitudes, además de ser un aspecto muy valorado por los teatrastas de todo el país, es una de las aristas de inclusión cultural que enriquecen coyunturalmente; puesto que la mayoría de esas producciones no llegarían a presentarse en las ciudades del interior del país si no fuera por la existencia del corredor y de la intervención estatal.

Más allá del posicionamiento de la oferta teatral como una opción fuerte de disfrute cultural y de garantizar un nivel de equidad para el acceso de los diversos públicos del país, para una institución como el INT, la prioridad al momento de planificar un evento de estas características; se encuentra el permanente desafío de bregar por un mayor desarrollo en las condiciones de autosustentabilidad del teatro independiente. Tratando de que el mismo conserve e incremente sus posibilidades de gestión y además se nutra de nuevos participantes. En relación a los espectadores sentimos que existe una franja que podríamos denominar nuevo público o el público del Circuito que ha pasado de un proceso de descubrir en algunos casos la experiencia del hecho teatral gracias a este Corredor, a interesarse especialmente por algunas de las propuestas en particular, hecho que nos ha llevado a programar más funciones en nuevas localidades.

Para el teatro argentino es muy importante la inclusión de nuevos espectadores, de ciudadanos comunes y corrientes, que rompan con el elitismo que muchas veces acoraza al arte escénico, proponiéndolo como una opción accesible en las ofertas para el disfrute del tiempo libre, o mejor aún como la invitación de compartir un tiempo más útil puesto que muchas veces significan un tiempo más productivo, al que no se le puede asignar un valor económico, un tiempo para uno mismo de entretenimiento, de reflexión, de asombro, de goce estético, de innumerables sensaciones que el teatro enciende.



## Un sueño sostenido; el teatro como bien cultural del pueblo

**HÉCTOR SEGURA / Representante Regional Patagonia INT**

Para quienes creemos que el teatro es una expresión transformadora y política, que fortalece nuestra identidad, nuestra memoria, nuestra pertenencia a este querido suelo, que además nos ayuda a mirar e interpretar la vida desde distintas aristas, para cuestionarla, recrearla y hacerla mejor, ver en marcha el 8° Circuito Nacional de Teatro nos regocija, nos hace felices. Por muchas razones; quizás la más importante es ver plasmados en él los sueños e ideales de todos aquellos que durante años militaron para que hoy la Ley Nacional de Teatro sea una realidad y que su objetivo central, “que el teatro llegue a la gente y sea un bien cultural del pueblo”, se esté cumpliendo con este tipo de acciones políticas. Y qué reconfortante es en este contexto ver un estado presente, que articula entre sí y se asocia con más de 150 organismos nacionales, provinciales y municipales para hacer posible que el teatro llegue a más y más espectadores. Particularmente este año se apuntó a crecer, por eso se suma el Ministerio de Educación de la Nación con su Programa Nacional de Educación, Arte y Cultura y Pakapaka, y el Plan Nacional de Igualdad Cultural del Ministerio de Planificación Federal. En este contexto nacional los invito a pensar la inconmensurable geografía de nuestra Patagonia, recorrida por más de 50 obras de teatro, de grupos de artistas y técnicos que en motorhome, micros o vehículos propios viajaron cientos y cientos de kilómetros para día a día llegar a cada festival o ciudad a ofrecer la posibilidad de vivir el teatro, ese maravilloso encuentro del artista con el espectador. Nosotros lo celebramos con la alegría del trabajo compartido con tanta gente y con el deseo de que sea una vivencia colectiva de risas, emociones y disfrute para todos. Y también —y esto es bueno decirlo— lo hacemos para promover que durante todo el año los teatrastas de estas y otras latitudes se encuentren con su gente en una sala de teatro o en el salón de una escuela o en un garaje, a darle vida a esa comunión de encontrarnos frente al otro en el aquí y ahora, que implica este arte vivo.

En Patagonia el teatro se hizo presente desde La Pampa hasta Tierra del Fuego, pasando por Río Negro, Neuquén, Chubut y Santa Cruz. Fueron 40 ciudades. Y es recorriendo su dimensión cuando vemos hasta dónde llegamos, hasta dónde el Instituto Nacional del Teatro logra hacer federal y real a esta Ley que nos sustenta. Siempre a la gente de teatro nos sustentaron los sueños... este es uno.


 A photograph of Romeo Castellucci, an Italian theater director, smiling and wearing glasses. He is in front of a sign that says 'de Singel'. The background is slightly blurred, showing what appears to be a theater or gallery setting.
 **ROMEO CASTELLUCCI**

“El teatro se quema mientras sucede. No deja producto”

El destacado director italiano Romeo Castellucci estuvo en Buenos Aires participando de la IX edición del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). Presentó un polémico espectáculo, **Sul concetto di volto nel figlio de Dio** (Sobre el concepto del rostro en el hijo de Dios). Fundador de la compañía Societas Raffaello Sanzio en 1981, los trabajos de Castellucci se caracterizan por una fuerte impronta visual. Sus investigaciones están consideradas como “muy radicales” dentro de la escena contemporánea.

MARIANO PINO MORENO / desde CABA

En **Sul concetto di volto nel figlio de Dio** el creador expone la decadencia de la condición humana. Un anciano que padece disentería es asistido por su hijo. La escena es observada por un retrato ampliado de Jesús, creación de Antonello Da Messina. Sobre el final, un grupo de niños ingresa al escenario y arrojan granadas sobre el cuadro. Este termina desintegrándose.

-¿Cómo fue el proceso de creación de este trabajo?

-Partí de una imagen que conocía muy bien porque, cuando era joven, estudié en Bellas Artes. El retrato de Jesús de Antonello da Messina siempre me emocionó mucho. Hace unos años estaba hojeando un libro y me reencontré con ese rostro. Me sentí observado por él. Este fue el primer elemento a la hora de crear este espectáculo. Sentí que esa mirada era como una llamada de atención. Me vino a la mente otra cuestión, que podía unirse a ese retrato: la condición humana, la pérdida de la dignidad. Así apareció la imagen de un anciano con graves problemas físicos que es asistido por su hijo. Estos eran dos elementos que tenían que crear un contraste dramático. Por un lado ese rostro bellissimo, símbolo del humanismo y por otro, en plano horizontal, esta vivencia humana que habla de la pérdida de la belleza. No se trata de una historia, una narración. Muestro una realidad que muchas familias conocen.



**-¿Hay alguna cuestión familiar que influyó en esta creación?**

-Mi padre murió cuando era muy joven así que no probé esta experiencia personalmente. Mi madre no terminó en estas condiciones que presento en este espectáculo. Lo que me toca tiene más que ver con el carácter universal de destino. Una actitud humana que es pertinente a cada uno de nosotros. Claramente es algo que no se quiere ver, no se quiere conocer, pero existe. Son las dos fuerzas que se contraponen. Por un lado la mirada impasible, una mirada que no se deja modificar. Por otro lado, las vivencias humanas con los posibles contrastes que el espectador puede descubrir frente a esas vivencias. Seguramente nacerán algunas preguntas. No creo que haya respuestas para dar.

**-El espectáculo generó muchas polémicas en Italia.**

-Nacieron polémicas que fueron creadas a propósito por grupos de extrema derecha. Hay que subrayar que ninguna de estas personas vio el espectáculo. Se trata de asociaciones fascistas, antisemitas, que difundieron en blog comentarios en contra del proyecto. Son grupos que están en contra del Vaticano, del Papa, que no aceptan cierta apertura que allí se está dando en estos momentos. Ellos tienen problemas con mi persona. Esas cosas a mí no me tocan. Ellos crearon una caricatura.

**-¿Cree que estas movilizaciones contrarias al espectáculo lo perjudican?**

-Lo peligroso de estas polémicas es que deforman la lectura del espectáculo. Canalizan una especie de referendun: sí o no. Matan el espectáculo y, en realidad, él es mucho más complejo.

**-¿Es consciente de que el ingreso de los niños a escena arrojando granadas contra la imagen de Jesús resulta muy provocador? ¿Por qué tomó esa decisión?**

-Es muy difícil decir el porqué de algo. Podría explicar por qué no ponerlo en escena. Hay muchas posibles respuestas pero no una sola. Una la puede aportar una imagen de la fotografía norteamericana Diane Arbus que es como un ícono contemporáneo. Representa a un niño fotografiado en los años 60, en el Central Park. Es un pequeño



▪ Escenas de "Sobre el concepto del rostro del hijo de Dios".

muy flaco, muy flaco, tiene una expresión de rabia en su rostro y una granada de juguete en la mano. Es una imagen muy potente de lo que es la impotencia, el hambre, la rabia, la fragilidad de la condición humana. Ahí apareció el ímpetu para hacer entrar a los niños a escena con granadas. En verdad, si lo explico destrozó esa escena. El espectáculo es muy lineal, es un plano secuencia. No hay montaje. El espectáculo está inmerso en una cierta cualidad temporal. Hay un cambio de estado, un campo energético que está en evolución constantemente. En la primera parte hay una pérdida de la energía. Uno se siente cada vez más cansado. Finalmente, los niños traen como un cuerpo de vida, de energía. Se proyectan contra Jesús pero en un sentido evangélico. No es una escena iconoclasta. Desde mi punto de vista, es un pedido de atención. Es una escena metafórica, simbólica.

#### **ENTRE LA BELLEZA Y LA FEALDAD**

**-En algunas de sus experiencias suele enfrentar valores ligados con la belleza con otros que pueden simbolizar "la fealdad".**

-Utilizo el sentido del drama para crear otros lenguajes, para elaborar sobre la estructura, la valencia, la temperatura de las cosas. Cuerpos que se contraponen, que crean en sí mismos un drama. En la contraposición entre la imagen de Messina y la imagen de la persona anciana se crea una tensión psíquica en el espectador, en su cuerpo y en su mente. Algo que necesita ser descifrado. El espectador siente que existe esta tensión. Es para él. Mi objetivo no es dar respuestas y ni siquiera sugerencias. Lo interesante en mis espectáculos es cuando algo queda indeter-

minado. El espacio de indeterminación es algo que retiene al público. Lo que falta tiene que ser regenerado, reconstruido, por cada uno de ellos.

**-En *La Orestíada*, que presentó en Buenos Aires en 1999, su elenco estaba integrado por un intérprete con síndrome de Down y otros a los que les faltaba algún miembro superior o inferior. También ha montado un Shakespeare con un actor que había tenido una traqueotomía.**

-En el pasado trabajé con cicatrices. Personas que tenían el cuerpo con señas, eran actores que estaban trabajando en una obra de ficción. No creo en la realidad mostrada tal cual es en el escenario. Es una idea muy débil. Estas personas, estos actores, estaban inscriptos en una dramaturgia que convocaba a los cuerpos. Los griegos decían: el cuerpo narra. Decidí trabajar con una persona con traqueotomía porque Shakespeare me mostró el personaje de esa manera.

**-¿Alguna vez pensó que el público puede vivir eso como algo violento?**

-Absolutamente. Cada cuerpo es real, no solo los marcados. Esta es la fuerza de la condición humana que es el teatro. La expresión más fuerte de todas las artes. Porque es un arte carnal que se asemeja a la vida. Es capaz de duplicar la vida. Por eso el teatro se muestra tan peligroso a veces. Por su naturaleza, no por lo que muestra.

**-En *Sul concetto di volto nel figlio de Dio*, el anciano sufre de disentería y hasta se expande un fuerte olor en las sala. ¿Una escena de ese tipo no es muy riesgosa?**



-Lo es. Frente a estas cosas uno puede reírse. Es justo, es la naturaleza humana. Si cambio de contexto podría resultar una escena *clownesca*. Sin embargo es trágica. Se trata de estar muy atento a la dinámica de este elemento, es una metáfora. Se inicia como un espectáculo hiperrealista y se transforma cada vez más en algo increíble. Todo lo que vemos no está ahí para simular la verdad. Está para activar un lenguaje diferente que es el de la metáfora.

**-La mirada de Jesús, en el marco de esa situación debe resultar muy inquietante para el público.**

-Es inevitable. Es un retrato gigante que mira a los ojos de cada espectador. Es una técnica que se usa desde el Renacimiento. Mirar a la cámara devuelve un rol al espectador. En este caso es una mirada desconcertante, que carga de emociones, algo que no es fácil de traducir. Algunos espectadores me han preguntado si el retrato es un video porque tenían la sensación que la mirada cambiaba todo el tiempo. Y no, es un retrato. Esto hace que el espectador lo viva como si estuviera inmerso en el escenario, como si fuera su historia la que está desarrollándose.

#### **SIGNOS DE UNA CREACIÓN**

**-¿Qué valor le da a la religiosidad en estos tiempos?**

-Mi posición personal no es importante. Tiendo a combatir la autobiografía. No importa lo que yo siento. Para mí un artista no tiene que tener una opinión, debe ser transparente, desaparecer. El teatro, el arte no es mi ropa, no es mi casa, no me pertenece. Como persona tengo opiniones, no soy un robot, pero no como artista. Es muy

peligroso decir: creo en esto, creo en lo otro. La autobiografía en el arte es un acto de narcisismo. Trato de transformar mis emociones, quemarlas en preguntas, no en soluciones. La religión tiene mucho que ver con el arte, con el teatro. Nacieron juntos, van de la mano. El teatro es esencialmente religioso en el sentido etimológico. El objetivo del teatro no es el de salvar a las personas. No mejora al hombre, no mejora el mundo, no es un instrumento para modificar la realidad. No creo en eso. Puede dar instrumentos a cada uno de los espectadores, de crítica, de conciencia. La tragedia griega era un arte político pero, sustancialmente, era un placer.

**-¿Cuál es su relación con la literatura dramática?**

-Siempre he considerado al teatro como transmisor de un mensaje o una poesía. Nunca lo viví como una rama secundaria de la literatura. No es literatura, nunca lo fue, en dos mil años de historia nunca fue literatura. Es una deformación concebir el teatro como tal. Shakespeare hacía sus puestas en escena. Yo mismo hice espectáculos sobre textos de Shakespeare pero no tienen nada que ver una lectura literaria. El texto es un problema en el teatro porque, si hay un texto, hay ilustración. Hay que transformar la palabra. Hay que volver a reescribir. Un espectáculo es un conjunto de elementos. La palabra no es lo único.

**-¿Qué valor le da entonces a la palabra en su teatro?**

-Es muy importante. Creo mucho en ella por eso uso muy pocas palabras. Tiene un peso específico muy particular. En estas presentaciones en Buenos Aires no quise poner subtítulo por-

que en este caso la palabra es como un ruido. No es importante entender lo que los personajes dicen. Lo importante es saber que están hablando y en un lenguaje universal. Se puede intuir lo que dicen padre e hijo. Son palabras cotidianas. En otros espectáculos la palabra tiene otro tratamiento. Hablar en teatro posee cien significados diferentes. Puede parecer absurdo pero lo contrario a la palabra es el silencio y a veces él dice muchas cosas. La gran lección de la tragedia griega es que el héroe trágico habla y habla, y habla para producir silencio. Es una paradoja. No es una palabra que comunica sino que crea una distancia entre uno y el otro.

**-En sus espectáculos requiere de un espectador que complete la dramaturgia en su cabeza. ¿Es así?**

-Todo es para él. Es el verdadero personaje. Creo mucho en ese rol. El espectáculo solamente se realiza en su corazón y en su cuerpo. El espectáculo no termina cuando acaba la función. Termina más tarde, en la casa del público. En mis trabajos casi asalto el cuerpo del espectador. Es una especie de agresión.

**-¿Ha pensado cómo se analizará su teatro dentro de algunos años?**

-Es una pregunta que me han hecho muchas veces. No sé qué podría suceder con el teatro en el futuro. Yo escribo. Nunca me pregunté qué será de mi trabajo dentro de cincuenta años. Probablemente no quedará nada. El teatro es un incendio, se quema mientras se da. No queda nada, solamente la memoria. Es otra característica de este arte particular: no deja producto.

# Zona liberada



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

NARA MANSUR / desde CABA

Pompeyo Audivert es uno de los teatristas argentinos que con mayor fuerza y dinamismo despliega su imaginario en una trayectoria versátil, sinuosa, en constante emergencia. Esa fuerza innovadora y audaz uno la puede percibir cuando lo ve dando clases y en las muestras que anualmente dirige en su Estudio El Cuervo. Revela en esas ocasiones un artista procesual, concentrado en la eficacia de los procesos pedagógicos, de trabajo conjunto, y no en la volatilidad de un resultado. Es uno de los artistas locales que con más devoción ha “investigado” a dramaturgos como Samuel Beckett y Thomas Bernhard: en esas ocasiones pareciera desnudarse de cualquier artificio preconcebido y dejarse llevar por los textos; él entonces es el director que lee las pautas de dirección / lo poético en la textualidad de otro (recordemos **Final de partida** (2008), junto a Lorenzo Quinteros o **La fuerza de la costumbre** (2001) y **Pater dixit** en montajes sucesivos desde 1991. Pero otras veces es el director o *metteur-en-scène* que se muestra en los circuitos oficial y comercial; por estos días se puede ver todavía **El león en invierno**, de James Goldman. Asimismo las temáticas aparentes –como él las llama– lo convocan una y otra vez; es el caso del peronismo, que ha tratado desde distintos acercamientos y soportes: **Unidad básica** (2003), **Museo Ezeiza, 20 de junio de 1973. Instalación teatral y Edipo en Ezeiza. Turismo carretera** actualmente está en cartel.

Pompeyo Audivert es referente importante de la improvisación teatral, de la autonomía que propone al actor a través de las máquinas teatrales –máquinas de improvisación individuales y colectivas–, que conduce en su Estudio. También es un actor de una “rara” expresión escénica que

en cada aparición nos hace volver a pensar en nociones como presencia, máscara, dilatación, equilibrio. Cuando se estrena **Postales argentinas** en 1988 Alberto Ure escribe: “En un teatro donde la actuación se proclama objeto, como modelo de la identidad perdida [...] el hecho de que la actuación pueda sostener con plenitud otra pérdida me parece soberbio, y Pompeyo Audivert lo hace de la mejor manera posible”.

Durante veinte años muchos teatristas han pasado por su Estudio en una ininterrumpida saga de diálogos, debate, reflexión y aprendizaje mutuo. La experiencia del Estudio El Cuervo es tan intensa como frágil, tan valiosa como escurridiza, tan formadora como silenciada. Pensar de una forma tan drástica como lo hace Audivert que la improvisación / la máquina es la obra es atentar contra el síndrome de nuestra época: la tentación a documentar todo, a ser antes que nada, registro. Creo que es bastante definitorio su posicionamiento cuando dice que está convencido de que da clases de teatro, no de actuación.

Pompeyo Audivert es un autor que se afirma desde modalidades y pertenencias distintas a lo teatral. Actor, director, dramaturgo, docente. Amante de la poesía de Jorge Enrique Ramponi, Enrique Molina, Olga Orozco, el suyo es un teatro antihistórico, no representativo, que arroja la piedra en busca de reflejos, fragmentos, nuevas epopeyas.

–Después de emerger como un actor de gran fuerza expresiva, de gran presencia, de “imponer” –digamos– tu rareza o personalidad única... muy rápidamente comienzas a dirigir. El actor siempre pone en juego su propia autonomía y lleva en sí mismo la mirada del afuera... ¿Qué te



• Escena de "Edipo en Ezeiza".



**pasaba como actor cuando eras dirigido? ¿Y qué urgencia o deseo te hizo querer dirigir, intervenir o diseñar la totalidad de la obra?**

–Dirigir es una posición política. Me gusta dirigir porque me permite llevar adelante planteos de lenguaje que tienen su origen en la actuación y que me interesa desarrollar en niveles de la estructura teatral; trabajar sobre conceptos que me interesan mucho, como la discontinuidad, la composición del cuadro, las formas de despliegue de la composición, la fractura poética, el actor como centro del acontecimiento, las estrategias formales, los maquinismos, en fin... establecer una forma de producción poetizante de los niveles materiales del teatro. Ese es el goce de la dirección para mí, poner en relación niveles muy diferentes, desde el actor, liberar una zona para establecer una forma de producción de teatralidad que discuta con otras, o que con su propia afirmación dé cuenta de otras posibilidades de producción, por eso dirigir es una pasión política, porque se discute el poder desde la producción misma.

Romper el espejo es la consigna, no para evadir la relación refleja que el teatro es del hombre individual y colectivo, sino para llevarla a sus asuntos de fondo. Al apedrear el espejo estalla la aparente plenitud del mundo histórico, aflora el trasfondo sobre el que la realidad aparente se ha establecido como lápida. Los fragmentos en que se ha transformado el espejo pasan a funcionar en una nueva forma de producción caleidoscópica, desalineada, que da cuenta simultáneamente del nivel histórico, de su pertenencia absoluta a un orden innominable y metafísico, a una fuente de realidad poética y autónoma

donde todo se relaciona con todo al compás del pulso deseante de los actores. Dirigir es para mí la posibilidad de volver a tirar el piedrazo en el espejo desde una nueva perspectiva con cada obra.

**–¿Crees que los hallazgos en tu trayectoria como actor te movilizan o te hacen más lúcido a la hora de dirigir? ¿De dónde provienen en tu caso los incentivos mayores, los estímulos, las influencias o pasiones para dirigir? ¿Crees que la actuación crea al director?**

–Dirigir es una artesanía distinta a actuar, se trabaja en otro tiempo, son otras condiciones de creación, se opera con los cuerpos de otros, con los ritmos, la luz, la composición, se diseña la totalidad, se va produciendo un plan de estructura, es apasionante y frío a la vez. A diferencia de la actuación que es todo ardor, la dirección me permite conducir procesos colectivos desde una perspectiva no tradicional. Cada material tiene rebotes en muchas direcciones: musicales, pictóricas, sensoriales, literarias, históricas; me gusta que sean los actores los que investiguen y aporten esas relaciones.

**–Eres un director que transita del laboratorio teatral y pedagógico, el Estudio El Cuervo que diriges desde 1990, al circuito del teatro oficial y comercial. ¿Cómo vives esos desplazamientos? ¿Sientes que has podido cruzar técnicas de un lado a otro, o en todo caso, te interesa "contaminar" un circuito con otro? ¿Hay reglas por fuera del Estudio?**

–Creo que el trabajo que hago en el Estudio es la fuente de mi lenguaje de dirección, allí inves-



• Escenas de "Edipo en Ezeiza".



tigo a fondo sin ningún condicionamiento de tiempo ni de texto, es mi laboratorio. Cuando incursiono en otros frentes, ya sea el teatro oficial o el comercial, lo hago porque me gustan el texto y los actores que están comprometidos en esos proyectos, y llevo a esos trabajos mis posiciones, las relaciono con esos actores y esos materiales y siempre es enriquecedor.

Al principio era prejuicioso y evitaba los cruces con actores o directores de otros lenguajes, pero con el tiempo me di cuenta de que era un error aislarme, quedaba siempre girando en torno a mí mismo, a mis propios planteos, mis producciones eran esporádicas, me agotaba. Cuando empecé a cruzarme con artistas que venían de otros lados, no solo no perdí identidad sino que encontré nuevas perspectivas para mi investigación; entré en contacto con conceptos y posiciones que no conocía y que ellos me revelaron en el trabajo. Fue muy importante conocer a Daniel Fanego, Gabriel Goity, Emilio García Wehbi, Cristina Banegas, Leonor Manso, Horacio Peña, Jorge Lavelli, Ana Yovino, Villanueva Cosse, Tina Serrano, Mosquito Sancineto, Blanca Portillo, Patricio Contreras, y tantos otros.

**–Otras veces que hemos conversado siempre mencionas la importancia de tu madre, Marina Briones, en tu acercamiento a la poesía, en tu construcción como artista, como lector. Has hablado del tono de voz de ella, de su musicalidad y de su admiración por Jorge Enrique Ramponi, un poeta que lentamente comienza a ser valorado en su justa dimensión pero que en el Estudio El Cuervo es desde hace muchos años, una de las referencias más importantes en el aprendizaje, en la importancia que le das a que los talleristas lean y “archiven” esos textos.**

–Mi madre era poeta, de las mejores, su vida fue poética y cada gesto, cada frase de ella eran multiplicaciones, era también santiagueña lo que la hacía peligrosa y salvaje, honda. Su poeta preferido era el mendocino Ramponi, recuerdo que lo leía a sus amigos poetas y alucinaban. De chico me llamó la atención Ramponi por ser el Dios de mi madre, después cuando volvió a mí más adelante entendí su magnitud. Es una poesía que trabaja temáticas poéticas de fondo que son las mismas del teatro, ¿Quiénes somos? ¿Dónde estamos? ¿Qué estamos haciendo? ¿De dónde venimos y adónde vamos? Habla de eso, desata un cuadrante alucinado, prisma signos religiosos e impíos preñados de delirio, desocultación y enmascaramiento simultáneamente. Ramponi es un poeta vidente de las estructuras del vacío sagrado. El escenario es una zona

Ramponi. Lo leemos no para citarlo sino para cargarnos mística y poéticamente, es nuestro tótem lujurioso.

**–Pese a que no eres un dramaturgo en el sentido más usado o convencional del término sino más bien un actor y director que “escribe” con todos los componentes y herramientas del teatro, hay mucho del material textual que has generado –desde Postales argentinas hasta Edipo en Ezeiza, Turismo carretera– que le da mucha importancia al estatuto literario del texto. Es decir, esas obras están muy lejos del coloquialismo y de un tipo de narración “eficaz” que es la dominante en la dramaturgia argentina...**

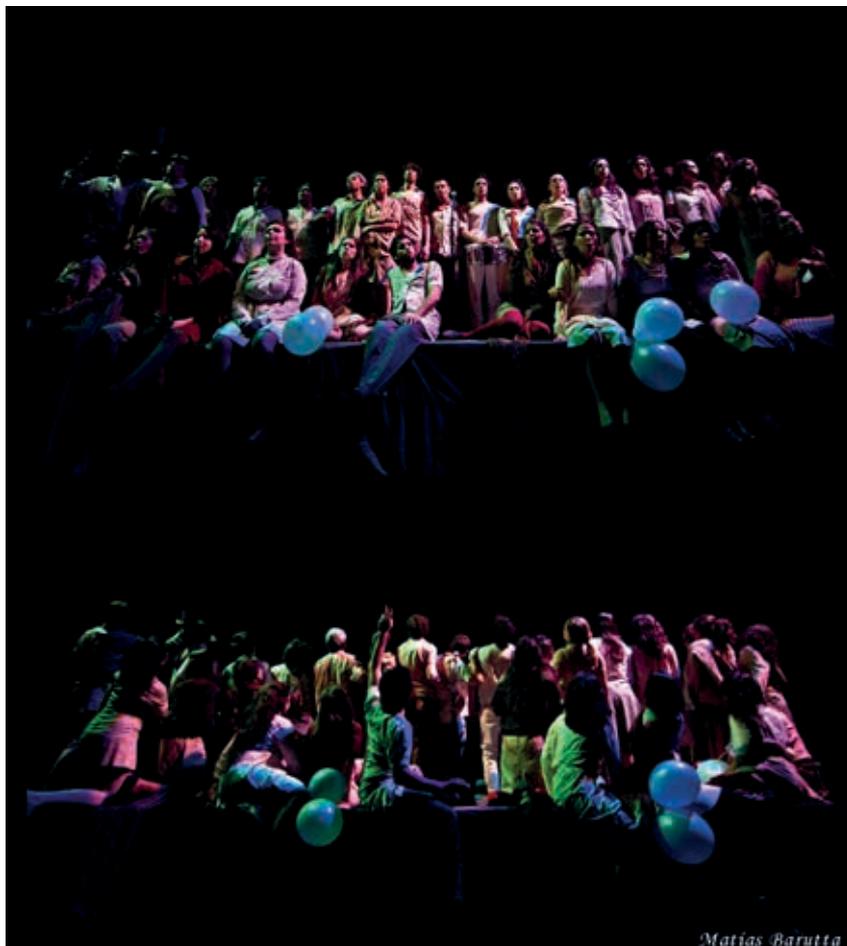
–Escribir teatro en un escritorio es una gran responsabilidad, sobre todo hoy en día, donde la escritura teatral está muy atravesada por mandatos históricos de eficacia en términos de relato, representación, naturalismo, costumbrismo, etc. Hay muchas formas de escribir teatro. A veces trabajando con estructuras tradicionales y violentándolas, otras, desde algún tema o concepto que el actor parasita en su juego y el autor o la dirección –que también es una posición dramaturgíca–, rescatan y reescriben. En todo caso, escribir para mí es dar con el ritmo deseante en el que entra la escritura cuando logra soltarse de las tutelares del espejo, es el ritmo discontinuo y vertical de la poética. A veces se presenta y a veces no. Hay que andar insistiendo sin ponerse cargoso porque si no... se va.

#### NOTAS

1 Ure, Alberto, 1990, "Postales satíricas", en Ricardo Bartís, 2003, Cancha con niebla, Atuel, Buenos Aires.

## “El piedrazo en el espejo”

por Pompeyo Audivert (fragmento)



• Escenas de “Edipo en Ezeiza”.

Los lugares del actor, autor y director deben dejar de reproducir las formas de producción capitalista en el sentido de adueñamiento y especificidad de trabajo en línea, para pasar a funcionar totalmente mezclados, atravesados y ligados a una visión poetizante de los vínculos artísticos. La escena debe llevarnos a otro sitio, debe poner en peligro la realidad que circunda, impugnarle su rol de única planteando otros reales, provocando el cambio de visión. Una técnica poética debe ser un lugar de unidad y multiplicación y también un plano territorial que rasgar para dar paso a lo que esconde. Ese plano territorial y su rasgadura ocurren en el actor. Por lo tanto, lo primero será restablecer al actor como centro de la revelación, como agente principal del cambio. Para eso los actores debemos profundizar nuestra mirada crítica sobre el mundo. La energía expresiva se alimenta de sus contactos con la visión crítica del actor, la capacidad creadora está profundamente relacionada con la apertura de este campo de acción. Lo poético se liga así a lo personal. A través de la puesta en crisis de la mirada heredada se alcanza la visión poética.

Es cierto que la idea de técnica suena contradictoria a la idea de poética, pero esto es aparente, ya que una técnica no es un contenido sino un medio de alcanzarlo. En la medida en que “produzca” el juego una técnica alcanzará sus contenidos, y en la medida que se postule poetizante alcanzará también su verdad.

Antes el teatro funcionaba como espejo. Hoy esto no es históricamente posible ni deseable. El teatro debe ser la piedra que rompe el espejo. Primero, hasta romper el espejo, el teatro es la piedra, luego de que lo rompe el teatro vuelve a ser el espejo, la piedra sigue su viaje en dirección al centro del misterio donde van las fuerzas ciegas, el teatro queda en la superficie rota dando cuenta de los restos de una plenitud refleja y a la vez revelando lo que la sostenía como lo real que estaba oculto. Al romperse el espejo ya nada queda en su lugar y los fragmentos flotan en distintos niveles, algunos dan vueltas, otros ya se han ido o se están yendo, pero todos forman parte de un conjunto conjurable: el momento anterior al piedrazo, una unidad en pérdida. El piedrazo restablece la relatividad del reflejo y su dependencia con lo poético, y a la vez postula a la parte como todo, al fragmento como mundo.

## “La fuerza ausente”

por Pompeyo Audivert (fragmento)

Por detrás de todo comportamiento artístico hay una fuerza, no se trata de una fuerza explícita sino implícita en la conjugación poética, en la audacia del cruce formal de la imagen y la materia, de lo sagrado y lo profano, es una fuerza antihistórica en el sentido de la manifestación de un deseo de ir en contra, de rebelarse, de dar salida a lo no-dicho, a la otredad que se siente en el propio cuerpo y en la realidad como potencia inexpressada, ocultada por lo histórico unidimensional y antipoético. Esa fuerza débil en apariencia es la fuerza ausente, que opera su influjo desde lo dorsal impulsando todo comportamiento artístico.

Crear es poner en acción la fuerza ausente para, haciéndola presente en la forma de una aparien-

cia, la creación, la obra, representarla a través de sus efectos.

El acto creativo conlleva a la vez lo patético de querer y no poder alcanzar nunca aquello que nos mueve, esa plenitud radiante, pero también significa la más sobrehumana aspiración de lo humano: el salto hacia lo abierto que solo puede darse mediante el artificio material del gesto, de la rasgadura física de una materia, de un cuerpo, del artilugio de una forma.

Creo que lo que nos está pasando desde hace bastante tiempo es que fracasamos en el intento de llevar adelante la representación de esa fuerza ausente, que nos impulsa a crear, fracasamos en el intento de presentificarla, no porque no la

sintamos sino porque las fuerzas históricas que dominan los modos de mediatización, las formas de producción y las estrategias de transformación de esa sensación en cosa, en obra, terminan enfriando, desvirtuando y paralizándolo la fuente, remitiéndola ya muerta al campo estéril de las representaciones domesticadas. Donde antes estaba la fuerza ausente ahora están los fetiches, las estatuas, los mitos de la modernidad como brújula y sentido de la tarea creativa. Se alude más a lo histórico que a lo poético antihistórico, se quiere afirmar más lo que está muerto que lo que está vivo, por más que enterrado, se cede a la tentación del reflejo más que a la fuerza del piedrazo en el espejo.

## ENTREVISTA CON HORACIO BANEGA

# "Hoy no tengo certezas"

FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

EDITH SCHER / desde CABA

“Doy clases de filosofía –afirma, y de este modo comienza a autodefinirse Horacio Banega–. Digamos que soy un intelectual porque vivo de lo que leo, de lo que escribo y de dar clases. Pero también soy empleado público –continúa–, porque cualquier profesor de cualquier universidad nacional cobra del Estado”. Así abre el creador/filósofo esta entrevista que, café mediante, se vuelve un espacio de pensamiento in situ y por eso tiene el pulso de las cosas que se dicen en caliente. Dirá muchas veces que no sabe, que vive un momento de pocas certezas. A continuación, este fragmento de una larga conversación que dejó flotando varios interrogantes.

–¿Qué creés que se vive hoy en el teatro desde el punto de vista filosófico y estético? Hace algunos años se hablaba de romper con la concepción aristotélica, pero me parece que el concepto de mimesis no desapareció, sino que es bastante hegemónico y nuevamente empezó a verse un teatro en el cual el relato es entero. Dicho esto, tengo dos preguntas, para empezar: ¿cuál creés que es hoy la estética dominante, y qué es lo que filosóficamente circula en el teatro en este tiempo nuestro?

–Concuerdo bastante con tu diagnóstico acerca de lo que pasó entre los '90 y 2010. Creo, también, que en algún momento se empezó a estabilizar el efecto disruptivo de lo que fue la explosión de la nueva dramaturgia, junto a la aparición de la nueva actoralidad, con **Postales argentinas** dirigida por Ricardo Bartís, y junto, también, a lo que supuestamente sigue apareciendo ahora, que son los nuevos directores. Volvieron a aparecer, entonces, relatos de un nuevo tipo de realismo. Considero que, en relación con eso, hay varios tipos de análisis posibles. En primer lugar, preguntarse acerca de cómo esa gente, que alguna vez fue rupturista, se transformó en hegemónica y, al mismo tiempo, dominante, en los distintos espacios de circulación, evaluación y diagnóstico de la producción teatral, cosa que generó, también, mucha inmovilidad. En segundo término, considerar que toda la exportación de los productos culturales para los festivales generó, en un momento, por lo menos hasta hace un par de años, que toda la producción porteña se orientara a entrar en esos lugares. La gente que pudo ingresar en esos espacios está haciendo algo más *performático*, vinculado a cosas que en el arte visual ya se hicieron 50 años atrás. Digo

esto y pienso en aquellos que en este momento viajan y hacen *performances*, no obras de teatro en el sentido habitual.

Entonces, por un lado, parecería que el teatro se volvió de nuevo narrativo, con algunas excepciones muy claras. Por ejemplo Mauricio Kartun está navegando por territorios donde la narración clásica pugna con otro tipo de escritura (por lo menos en *Salomé de chacra* ya no hay narración como la que él nos enseñó a escribir) y está generando algo ligado muy fuertemente a cierta vertiente del lenguaje poético y barroco, donde crea su propio lenguaje, sin referente externo.

Por otra parte, está esa gente joven que viene avanzando desde un lenguaje más *performático* hacia la transformación del espectador, donde la diferencia de lo real y lo ficticio se pone en tela de juicio, cosa que, como dije antes, en el arte visual viene pasando hace mucho tiempo. La pregunta que yo me hago es “¿qué es lo novedoso en el teatro contemporáneo porteño?”. Porque no creo que haya ninguna hegemonía en este momento. No hay ninguna receta, alguien que diga “Hay que ir por allá”. Eso, supuestamente, nos da mayor libertad. Pero es una libertad que no nos “supimos conseguir”, por decirlo así, puesto que no es que se hayan caído los paradigmas dominantes porque alguien los tiró abajo, sino que se fueron cayendo, se fueron agotando, o esos mismos paradigmas comenzaron a aburrirse de lo que estaban haciendo.

No hago, con esto, ningún juicio moral ni evaluativo, sino intento hacer una especie de descripción del estado de cosas actual. Filosóficamente lo que está dando vueltas, de acuerdo a lo que yo puedo percibir, es que en lo *performático* es en donde se ve una mayor incorporación de las reflexiones del arte contemporáneo, en el que se pone en tela de juicio la distinción entre lo ficcional y lo real. Pero no hay que olvidar que lo que pone en tela de juicio el arte contemporáneo es lo real, no lo ficticio. Y acá también me parece, entonces, que hay cierta confusión sobre qué es lo que hay que poner en tela de juicio. De todos modos me parece que esa sigue siendo la zona de mayor experimentación, teniendo en cuenta esta salvedad que acabo de hacer.

En relación a tu pregunta acerca de la reaparición de un nuevo realismo, cuando se vuelve a narrar creo que lo que filosóficamente está dando vueltas es “la narración constituye el sentido por el cual vale la pena que sigamos yendo al teatro”. Pero esa narración, en algunos casos, ya está ex-

trañada, y en ese punto sí hay algunos herederos o herederas de algún intento de ruptura, sobre todo de la aparición de nuevos tipos de estructuras narrativas, mucho más ligadas al cine, a la televisión o a la *sitcom* que las generaciones anteriores, intentos de ruptura que generan un nuevo tipo de extrañamiento sobre la actuación. Esa narración es distinta al realismo o al costumbrismo de los '60 o de los '80. Y filosóficamente eso tiene, también, algo muy interesante, que es el peso que se le da nuevamente a la narración. Porque pareciera que, por lo menos en el teatro europeo contemporáneo, la narración ya no tiene sentido o no se va al teatro para escuchar un relato. La idea, entonces, de que el teatro tiene que seguir contando un relato, me parece lo más interesante que sucede en este momento. Interesante porque se ubica en tensión con lo que dije antes sobre la experiencia performática. Y filosóficamente me parece que ahí están muy presentes varias cuestiones que tienen que ver con la unidad de un sujeto, la unidad de un relato, quién es el que relata, qué tipo de experiencia estética es la que tiene que provocar el teatro, y si el teatro todavía vale la pena como disciplina estética, respecto de la televisión, internet, el cine, la música, las artes plásticas, la *performance*, la danza.

**—¿Pero por qué te parece que sucede eso? A pesar de todo lo que pasó en el siglo xx, las vanguardias, las rupturas, se percibe muy claramente hoy, en gran parte del público que va al teatro, la expectativa de encontrarse con un relato entero, que no tenga muchos vacíos de sentido. ¿Por qué creés que eso es tan persistente?**

—Tengo la respuesta antipática y la respuesta más simpática. La simpática dice: a mí me gusta mucho James Joyce, pero, frente a la posibilidad de ver una serie de televisión, hoy me inclino por la serie de televisión. En fin. La antipática es la que afirma que el público tiene que ser educado. Lo que pasa es que para eso hay que tener una certeza. Y como no hay más certezas, entonces no hay fuerza y convicción en los que estamos haciendo teatro de que hay que educar al público, porque, si en los '90 directamente no se le prestaba atención, ahora todos estamos de acuerdo en que sin público no hay teatro, en consecuencia, queremos que al público le guste nuestra obra. La cuestión de cómo se hace para modificar el gusto del espectador en relación con otras tendencias del arte contemporáneo para mí sigue teniendo agujeros infernales. No tengo la respuesta. Si tuviera la respuesta lo estaría haciendo. Para mí el

público sigue siendo un enigma. No sé, no sé. No sé, no sé, no sé lo que el público ve cuando valora algo que a mí no me gusta. Estoy intentando averiguarlo.

**—La pregunta tiene que ver con el hecho de que, si para un montón de gente el teatro ocupa un espacio absolutamente pequeño o inexistente en su vida, pero, a la vez, si para conquistarla y atraerla tenés que trabajar con lenguajes que no te interesan, lenguajes conquistados que no generan extrañamiento, estamos en un callejón sin salida...**

—Dijo Alberto Ure en una conferencia en el Rojas hace 20 años, más o menos: “Y si te tocó hacer poesía (lo dijo antes de que apareciera el *boom* de la poesía) en vez de *best-sellers*, ¿qué le vas a hacer?”. Vas a tener poco público. Me parece que ahí estamos enredados en el problema de si para atraer al público le vas a dar lo que un paradigma hegemónico dice que hay que darle, o si, ahí sí como creador, ya no como filósofo, voy a tratar de establecer una relación dialéctica entre mi propia percepción de lo que debería ser el teatro, lo que creo que le gusta a la gente y lo que efectivamente le interesa. Y esa es una negociación muy difícil a veces, porque es un consenso interno bastante complicado.

**—¿Pero afuera hay público para aquellos que experimentan? Porque a mí me parece que no es un fenómeno únicamente de aquí. ¿Te referís a que van a festivales?**

—Mi opinión es que el tema del público es, en este momento, el más polémico. Porque, por otra parte, la pretensión del teatro independiente de ser estético yo no la veo en Ricardo Fort, pero cuando voy a ver a Ricardo Fort mi expectativa se satisface porque me da lo que me ofrece. Y hay mucho teatro independiente, en cambio, en el cual se me ofrece algo que después no se me da, por su *pretensiosidad*.

**—¿Se te ofrece qué y se te da qué?**

—Se me ofrece una experiencia estética y se me da algo que está mal hecho, porque tiene poco trabajo, porque el extrañamiento que me provoca es, simplemente, el de decir “¿Cómo se animaron a hacer esto?”. En ese punto, también, estamos empezando a ver que, por más que haya mucho teatro, no está pensado para el público, porque también tenemos un público que está formateado por el gusto de la televisión, y, en consecuencia, ¿cómo podemos establecer una relación más polémica, más dialéctica,



• Escena de "Postales argentinas".

sin expulsarlo, nuevamente, de la discusión? Después de todo, ese público es, siempre, una construcción imaginaria.

Volviendo al tema de educar al espectador, me refiero a aquel que ya es lector. Creo que hay que animarlo a que viva y disfrute otras experiencias estéticas que estén bien hechas. Porque la gente que entra a ver algo malo después no vuelve más. Ahora bien: ¿qué es algo bueno? No sé. Algo que, al menos, se le note que tiene trabajo encima.

**–No entiendo... Entonces, ¿qué hacer?**

–No sé. Cada vez tengo menos respuestas. Porque, por otra parte, esto se está dando en un momento en el que la sociedad está altamente politizada, en el que se discuten cosas muy importantes y trascendentes para el resto de la sociedad, y pareciera que los que hacemos teatro todavía no logramos reflexionar y pensar algunas cosas que nos hagan avanzar un poco más allá de ciertas discusiones de los '90 o de 2000. La sociedad ya debate si va a reformar el Poder Judicial y nosotros todavía discutimos si hay que hacer narración o no. Hay algo muy loco ahí en relación a los tiempos que se toma la comunidad teatral con respecto a la propia contemporaneidad de cualquier otra disciplina estética y, por otro lado, con la propia sociedad.

**–¿Por qué la discusión tiene que ver con si debe haber narración o no? ¿No puede convivir el teatro más narrativo con un teatro, digamos, más ligado a la poesía?**

–Obviamente. Para mí sí. Pero hablábamos acerca de que para que haya público debe haber narración, porque el público está pidiendo algo que no tenga vacíos ni agujeros de sentido. La poesía, pareciera, es consumida más que nada por mucha gente que hace poesía. De todos modos hay que decir que este es un momento en el que se publica mucha poesía y que hay

bastantes jóvenes que van a talleres de poesía.

Creo que, si el teatro se conecta con el arte visual, va a ser poético, va a ser *performativo* y va a avanzar en esas zonas de experimentación sensorial, más claras y precisas, que no estén dependiendo de que un relato esté bien construido y podrá seguir las leyes que quiera para construir un relato. No estoy poniéndome normativo. Repito: "no sé". No sé qué es lo que hay que hacer. Este es el diagnóstico aproximado que yo puedo compartir, o más bien, las inquietudes que puedo volcar.

**–¿A qué llamas teatro poético?**

–En algún sentido, todo teatro es poético, en tanto y en cuanto tiene una determinada estética y una determinada visión del espacio-tiempo de la escena. Cuando en otro nivel ya se habla de una estructura dramática, diríamos que tiene una fuerte relación con la poesía contemporánea y, sobre todo, con la poesía concreta, en la que lo que importa es la sonoridad. Esto nos remite al barroco. Es importante que tengamos en cuenta que hablamos español y que venimos de Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. A partir de ahí, el barroco. Y después Jorge Luis Borges. Entonces, si uno escribe teatro, tiene que tener conciencia de que escribe en lengua española. Ni hablar de tener en cuenta todo lo que se produce en países de habla hispana. La materialidad del lenguaje es una de las primeras cuestiones en las que uno debe pensar cuando se habla de teatro poético. O sea: no hablo de que haya metáforas, sino de que, sobre la propia operación de construcción de las frases empiece a aparecer una sonoridad, que permita la aparición de una estructura sonora y, así, que emerja un sentido que narrativamente no podría aparecer, porque va a estar más ligado a lo musical, en un sentido contemporáneo, no en el sentido de la canción. Meter una canción no significa hacer

teatro poético. Entonces, cuando hablo de teatro poético me refiero a esta situación. O, si sos un escritor más visual, la conexión puede aparecer por metonimia más que por metáfora. Esto es, que las imágenes no pretendan tener una referencia extraescénica, sino que constituyan una referencia autónoma. En ese punto estoy pensando casi en una dramaturgia en escena.

**–¿Qué fue del concepto de catarsis en el teatro?**

–Obviamente el teatro no tiene la función que tenía en Grecia, para Aristóteles, pero entiendo el concepto de catarsis como una modificación de las creencias del sentido común, no únicamente como una descarga emocional, siempre teniendo en cuenta que emociones y cognición funcionan juntas. Menos mal que estamos abandonando la época en la cual se decía que el conocimiento no tenía nada que ver con las emociones. En Grecia emoción y conocimiento iban de la mano. En consecuencia la modificación de las creencias del sentido común se producía por una doble transformación, emocional y cognitiva. Se comprendía algo que antes estaba oscuro y eso provocaba una modificación de las creencias morales que todos tenemos. Hoy eso no es así en algunos lugares. En otros sí. En el teatro comunitario, por ejemplo, la propia praxis modifica, de alguna manera, la creencia de sentido común de los propios espectadores-actores que participan de esa práctica. En el caso del espectador contemporáneo, si no hay un tipo de emocionalidad, no sabemos qué hacer con el público. Pareciera que la forma de capturarlo sigue siendo la emocionalidad. Por más que esa emocionalidad esté distanciada. Creo que hoy las condiciones de cierto arte tienen que ver con la ironía, un distanciamiento que, sin duda, es una herencia brechtiana. Por más que se haya dicho que Bertolt Brecht afirmaba que no quería la empatía para no provocar emocionalidad y que el espectador se olvidara, eso estaba basado en una concepción de la psicología que separaba y aislaba las emociones del conocimiento y por ello es algo que hay que revisar y reformar. Lo que sí creo es que la ironía y el distanciamiento, la opinión del creador sobre su propia obra, hoy es casi una condición para que se produzca una emoción en un espectador no ingenuo. De todas maneras, para hablar de esto habría que hacer estudios empíricos, encuestas, trabajo de campo. Ahí me pongo sociológico. Porque si no es así, estamos hablando sobre la base de nuestra intuición. Y mis intuiciones son, quizás, altamente contraintuitivas para vos.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• Horacio Banega

### ALGO QUE DEVELAR

–Las filosofías gravitan en las diferentes épocas, más allá de que se lea o no se lea filosofía. Hay algo que circula hoy en el teatro, paradigmas filosóficos que no sé bien cuáles son. ¿Vos sabés?

–Acabo de reconciliarme con el trabajo intelectual, luego de leer el libro de reciente traducción y edición en español de Frederic Jameson, *Brecht y el método*. Me reconcilié con la filosofía, por lo menos. Él hace una revisión muy profunda de qué es lo que hay en Brecht hoy, para poder resistir al capitalismo. Jameson dice que está todo claro, más claro que nunca, que el dinero mueve todo y que está claro el carácter de mercancía de todos los productos culturales y simbólicos. La cultura, entonces, ya no tiene la función de develar ningún sentido oculto. Por otra parte, dice, todos sabemos que nos vamos a morir. Pregunta Jameson: “¿Qué tenemos que hacer los que nos dedicamos a la fabricación de productos simbólicos?”. Y se responde “No sé”. Y yo tampoco lo sé. Pero creo que por lo menos hay que empezar a entender que, frente al capitalismo tardío que está destrozando todo, la función que tenía la cultura, no solamente el arte, no queda clara. Entonces, la filosofía que gravita es “Esto es así”. Lo que falta es agregar la pregunta de Jameson: “¿Qué hay que hacer ante esta situación?”. Obviamente en América latina, y lo dice también Jameson, se está produciendo algo que genera una nueva producción de sentido.

–¿Creés que los directores y los actores leen filosofía?

–Cuando en 2008 Lautaro Vilo me propuso hacer en Argentores un curso de filosofía y teatro, y luego Luis Cano me propuso ir a la maestría en dramaturgia, yo dije “Este curso no va a funcionar”. Por la propia imagen que el filósofo o la filosofía se han encargado de distribuir en el público. En aquel momento ya existían los filósofos mediáticos. Yo estaba muy desconfiado. Y hoy puedo decir que hace cinco años que soy feliz en ese espacio, porque se acerca gente que está preocupada por los temas que estamos conversando en esta entrevista. Entonces, con ese dato, puedo decir que una cosa es lo que pasa a nivel superficial, y otra es lo que sucede a nivel más profundo. Por lo menos 20 ó 30 personas todos los años van a mi curso a aprender filosofía, a discutir sus creencias sobre lo que es la estética teatral o la relación entre el arte y la política, etc. Eso hablaría de que cierto menemismo cultural, que se nota en algunas zonas del campo teatral, está siendo erosionado por algún

deseo. No sé si es un deseo colectivo, pero por lo menos es un deseo que parece existir en ciertos grupos que se plantean: “Podemos acercarnos a esto que desde la escuela secundaria nos parecía aburrido”. Porque en ese punto los filósofos tenemos la misma culpa que los teatristas respecto del público, de no acercar la filosofía a distintos tipos de público sin, por eso, hacer filosofía de autoayuda. Como digo siempre en Argentores: “De eso se encarga el psicoanálisis”. Yo lo que hago es enseñar a preguntarse sobre las certezas con las cuales todos vivimos. Ese preguntarse genera mucha angustia, evidentemente, pero también mucha pasión. Este puede ser un indicador, una pequeña muestra de cosas que pasan en otras zonas del teatro porteño que quizás no conocemos. Están, también, Las tertulias de Luis Cano, como otro ejemplo de algo interesante que ocurre hoy. La gente tiene ganas de aprender, de meterse con temas más abstractos, para poder apreciar algún tipo de obra contemporánea que no tenga una estructura narrativa clara. Me refiero, por ejemplo, a los textos de los jóvenes alemanes contemporáneos. Pero también lo hace para poder responderse cosas que la astrología, que circula mucho en el teatro, o el psicoanálisis, que circula mucho en toda la

sociedad porteña, no le terminan de responder. Y, en ese punto diría que también se acercan a la filosofía para poder completar su producción artística. ¿Que si esto es masivo? No. Si la filosofía puede ser masiva, no lo sé.

–El título de esta nota debería ser “No lo sé”, que es la respuesta más insistente de esta entrevista. Me pregunto y te pregunto, finalmente, si hay y dónde están las zonas de resistencia a los paradigmas opresivos y a la naturalización de la inmovilidad que parece imponerse.

–Hay zonas de resistencia. Pero la pregunta de Jameson nos sirve para problematizarnos respecto de nuestras certezas. Todos sabemos que el dinero domina el mundo. Entonces, no hay nada para develar. Me pregunto, entonces, qué función social y política tiene esta práctica. No para los que la llevamos a cabo, que seguramente tenemos alguna certeza muy privada de por qué seguimos adelante. La cuestión es qué respuesta pública y social vamos a dar para resolver este problema. Una respuesta que debe ser de orden estético. De lo contrario abandonemos el arte, porque quizás ya murió y, a lo mejor, estamos haciendo otra cosa cuyo nombre todavía no nos fue develado.



Secretaría de  
Cultura  
Presidencia de la Nación



Instituto  
Nacional  
del Teatro



**Colectivo  
Escena**  
(creado  
en 2011)

**Ley de Concertación para la actividad de la danza no oficial. Ley 340/2000 C.A.B.A. Creación de PRODANZA**

**Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba**  
(1984 - 1991)

**Asociación Argentina de Teatros  
Independientes. ARTEI**  
(creada en 1998)

**Festival  
Experimenta  
Rosario**  
(1999 a la actualidad)

**Coreógrafos Contemporáneos asociados y afines - danza  
teatro independiente - COCOA-DATEI (creado en 1997)**

**ENTU (Encuentro  
Nacional de Teatro  
Universitario)**

**Teatro x la identidad**  
(2000 a la actualidad)

**Festival Internacional de Buenos  
Aires -FIBA- CABA**  
(1997 a la actualidad)

**Circuito Nacional  
de Teatro**  
18 festivales  
a lo largo  
del país  
(2006 a la  
actualidad)

**Festival Argentino de Teatro  
Santa Fe (2003 a la actualidad)**

**Fiesta Nacional del  
Teatro**  
CABA (1985 - 2014)

**Festival de Teatro  
de Rafaela, Santa Fe**  
(2003 a la actualidad)

**100, 200, 300  
ciudades cuentan  
su historia**  
(1998 - 2000)