

# CONSTRUYENDO NUEVOS VÍNCULOS EIINT con mayor visibilidad

## ENTREVISTAS

Guillermo Parodi  
Carlos Gorostiza  
Luciano Delprato  
Josep María Miró

## EDITORIAL

Oswaldo Dragún  
Víctor Arrojo

## HOMENAJE

Norman Briski

**La escena nortea**

**Teatro breve | Teatro para un solo espectador**

## AUTORIDADES NACIONALES

### PRESIDENTA DE LA NACIÓN

DRA. CRISTINA FERNÁNDEZ

### VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN

LIC. AMADO BOUDOU

### MINISTRA DE CULTURA DE LA NACIÓN

TERESA PARODI

### INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

CONSEJO DE DIRECCIÓN

### DIRECTOR EJECUTIVO

GUILLERMO PARODI

### SECRETARIO GENERAL

MIGUEL ÁNGEL PALMA

### REPRESENTANTE DEL MINISTERIO DE CULTURA

MARTÍN GLATSMAN

### REPRESENTANTES REGIONALES

REGIÓN CENTRO-LITORAL: MIGUEL ÁNGEL PALMA, REGIÓN NORESTE: ARMANDO DIERINGER, REGIÓN NOROESTE: CRISTINA IDIARTE, REGIÓN CENTRO: PAULA BRUSCA DE GIORGIO, REGIÓN NUEVO CUYO: GABRIEL ARIAS, REGIÓN PATAGONIA: HÉCTOR SEGURA

### REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL

YANINA PORCHETTO, GRACIELA RODRÍGUEZ, JOSÉ KAIRUZ, JUAN CARLOS MUZZIN, CARMEN SABA, ALEJANDRO CONTE

AÑO XIV – Nº 32 MARZO / JUNIO 2014

## REVISTA PICADERO

EDITOR RESPONSABLE: GUILLERMO PARODI

DIRECTOR PERIODÍSTICO: CARLOS PACHECO

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: DAVID JACOBS

PRODUCCIÓN EDITORIAL: RAQUEL WEKSLER, GRACIELA HOLFELTZ

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: JORGE BARNES / SUJETO TÁCITO

CORRECCIÓN: ELENA DEL YERRO

FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

ILUSTRACIÓN DE TAPA Y DIBUJOS: OSCAR "GRILLO" ORTIZ

DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

### COLABORAN EN ESTE NÚMERO

FAUSTO ALFONSO, FLORENCIA AROLDI, MÓNICA BERMAN, ALBERTO CATENA, VICTORIA EANDI, ADYS GONZÁLEZ DE LA ROSA, JUAN PABLO GÓMEZ, GRACIELA HOLFELTZ, FEDERICO IRAZÁBAL, LETICIA LETIERI, BEATRIZ MOLINARI, MARÍA EUGENIA MONTERO, MIGUEL PASSARINI, JUAN JOSÉ SANTILLÁN, EDITH SCHER, JOSÉ LUIS VALENZUELA.

### 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

GRÁFICA PINTER

DIÓGENES TABORDA 48 (CP C1437 EFB)

PARQUE PATRICIOS – CIUDAD DE BUENOS AIRES

TEL. (011) 4911.1661

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

Registro de Propiedad Intelectual en trámite.

# SUMARIO

## TEMA DE TAPA

GUILLERMO PARODI

**"TODO LO ESTAMOS HACIENDO VISIBLE PARA QUE LOS TEATRISTAS, LOS FUNCIONARIOS Y EL PÚBLICO VEAN CON TOTAL CLARIDAD LO QUE REALIZAMOS"** 3

ESCENARIOS DE VERANO

**UN PROYECTO QUE BUSCA RECUPERAR Y GENERAR MÁS PÚBLICO** 6

## FIESTA DEL TEATRO

29ª FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

**"EN ESTE RITUAL HAY UN LUGAR PARA VOS"** 8

**LAS TABLAS JUJEÑAS, UNA CASA DE PIEDRA Y EL DESEO** 9

SOBRE LAS NUEVAS ESCENAS DEL NOROESTE

**NOTICIAS DESDE EL MARGEN SUPERIOR IZQUIERDO** 13

## REGRESO AL REALISMO

UNA REFLEXIÓN SOBRE CIERTAS DRAMATURGIAS ARGENTINAS

**EL PASADO EN EL PRESENTE** 18

ENTREVISTA A CARLOS GOROSTIZA

**AL COMPÁS DE UN REMOTO CARILLÓN** 21

UNA REFLEXIÓN SOBRE *MUÑECA*, DE ARMANDO S. DISCÉPOLO

**DE FRANKESTEIN A MUÑECA** 26

## EDITORIAL

A PROPÓSITO DEL LIBRO OSVALDO DRAGÚN. LA HUELLA INQUIETA

**AL MAESTRO CON CARIÑO** 28

VÍCTOR ARROJO

**"UN DIRECTOR DEBE TENER GANAS DE DERROCHAR"** 31

## TEATRO BREVE

UNA TENDENCIA QUE CRECE

**EL TEATRO BREVE: MÁS QUE ARTE EN EXPANSIÓN** 34

## UNIPERSONALES

ENTREVISTA A LA ACTRIZ IRIDE MOCKERT

**"LEONA SOY"** 37

LAURA NÉVOLE Y RUBÉN SABADINI

**DESPIÉRTATE NENA** 40

## EXPERIENCIAS

FERNANDO RUBIO

**"EN EL TEATRO TRADICIONAL NO SIEMPRE ESTÁ CONTEMPLADO EL ESPECTADOR"** 42

**TEATRO PARA UN SOLO ESPECTADOR** 44

## UN AUTOR / UNA OBRA

**JUAN PABLO GÓMEZ / QUÉ AZUL QUE ES ESE MAR** 47

## PUBLICACIONES

**LA CONFIRMACIÓN DE LA FE MÁS OPTIMISTA** 48

## INTERNACIONALES

JOSEP MARÍA MIRÓ

**"INTENTO INDAGAR MÁS LAS SUBTEXTUALIDADES"** 50

## DIRECTORES

CHARLA CON EL DIRECTOR CORDOBÉS LUCIANO DELPRATO

**"SOLO ME INTERESAN LOS PROYECTOS IMPOSIBLES"** 53

## HOMENAJE

NORMAN BRISKI

**LA SÓLIDA CONSTRUCCIÓN DE UNA TRAYECTORIA** 56

## ENFOQUES

ENTREVISTA A MARÍA PÍA LÓPEZ

**LOS DESAFÍOS DE LA CULTURA** 60


 A portrait of Guillermo Parodi, a man with short grey hair and glasses, wearing a dark suit jacket and a purple scarf. He is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression. The background is dark and out of focus, suggesting an indoor setting with some light sources.
 

**GUILLERMO PARODI**

“Todo lo estamos haciendo visible para que los teatristas, los funcionarios y el público vean con total claridad lo que realizamos”

“La comunicación, la transparencia y la simplificación en ciertas tramitaciones son una preocupación constante de esta gestión”, explica Guillermo Parodi, Director Ejecutivo del INT. El funcionario, que asumió su cargo en 2012, expone en diálogo con Picadero algunas de las líneas de trabajo que está desarrollando junto al Consejo de Dirección del organismo. Actor, director, dramaturgo y gestor, Parodi enfatiza la necesidad de aportarle mayor visibilidad a la institución que, asegura, “venía trabajando muy bien pero de manera solitaria”.

CARLOS PACHECO / desde CABA

-¿Cuáles son las líneas de trabajo más destacadas que está desarrollando actualmente el INT?

-Una de las primeras ideas que surgió el año pasado está relacionada con la necesidad de darle mayor visibilidad al Instituto. No en términos de buscar mayor reconocimiento entre el público sino acercarnos a diferentes organismos estatales e interesarlos en nuestra tarea y así dar forma a proyectos conjuntos. Articular con ellos acciones concretas y hacerles saber que podían contar con nosotros a la hora de pensar alguna actividad. El INT así se convierte en un interlocutor posible. En ese sentido hemos logrado varias cosas. Comenzamos a articular con el Ministerio de Educación y a través de ellos con el Programa Nacional Educación, Arte y Cultura y con la señal PakaPaka. En este último caso con tareas directamente ligadas con el público infantil. Un sector que nos importa mucho porque nos interesa captar también al pequeño espectador.



• Guillermo Parodi, Director Ejecutivo del INT.

**-Llegar a más y nuevos públicos siempre ha sido una inquietud del Instituto.**

-La butaca vacía siempre es una preocupación por eso nos importa mucho generar nuevos espectadores, es una prioridad para el INT. En las provincias, concretamente, hay proyectos denominados Formación de espectadores o El teatro va a la escuela. Esta es una acción que se ha fortalecido mucho en los últimos años y con muy buenos resultados. Con la ex Secretaría de Cultura también hicimos algunas articulaciones con el Programa de Igualdad Cultural. Varios espectáculos de ese programa participaron del Circuito Nacional del Teatro en 2013. También formamos parte del proyecto Teatro Nuestro, un concurso de obras dramáticas en homenaje a Teatro Abierto. El Circuito del año pasado, en términos de extensión, fue el más grande. Se conectaron aproximadamente ciento cincuenta ciudades y se recorrieron veinticinco mil kilómetros. Este año hicimos menos ciudades. Con el Ministerio de Educación armamos un corredor infantil que iba en paralelo a las funciones para adultos. Eso hizo que aumentara la cantidad de espectadores que asistió a los festivales. Me parece que este año hemos sido más eficientes en términos de impacto porque permanecimos

más tiempo en cada ciudad. En el área dedicada a los niños tuvimos aproximadamente cinco mil espectadores.

**-Un nuevo proyecto, Festivales de verano, se produjo a comienzos de año posibilitando a un buen número de grupos participar de este circuito.**

-La idea fue instalar al teatro independiente dentro de una actividad fuerte y potente en el marco de la temporada estival. Por un lado también nos permitió convocar espectadores que, en este caso, están en una situación especial porque están de vacaciones. Armar un escenario en Salta, por ejemplo, hizo que no solo se movilizara el público local, sino también los turistas que estaban viajando por la provincia. Para poder desarrollar esta propuesta compramos cinco escenarios móviles equipados con luz y sonido de última tecnología. Convocamos a espectáculos ya estrenados, interesados en participar del Catálogo anual del programa INT Presenta. Se hizo una preselección por video y luego una selección final a partir de lo que se vio en los festivales. Fue una experiencia interesantísima porque algunos trabajos debieron adaptarse a espacios muy diferentes a aquellos en los que habían sido creados. Y funcionaron muy bien. Festivales de verano se concretó en Salta, Córdoba, Mar del Sur (provincia de Buenos Aires) y CABA. En 2015 repetiremos la experiencia porque queremos seguir dialogando con diferentes espectadores y también porque nos importa mucho generar fuentes de trabajo para los grupos que, en general, no tienen actividad sostenida durante los meses de verano.

**-En este marco de buscar mayor visibilidad para el organismo también se cogestionaron algunas acciones concretas relacionadas con la propaganda.**

-Hicimos acuerdos con el diario *Página 12* y mientras se desarrollaba el proyecto Festivales de verano, la Fiesta Nacional del Teatro o el Circuito Nacional, semanalmente se editaba con el diario un suplemento que daba cuenta del recorrido de estas actividades, con su programación y algunas notas que hacían referencia a la importancia que tenían estos encuentros para nosotros. También hicimos articulaciones con la Secretaría de Medios de la Presidencia de la Nación, con ellos trabajamos en la elaboración de un spot publicitario y ahora vamos a entrar en la campaña publicitaria de *selfie* que están de-

sarrollando con diferentes organismos estatales. Estamos, además, empezando a generar producciones con PakaPaka vinculadas con la generación de contenidos para el público infantil.

**-¿Desde que trabajás en la gestión del INT que cambios considerás que se han producido?**

-El INT venía funcionando muy bien, con una serie de programas importantes. La intención ha sido aportar otras herramientas, buscar otro posicionamiento. En eso seguimos trabajando. El INT trabajaba muy bien, insisto, pero de manera solitaria. Ahora estamos comenzando a tener mayor entidad ante otros organismos con los que estamos dispuestos a realizar acciones concretas. Hay un viejo sueño que estamos poniendo en marcha y que tiene que ver con un Plan de infraestructura. La idea es construir o remodelar espacios destinados a la actividad teatral, donde, además, allí funcione la Representación del INT en cada provincia. Ya estamos muy avanzados con un proyecto en Córdoba que es la remodelación del Centro Cultural General Paz, un espacio que ha sido muy emblemático para la ciudad. Y también están avanzadas las gestiones para construir un teatro en Bariloche. Todo esto en cogestión con los municipios pero, el dinero con el que se realizan esas obras, sale del presupuesto del INT. Hay otros proyectos posibles en Mendoza, en Santiago del Estero, en Corrientes. Los estamos analizando y es nuestra intención concretarlos.

**-También se está profundizando la relación de intercambio con otros países de la región.**

-Estamos muy interesados en seguir proyectando el Catálogo del Programa INT Presenta a nivel nacional y comenzando a hacerlo a nivel internacional. Es nuestra voluntad hacer crecer las posibilidades de los grupos argentinos de hacer funciones adentro y afuera del país. Adentro, articulamos con muchos municipios o secretarías de cultura provinciales. Este año hicimos un convenio con Brasil y presentamos seis espectáculos en el Festival Em Cena de Porto Alegre y con muy buenos resultados. También estuvimos presentes con nuestros espectáculos en el Festival Internacional de Monólogos, Teatro a una sola voz, de México. En el MIC Sur tuvimos experiencias muy interesantes y ahí fueron apareciendo posibilidades de intercambio con otros países. Hemos encontrado una modalidad muy práctica, muy versátil de intercambiar fun-

ciones. Estamos trabajando, codo a codo, con el Ministerio de Cultura para simplificar ciertos problemas que se generan a la hora de trasladar escenografía de un país a otro. Nuestra tarea es mucha pero tiene que ver, en síntesis, con comunicar y también con mostrar transparencia. Todo esto lo estamos haciendo visible para que los teatristas, los funcionarios y el público en general vean lo que realizamos con total claridad. Y en esto entra también lo administrativo. Es nuestra intención digitalizar muchas cosas para que los teatristas encuentren mayores facilidades a la hora de una tramitación. Estamos revisando de manera constante los formularios, las reglamentaciones. Hay algo que es real: el diálogo entre el teatrista y la administración pública siempre se da en un marco de cierta tensión. Queremos encontrar la reglamentación que nos permita ser versátiles y dar otro tipo de respuestas a cosas que a veces son muy rígidas desde el punto de vista administrativo. Entonces, la comunicación, la transparencia y la simplificación son una preocupación constante de esta gestión.

**-¿Cuál es tu mirada sobre la realidad teatral actual?**

-Hay mucho por hacer todavía. Hay que seguir profundizando cuestiones relacionadas con la capacitación, hay que seguir trabajando sobre la voluntad de los grupos independientes de acceder a las distintas líneas de subsidios. Hace poco tuvimos una reunión con gente de la Asociación Argentina de Actores y hablábamos de la necesidad de generar trabajo para los teatristas. Ellos ya no solo tienen la necesidad de ‘mostrar’ lo que hacen, simplemente. La competencia está siendo muy fuerte y por eso queremos que giren, que hagan temporadas, funciones, que salgan del país. Hay ciudades que son centros de producción importantísimos en donde algunas cosas pueden resultar más sencillas. Pero hay otras en las que hay que trabajar mucho. Aun así no dejan de sorprenderme la cantidad de cosas que pasan en torno al fenómeno teatral. En la Argentina hay grupos emblemáticos que tienen un largo camino recorrido, no solo a nivel nacional sino también internacional. Queremos acompañar esa labor apoyándonos en la calidad, la seriedad, en esa historia que ellos han construido. Pero también están los que tienen menos trayectoria y para ellos estamos generando espacios de desarrollo, como los Festivales de verano o el Circuito Nacional de Teatro. Todo



## EL INT en el MICSUR 2014

Diversas actividades realizó el Instituto Nacional del Teatro dentro del Mercado de Industrias Culturales –MICSUR– que se llevó a cabo en la ciudad de Mar del Plata entre el 15 y el 18 de mayo.

El encuentro, que reunió a representantes de las industrias culturales de los diez países del Cono Sur, contó con una activa participación teatral organizada por el INT como: un Laboratorio de cooperación iberoamericana para la circulación de espectáculos (actividad especial de Iberescena), un Encuentro de Políticas Públicas Iberoamericanas destinadas a las Artes Escénicas y un Foro de las Artes Escénicas en América latina. Además, se instaló un stand del INT en el foyer del Teatro Auditorium y se ofrecieron los espectáculos: **La esencia**, de la murga uruguaya La trasnochada, **Barlovento circo** de la compañía Barlovento, dirigida por Alan Darling y **La rosa de cobre (El secuestro de Roberto Arlt)** con dirección de Manuel Santos Iñurrieta, ambos de CABA.

Entre los invitados internacionales que participaron pueden destacarse: Giancarlo Protti (Costa Rica), Gianni Bianchini (Panamá), Manuel José Álvarez (Colombia), Marcelo Alcón (Bolivia), Oriol Martí (España), Luis Alonso (Brasil), Casir Mesa (México), Valeria Fontán (Uruguay), Ana Marta Pizarro (Colombia), Fernando Zugno (Brasil), Juan Meliá (México), Guillermo Heras (España), entre otros reconocidos exponentes del quehacer teatral de Iberoamérica.

La Argentina estuvo representada por las autoridades del Instituto Nacional de Teatro y por: Rubens Correa, Jorge Onofri, Raúl Sansica, Marcelo Allasino, María de los Ángeles González y Marcelo Marán, entre otros.

A través de estas actividades se buscó promover el contacto entre gestores teatrales iberoamericanos con el fin de generar una red de circulación de espectáculos entre países limítrofes, en una primera instancia, para luego intensificar un fuerte intercambio iberoamericano.

La intención, también, fue poner de manifiesto a las artes escénicas, según sus modelos de producción, leyes y reglamentos, desde las diferentes esferas del ámbito público: municipal, provincial, nacional e internacional.

Los encuentros tuvieron lugar en el Complejo Auditorium y en el Teatro Colón de Mar del Plata.

trabajo es perfectible y siempre es opinable. Lo que no se puede decir es que nosotros no estemos preocupados por estos temas.

**-¿Cuál es el estado del proyecto de refacción de la nueva sede del Instituto Nacional del Teatro, que funcionará en el barrio de Congreso, en CABA?**

-Está muy bien encaminado. Hubo un trabajo previo de gestión y hay voluntad política para llevarlo a cabo. Se está cerrando un cronograma de ejecución con un presupuesto que ronda los 35 millones de pesos. Es necesario aclarar que ese dinero sale del presupuesto del INT, no hay otro organismo que aporte dinero.

## ESCENARIOS DE VERANO

# Un proyecto que busca recuperar y generar más público



• Escenarios de verano en Córdoba.



• Escenarios de verano en Córdoba.



• Escenarios de verano en Salta.



• Escenarios de verano en Salta.

Por primera vez, la selección de espectáculos que integran el Catálogo INT Presenta –uno de los mayores programas de promoción de las artes escénicas que desarrolla el Instituto Nacional del Teatro anualmente– cobró en esta temporada forma de evento y pudo ser disfrutado por públicos de diferentes zonas de la Argentina.

Se instalaron escenarios en las ciudades de Salta (del 20 al 23 de febrero), en Córdoba (del 5 al 9 de marzo), en Mar del Sur, provincia de Buenos Aires (del 12 al 16 de marzo) y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (del 25 al 30 de marzo).

Escenarios de Verano, además de ser un proceso de selección de espectáculos para nutrir la oferta del Catálogo del Programa INT Presenta, fue concebido también como una instancia más de encuentro entre los elencos de teatro independiente y los diferentes públicos del país. El fortalecimiento de la actividad teatral que impulsa el Instituto Nacional del Teatro está íntimamente vinculado a la circulación de este bien cultural bajo una premisa de carácter federal que posibilite el acceso real de la (s) comunidad (es) al mismo. A la par de fomentar la producción de los grupos y compañías, el otro gran destinatario de la política teatral es el espectador, eslabón imprescindible que completa un circuito virtuoso.

En este sentido, los eventos que desarrolla anualmente el INT, al que se sumó ahora Escenarios de Verano, van en busca de la recuperación y generación del público teatral. Si se desplegara un mapa y se ubicaran en él los puntos en los que ha transitado el teatro en estos últimos años podría verse, de la mano del crecimiento y extensión de los proyectos, una especie de con-

exión de todo el territorio argentino, generando a paso firme una mayor participación de la comunidad teatral, que involucra a creadores y espectadores, como a promotores y gestores del país entero.

El Circuito Nacional de Teatro Hacia el Bicentenario de la Independencia y la Fiesta Nacional del Teatro son ejemplos de esto. “Unir capitales, pueblos y ciudades” fue uno de los lemas que atravesó al último Circuito, una propuesta que viene implementándose desde 2006, y que en la temporada pasada recorrió, durante 35 días, 153 localidades argentinas, llegando a 99.350 espectadores. Este fenomenal corredor teatral implica la concatenación de festivales en todas las provincias, a partir de postas semanales con una extensión de más de 20.000 kilómetros.

Por su parte, la Fiesta Nacional del Teatro celebró este año su 29ª edición en la provincia de Jujuy, quien ofició de anfitriona del encuentro teatral más importante de la Argentina. Durante diez días se congregaron artistas de todas las regiones del país, elegidos para representar a cada provincia a través de sus respectivas Selecciones y Fiestas Provinciales de Teatro.

El Programa INT Presenta acompaña este desarrollo a través de las modalidades Teatro Invita y Teatro Festeja. La primera consiste en la programación de un espectáculo del Catálogo, en cogestión con organismos estatales y municipales de cultura. Teatro Festeja, en tanto, incluye los festivales en los que pueda estar involucrado el INT.

En todos los casos se trata de generar oportunidades para que el público asista –de manera gratuita o a un precio muy accesible– a espectáculos



• El Director Ejecutivo del INT inaugurando la muestra en Córdoba.



• Conferencia de prensa de presentación de los Escenarios de Verano en Mar del Sur.

de gran calidad, así como constituir ámbitos y redes en los cuales los hacedores teatrales puedan intercambiar experiencias y compartir espacios de reflexión y crecimiento.

“La intención es clara y la oportunidad inmejorable –señala Miguel Ángel Palma, coordinador de Escenarios de Verano y Secretario General del INT–. El teatro que le abre la puerta al teatro se ha elegido hasta hoy por curadores que tienen en sus manos una reproducción en dvd del espectáculo. Un total de 544 trabajos de todo el país se presentaron en la última convocatoria para formar parte del Catálogo del INT Presenta. El Jurado Nacional de Calificación de Proyectos del INT preseleccionó 56 de ellos para que formen parte de la selección final de los que quedan en dicho Catálogo”.

“A esos 56 –explica– los hemos dividido en tres grandes eventos para que mientras el Jurado los evalúa en vivo, y pueda confirmar las virtudes de su valoración inicial, el público pueda disfrutarlos y apreciar su calidad. Porque de algo estamos seguros: representan el mejor teatro que se ha estrenado en nuestro país en los últimos tiempos... tal vez algunos no queden finalmente en el Catálogo, pero no será por falta de calidad sino porque en términos logísticos no sean posibles de reproducir en diferentes escenarios”.

“La intención es clara –destaca Palma–. Estamos trabajando seriamente para que el teatro llegue a la gente; y la oportunidad, inmejorable, estamos convocando a los teatristas, y a los estados provinciales y municipales a redoblar el esfuerzo para conseguirlo... nunca como ahora, para reforzar los lazos, para profundizar la construcción, para reconocernos en lo propio, y para proyectarnos con creatividad”.



• Escenario de Verano en Mar del Sur.



• El público de la costa disfrutando de los espectáculos al aire libre.

29ª FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

# “En este ritual hay un lugar para vos”



• Escenas de "Pavesas" en las Salinas Grandes.

La ciudad de San Salvador de Jujuy fue en esta temporada la sede de la 29ª Fiesta Nacional del Teatro, uno de los proyectos más relevantes que, año a año, organiza el Instituto Nacional del Teatro. En esta oportunidad la actividad se realizó en cogestión con la Secretaría de Cultura de la provincia de Jujuy y la Fundación Confluencias.

Bajo el lema “En este ritual hay un lugar para vos”, la Fiesta tuvo una grilla integrada por treinta y dos espectáculos. Durante la inauguración el director ejecutivo del INT destacó: “Nos causa un inmenso placer acercarnos desde el INT a la comunidad de teatristas de todo el país y a nuestro público a través de este singular acontecimiento que representa para todos realizar la Fiesta. Esta es una fiesta popular y una celebración que nos remite al momento fundante y originario de la tradición teatral; ritual que se renueva cada vez que nos autoconvocamos para seguir celebrando”.

“Ese es el profundo significado –reconoció el funcionario– que la realización de una fiesta de teatro proyecta: celebrar al mismo tiempo nuestra propia identidad artística en complicidad con nuestro público destinatario. Eso permite la posibilidad de encontrarnos a nosotros mismos a través del ‘re-conocimiento’ del ‘otro’, y al hablar de lo que nuestra actividad proyecta, nos referimos a objetivos inmediatos que dan sentido y legitiman nuestro quehacer”.

Por su parte, Rodolfo Pacheco, representante del INT en Jujuy, señaló con precisión que “la fiesta es una vidriera de las propuestas más diversas del territorio nacional. Desde la organización la pensamos no como una sucesión de obras,



sino como un espacio de reflexión, opinión y debate. El teatro problematiza la sociedad; como arte nos empuja en una ficción y al mismo tiempo nos propone reflexionar sobre la vida, sobre nuestros valores, sobre nuestro proyecto como seres humanos y como sociedad”.

A la programación nacional se sumaron espectáculos de Bolivia y Chile, en tanto que Uruguay aportó la actuación de la murga La Trasnogada como fin de fiesta.

Con extensiones en las localidades de Perico, San Pedro, Tilcara, Posta de Hornillos, Salinas Grandes, Palpalá, Purmamarca y La Quiaca, parte de la programación también integró la Gira Regional NOA, haciendo funciones en Salta.

## DOS EXPERIENCIAS CONMOVEDORAS

Dos sucesos teatrales de alta emotividad tuvieron lugar en el interior del interior. El periodista santafesino Roberto Schnaider realizó en el diario *El Litoral* la siguiente crónica: “Un viaje nos llevó hasta la Posta de Hornillos (en Tilcara, a 2.300 metros sobre el nivel del mar), para apreciar allí un *work in progress* de la obra **Cruzar la frontera** de Jorge Accame. Con calidez, los anfitriones del museo realizaron un recorrido por la casa que fue paso obligado de los ejércitos durante los sangrientos años de las guerras de la Independencia y las siguientes, las fratricidas. A la Posta donde descansó el General Manuel Belgrano, llegó en 1841 el ejército de Lavalle con su jefe muerto. La obra cargó la atmósfera con el peso de lo vivido. Los actores realizaron un itinerario doloroso, con el firme propósito de no olvidar. Entre los cerros y acompañados por un grupo de copleras vestidas de negro, los actores recrearon con solidez el texto de Accame. (...)Después, con masitas de limón y canela y pan casero, más un humeante mate cocido, las copleras vestidas de color brindaron un pequeño recital pleno de intensidad, cargado

de ternura, de picardía y de entrega indiscutida. (...)El imponente y sobrecogedor escenario de las Salinas Grandes fue el fantástico marco escenográfico para el *work in progress* de otra obra de Jorge Accame, **Pavesas**. Muchas veces el lenguaje es limitado para describir ese inmenso mar de sal a casi 4.000 metros de altura, rodeado lejanamente por montañas. Los minutos disfrutados fueron tal vez pocos para el resumen de la pieza del exitoso autor de **Venecia**. Accame cuenta la iniciativa y la voluntad patria de un soldado adolescente durante la Guerra de la Independencia, sus sueños, sus temores, su desilusionado exilio. (...)En ese mágico lugar, tres actores, la Orquesta Juvenil del Sistema de Orquestas de Jujuy, una gran cantidad de campesinos y hasta hombres a caballo realizaron una estupenda performance, con mucho de épica, que nos conmovió hasta las lágrimas cuando todos cantamos el Himno Nacional. La brillante idea de Rodolfo Pacheco –un anfitrión como pocos– y del Secretario de Cultura de Jujuy, Gonzalo Morales fue sin duda el momento más notable y emotivo de esta edición de la Fiesta. Aquí cabe mencionar la brillante e inolvidable interpretación de la actriz María del Carmen Echenique”.

## OTRAS ACTIVIDADES

En el marco de la 29ª Fiesta Nacional del Teatro se desarrolló un programa de actividades paralelas. Entre los talleres: “Escenografía, los espacios”, a cargo de Norberto Laino; “Los trechos del espectáculo” (dramaturgia), conducido por Jorge Ricci; “Musicalización en el teatro”, a cargo de Carmen Baliero; “Corporalidades escénicas”, dictado por Beatriz Lábate y “Reflexiones sobre la creación”, dictado por María de los Ángeles González. La editorial InTeatro tuvo también su espacio para divulgar su labor y se presentaron diversas publicaciones.

# Las tablas jujeñas, una casa de piedra y el deseo



La última Fiesta Provincial del Teatro en Jujuy, fue una radiografía que mostró la realidad de este arte en la actualidad. Se vio un número considerable de obras, variedad en calidad, estéticas y mensajes.

• Escena de "Qué te trae, qué te lleva".

MARÍA EUGENIA MONTERO / desde Jujuy

Cabe entonces un análisis a partir de la clasificación del público que cita José Luis Valenzuela en un artículo sobre el teatro del NOA ("Noticias desde el margen superior izquierdo: sobre las nuevas escenas del Noroeste), y que corresponde al libro *Art World* (1982) de Howard Becker. Allí se habla de tres posibles públicos: la gente bien socializada (que tiene poca o ninguna familiaridad con las formas, y que carece de entrenamiento artístico); las personas experimentadas (que conocen los rasgos característicos de diferentes estilos y períodos en la historia del arte, así como el desarrollo de sus prácticas), y los estudiantes o ex estudiantes de arte (que conocen los problemas técnicos del oficio y las habilidades necesarias para provocar una respuesta emocional y estética de parte del público).

Los años han hecho que la evolución en el teatro jujeño se diera por otros carriles que todavía no alcanzan a conquistar a los espectadores comunes para que llenen las salas, más allá de las

propuestas, que las hay para todos los gustos. Las dos obras elegidas por el jurado de la Fiesta, que se realizó en noviembre de 2013, reflejan por un lado las tendencias del teatro jujeño en cuanto a la direccionalidad hacia un público determinado, y por el otro la variedad de la que hablo en el primer párrafo.

El primer lugar fue para *Casa de piedra* de Jorge Accame, recreada por el grupo Nueva Escena en coproducción con Senda, y la dirección de Rubén Chuña Iriarte. La obra suplente seleccionada fue *Qué te trae, qué te lleva*, del grupo Pupila o, dirigida por Jimena Sivila Soza. Una tiene como protagonistas a actores que llevan décadas en la escena jujeña, con gran prestigio, y un director que sigue apostando a las obras de autor sin por ello haber dejado de lado el *aggiornamento* que le fueron sugiriendo los años y las cuestiones que fueron influyendo en el teatro jujeño (como la formación académica en teatro de las nuevas generaciones y la creación, en Jujuy, de espa-

cios como el profesorado de Artes en Teatro y la Escuela Provincial de Teatro, que trae sin dudas aparejada la experimentación). La otra puesta, está dirigida por una profesional del teatro con formación universitaria en una provincia emblemática del teatro del NOA, Tucumán. Con esta nueva propuesta sigue la línea que viene experimentando en sus tres obras anteriores, y que tiene que ver con la no acción, el intimismo, y textos que no pretenden ser protagonistas. Dos generaciones del teatro jujeño, en medio de las cuales no hay ninguna. Esa es una de las características de la historia teatral en esta provincia.

#### HISTÓRICA Y SOCIAL

**Casa de piedra** es una obra que cuenta la vida de una chiriguana, Facundina Miranda, testigo-protagonista de los hechos, su historia y padecimientos durante la Guerra del Chaco. Sus experiencias ponen de manifiesto las contradicciones de la supuesta “verdad oficial” como síntoma de vida, metáfora de fertilidad, crianza y creación. Facundina encarna no un personaje sino el imaginario colectivo que indaga sobre el pasado, los muertos y el tiempo presente y futuro, dialogando sobre la sublevación, el castigo y la necesidad de justicia, incorporando su propia historia, que es, a un mismo tiempo, la historia de una etnia. “Ella representa a toda una cultura. A partir de su relato, funciona la obra –asegura el director Iriarte–. Desde la dirección apelé a otros recursos que no están en las didascalias del autor, como el títere, la fragmentación de la obra, escenas simultáneas, etc. Incluso un relator. Todo eso va construyendo la obra de tal manera que roza lo grotesco”, explica. “Lo trágico en algún momento resulta gracioso, pero cuando uno entiende lo gracioso, aparece el dolor de la risa. He tenido sorpresas como, por ejemplo, que en el estreno hubo gente que nos abrazaba y lloraba, porque sus abuelos habían estado en esa guerra”. Claro está entonces el público para el que pensó esta producción, al intentar rescatar una parte de nuestra historia, con recursos tradicionales.

“Queríamos abordar cuestiones sociales nuestras, queríamos hacer un reconocimiento a un momento histórico como ha sido la Guerra del Chaco, donde ha participado la región activamente. Hay poblaciones de nuestro territorio que prácticamente han desaparecido en esa guerra. Retomar esos temas, ponerlos de nuevo en la agenda, es importante porque se hace una retrospectiva, volvemos a replantear nuestra historia y cuáles han sido las versiones oficiales de estos temas”, expresa Iriarte.



• Escena de “Casa de piedra”.

#### CUESTIONAMIENTOS

**Qué te trae, qué te lleva**, es una producción de cualidades totalmente distintas. Las premisas son otras. Habla sobre el deseo puesto en vínculos tradicionales como el de una madre y una hija, o el de una pareja, pero también el de las amistades. “Creo que continúo –en relación a obras anteriores– trabajando con la simultaneidad, la fragmentación, como principios de estética, con el juego sobre el tiempo. Es un teatro incompleto. Me atrapa el hecho de poder encontrarme con un espectador que siente que participa activamente del trabajo”, expresa Jimena Sivila Soza, quien asegura que en cada función se ubica entre el público para ver los efectos de la obra. “Esta puesta es un estudio sobre el deseo. El título es un juego de palabras que habla del deseo, los impulsos, las motivaciones. La obra detiene en el tiempo dos historias, dos vínculos, que intentan y no logran separarse”, explica la directora. A su vez, juega en su puesta con la aparición de los actores, es decir, los personajes se mezclan con los intérpretes, y entonces el cuestionamiento es qué los lleva a hacer teatro, un interrogante siempre presente en la producción de Sivila Soza.

En este caso, según manifiesta la directora, el trabajo está dirigido principalmente al público teatrista. “Los proyectos que encaro son proyectos de preguntas, sobre los desaparecidos, sobre el matrimonio, sobre la amistad, sobre el deseo. El teatro es un espacio donde me libero, podemos hacer lo que quiera. No haría el teatro como el trabajo por el que me pagan, porque en el teatro

no le tengo que rendir cuentas a nadie de lo que hago. Cada vez creo menos en las técnicas, en las metodologías, en las instituciones, cada vez me libero más de las formas. Mi próximo proyecto no sé si es teatro, *performance*, acción artística, me libero cada vez más de los parámetros”, asegura.

#### ATRAER AL PÚBLICO

De todas formas, con una temática u otra, y aun habiendo tenido más propuestas como la comedia, el circo, los títeres, etc., dentro de la misma fiesta provincial, la constante fueron las butacas poco pobladas.

Los grupos jujeños siguen produciendo en cantidad, aunque no han encontrado la manera de sistematizar en general (salvo algunas claras excepciones) el hecho de mantenerse en cartelera por un tiempo considerable. Algunos grupos estrenan antes de la fiesta provincial, cumplen con una serie de funciones y luego no vuelven a presentar su obra. Esto impide que el público conozca o tenga referentes de teatro en su propia casa, por lo que mal podría hacerse un hábito concurrir a funciones de teatro local.

Y en cada caso, los intereses de un grupo y otro, son muy distintos a la hora de pensar su audiencia. En una provincia chica, quizás la salida sea lo que Valenzuela explica también en su artículo “Noticias desde el margen...”, poder alcanzar el máximo de personas de una sociedad, es decir estructurar una obra con elementos que atrapen a los tres tipos de público, teniendo en cuenta que es sobre todo el de la gente sin entrenamiento



• Escena de "Casa de piedra".



• Escena de "Qué te trae, qué te lleva".

artístico (público en general), "el que sostiene el trabajo de los teatristas independientes".

Finalmente, cabe referirse al público "experimentado", al que no pertenece quizás, a primera vista, el público de estas obras elegidas en 2013 en Jujuy. En la provincia hay una mínima y casi nula actividad de crítica teatral especializada, lo que seguramente afecta las producciones en la medida en que no se cuenta con una mirada exigente que ponga en el tapete las falencias del teatro jujeño, desde los aspectos técnicos, académicos, etc.

En definitiva, Jujuy avanza en la historia del teatro del país, con pasos cortos, y logra buenos resultados en reiteradas oportunidades. Hasta hace un par de años, el teatro jujeño parecía estar recibiendo mucha información que llegaba, tanto desde los espectáculos, como de capacitaciones de afuera de la provincia, e incluso de los que decidían irse a estudiar a nivel universitario esta carrera artística. Se esperaba que transcurriera el tiempo para que esta información fuera procesada, asimilada, antes de producirse la renovación. Hoy, ese proceso parece haberse detenido, lo mismo que el diálogo entre grupos, en muchos casos por razones políticas, ajenas a lo artístico. Cada grupo trabaja en forma aislada, y las capacidades indiscutidas derivan de todas formas en varias producciones destacables cada año. Desde las estéticas que conviven hoy en la escena jujeña, se puede decir que no hay una dominante sino que, por el contrario, hay una gran variedad de propuestas y formas de producción.

Con todo, el teatro local se encuentra lejos de los estándares nacionales de aceptación, cuestión que se refleja sobre todo en las Fiestas Nacionales, donde los espectáculos jujeños parecieran no estar en consonancia con la búsqueda estética del país. Sin embargo, a nivel regional, sí se puede decir que ha crecido enormemente en su posicionamiento.

## Entrevistas vinculadas

### LA MIRADA DE LOS DIRECTORES

#### RUBÉN CHUÑA IRIARTE

-¿Qué viste en la última Fiesta Provincial del Teatro de Jujuy ?

-Ha habido mucha variedad, estética y poéticamente hablando, las obras se van aproximando a cosas más locales. He visto en esta Fiesta un trabajo superador de muchos grupos y directores. El trabajo de varios artistas jóvenes me gustó mucho más que lo que vi de ellos antes, como el caso de Jimena Sivila Soza, Sergio Díaz Fernández y Gerardo Albarracín. Se ha crecido en técnicas, discursos, formas de interrelacionarse con la gente, etc. Hay una sensación de que el teatro se está identificando con cosas que nos ocupan y que vivimos cotidianamente. Hay muchas obras que tienen tinte regional, local. En el caso de **Casa de piedra**, es así exclusivamente porque queríamos abordar cuestiones sociales nuestras, queríamos hacer un reconocimiento a un momento histórico como ha sido la Guerra del Chaco, donde ha participado la región activamente. Hay poblaciones que prácticamente han desaparecido en esa guerra y que pertenecían a nuestro territorio. Retomar esos temas, ponerlos de nuevo en la agenda, es importante porque se hace una retrospectiva, volvemos a replantear nuestra historia y cuáles han sido las versiones oficiales de estos temas. Son culturas muy próximas a nosotros. El mataco, que prácticamente ha desaparecido, mantiene muchos rituales.

-¿Cómo ves al teatro de la provincia a nivel regional?

-A nivel regional hay que decir que tenemos más producción en cantidad que otras provincias.

-¿Cómo se relaciona tu obra con la realidad teatral de Jujuy?

-Hace tiempo que venía trabajando en temas que tienen que ver con la identidad. Comenzamos con Gabriela Morel trabajando la apropiación de tierras, la falta de registros de escrituras de propiedades, con la obra de títeres **La niña del cerro**, que anduvo muy bien y hablamos de lo que queríamos hablar, de que no solo se apropian de nuestra cultura sino de nuestros viejos.

Con Vicky Mamaní (la actriz de **Casa de piedra**), habíamos hecho antes una obra sobre la visión de la mujer y su relación con el hombre en esta cultura. En **Acero y cristal**, esa mujer fuerte y luchadora de nuestra cultura, demuestra que también necesita lo otro porque también es de cristal.



• Jimena Sivila Soza

Nos proponíamos hablar de una sociedad machista como la nuestra, donde persiste el viernes de soltero, por ejemplo. Nos parecía una cuestión interesante. Vicky además de buena actriz y directora tiene un pensamiento que sigue una misma línea, y por eso logramos un buen resultado.

Y ahora con **Casa de piedra**, el autor (Jorge Accame) sigue trabajando esta línea. Busco hacer teatro con cierto mensaje. En ese sentido siempre mantuve la postura. Con (Juan Carlos) Estopiñán ya trabajábamos cuestiones regionales (en sus inicios en el grupo La Escena, varias décadas atrás), y con Edmundo (Asfora) también en obras como **Tupac Amaru**, por ejemplo. También hay que decir que apunto a una actriz con un pensamiento parecido, puesto que había trabajado en **Manta de plumas** con Tito Guerra.

Creo que me relaciono con la comunidad con temáticas de la región, con actores que vienen hace tiempo trabajando aquí. He tratado de darle una coherencia a mi tránsito por el teatro en Jujuy.

Lo que me importa, es qué voy a decir. Respecto de cómo lo voy a hacer, siempre tengo una idea. Lo que no cambio es el discurso, para mí es fundamental pensar de qué voy a hablar, y si eso es importante para la gente. Trabajo con distintos grupos y distintos directores, siempre teniendo en cuenta el entorno y el contexto.

## JIMENA SIVILA SOZA

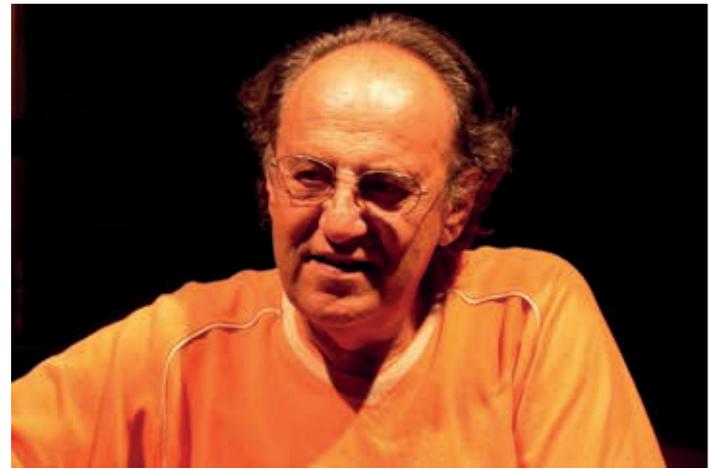
### -¿Qué viste en la última Fiesta Provincial del Teatro de Jujuy?

-Vi un teatro muy variado. Algo que apareció en forma contundente fue el uso de la imagen y el circo como nuevo lenguaje, y de alguna manera se abre espacio a otros creadores que también están incursionando en la incorporación de la mixtura de lenguaje, como el grupo Sangre Cale.

Hay algo que no solo le ocurre a Jujuy, pero que sucede, la dificultad de pensamiento por falta de discusión, hablamos menos del teatro, pensamos menos, no hubo espacios donde reflexionar sobre la obra y eso depende de los actores, más allá de las políticas. Hablar de qué pensamos del circo y el teatro, qué hacemos cuando hacemos teatro, cuáles son los nuevos interrogantes y las nuevas estéticas. Estos ámbitos faltan y son fundamentales a la hora del crecimiento. Más allá de las instituciones, siento que no hay una exigencia por parte de la comunidad teatral de estos espacios.

### -¿Tu obra habla entre otras cosas de ese cuestionamiento?

-Es un estudio sobre el deseo. El título es un juego de palabras que habla del deseo, los impulsos, las motivaciones de los personajes, pero también



• Rubén Chuña Iriarte

atravesamos una crisis como el teatro, sobre qué me lleva a mí a hacer teatro. Creo que el gran capital que tiene el teatro sigue siendo el encuentro humano, el grupo, la excusa de juntarnos. Justamente la obra habla del deseo, del mío, del lugar que ocupan los actores al hacer teatro, la desnudez.

Después de la obra surgió otra, que es como el hijo de esta, que se llama **Hacia tu identidad** y que tiene que ver con nuestra identidad para hacer teatro.

No vivo de esto, de dirigir, por eso la pregunta “¿qué me lleva?” a encontrarme todos los días con los actores a pesar de todo, es algo que sobresale. Me encuentro con personas con intereses comunes para hacer teatro. El teatro como una excusa. Nos generamos preguntas sobre la vida, filosóficas, políticas, y ahí aparece el teatro y distintas estéticas para dar forma, para dar una respuesta o no a lo que nos estamos preguntando. La libertad que te ofrece el arte de hacer teatro, es lo que me interesa, pero no puedo crear, si no tengo una pregunta.

### -¿Cómo se relaciona tu obra con la realidad teatral de Jujuy?

-Cuando estaba haciendo **Qué te trae, qué te lleva**, valoricé el proyecto artístico y lo demás que lo digan los otros. Encontrarse con un grupo de espectadores ya es algo para decir, dejar tu cotidianidad para estar ahí, en esa función. Entonces, me interesa aprovechar ese encuentro real. El arte tiene la función de no seguir homologando hechos culturales, tiene que propiciar un espacio donde nos permitan preguntar cuestiones fundamentales.

### -¿Qué percibís que recibió el público de tu puesta?

-Siempre estoy entre el público durante las funciones. Veo que está muy atento a lo que sucede, porque no tiene un antecedente, es una irrupción a la percepción. Está pasando acá y ahora. Y las revoluciones del espectador son diversas. Hay gente que dice que necesita la narrativa para saber qué pasó, otros que se encontraron con los vínculos, unos ingresan por un personaje, otros por otro. Hay espectadores que directamente no ingresan a la obra, que no entienden por dónde va. A mí también me pasa con algunas obras, que no ingreso, o no me sucede. Todo es válido.

Veo mucha tensión, en 55 minutos, la obra te propone muchas imágenes. No se sostiene desde la narrativa. Me pasó lo mismo con **El estado de la neutra** (2011). Veo que ahora hay obras que repiten el recurso de la no acción, que aparecía en esa obra. Hoy el público es más amable con ellos, y es porque es una estética que ya entró en el paisaje.

### -¿Qué te pareció la obra ganadora, *Casa de piedra*?

-Me encantó. Tiene un valor poético e histórico, muy bien actuado por Vicky (Mamaní) que muestra una entrega increíble, una conexión hermosa con el público. Cuando vi la obra, ingresé a una parte de la historia que no conocía, por lo menos así. *Chuña* Iriarte necesita comunicarse con el público desde ese lugar, yo desde otro, pero no tiene que perderse de vista el encuentro con el otro.

SOBRE LAS NUEVAS ESCENAS DEL NOROESTE

# NOTICIAS DESDE EL MARGEN SUPERIOR IZQUIERDO

JOSÉ LUIS VALENZUELA / desde Jujuy

## PASEANDO POR LOS CAMPOS

Si fuera cierta la afirmación –abonada y regada por algunos críticos porteños– según la cual Buenos Aires, si no es la capital mundial del teatro, disputa al menos los primeros puestos de ese ranking, en las provincias argentinas quizá habríamos quedado relegados a la práctica de un teatro menor. El adjetivo “menor” podría designar entonces un volumen de producción relativamente exiguo, una desertificación creativa resultante de una larga y constante emigración de talentos o un retraso histórico en los contenidos y las formas frecuentadas por los teatristas de estos suburbios.

Sin embargo, la condición periférica de un trabajo artístico bien puede ser el almacigo de una vitalidad impensada, sobre todo si advertimos que el teatro solo avanza en la medida en que es contaminado, violentado, resquebrajado o tentado por cuerpos extraños a los cotos o “sistemas” que provisoriamente suele delimitar. A esa foraneidad movilizadora le caben al menos dos sentidos polares: en un extremo, esta puede presentarse en forma de “modelos” ajenos cuya emulación nos abriría las puertas, en el mejor de los casos, de una consagración deseada o bien, en el polo opuesto, esa alteridad contaminante podría tener el aspecto del desecho vergonzoso, de unos materiales, unos temas y unas formas de cuna tan indigna que, para que un dado “orden teatral” los acepte, este debería revisar sus fundamentos y su escala de valores.

Por otra parte, un campo teatral suele constituirse y mantenerse en torno a la atracción de esos modelos prestigiosos, es decir, alrededor de los puntos de acumulación de capital simbólico, si adoptamos la terminología del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Esa configuración tiende a homologarse a la de los campos económico y político subyacentes, y será preservada y reforzada por quienes monopolicen, en un momento dado, la producción, la distribución y el consumo del capital simbólico. Desde los centros de atracción o “fuentes” de un campo suele haber una irrigación estética y pedagógica unidireccional hacia todo el territorio cultural que ese cam-

• Escena de "¿Qué soñará Corbalán?"



• Escena de "Amor de músico".

po cubre, y solo en la medida en que las zonas subordinadas logren constituirse como subcampos relativamente autónomos, ese flujo de influencias puede tornarse recíproco.

En nuestro país es notable que la conformación de subcampos teatrales de cierta autonomía en las tres últimas décadas, haya coincidido en buena medida con la creación y la consolidación de carreras universitarias centradas en las disciplinas teatrales. En las Fiestas Nacionales del Teatro, por ejemplo, suele sobresalir la producción dramática y escénica de Córdoba, Mendoza, Tucumán o Rosario, ciudades en las que se imparten sendas licenciaturas en arte escénico. De ninguna manera pretendo afirmar aquí que la enseñanza universitaria del teatro sea la "causa" de la consolidación de un subcampo local; de hecho, esa trama constitutiva es mucho más compleja, pues en ella convergen diversos factores institucionales, culturales, políticos, económicos, así como la tarea de hombres y mujeres capaces de aglomerar entusiasmos artísticos alrededor de sus personas. Hay una intrincación de factores que deben conspirar positivamente para que en un determinado conglomerado urbano "haya teatro", es decir para que pueda hablarse de un "campo teatral específico" lo bastante autónomo como para generar su propias poéticas, afirmar una red de exhibición y circulación de obras y sostener una afluencia de público suficiente como para hacer posible la profesionalización de los teatristas. Esa complejidad de factores debería prevenirnos contra cualquier ilusión voluntarista de individuos, grupos o instituciones que pretendie-

ran fundar y sostener, desde un puro esfuerzo aislado, un movimiento teatral duradero en no importa qué espacio social y cultural.

Si hemos de seguir a Bourdieu, la consolidación de un subcampo autónomo resulta decisivo para la existencia de experiencias "de búsqueda", "de vanguardia" o "de riesgo" enmarcadas en lo que se suele llamar un "teatro para teatristas", pues la indicada autonomía instala un criterio de consagración específica donde el resto de la sociedad solo reconocería el éxito (o el fracaso) medido en términos monetarios o mediáticos. Es allí, en un subcampo afianzado, donde la práctica escénica puede exponerse productivamente a una alteridad no necesariamente marcada por los modelos consagrados en campos más poderosos o más antiguos y dejarse herir, en cambio, por las potencias de lo indigno, lo abyecto y lo impresentable que han nutrido a buena parte de la escena contemporánea desde las primeras décadas del siglo pasado. Es también allí donde la palabra "menor" puede tomar la acepción que le daban los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari cuando en 1975 publicaron un pequeño libro sobre la obra de Franz Kafka. Leemos, en ese texto, que "una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor". Tal literatura sigue el ejemplo del yiddish, "una lengua sin gramática y que vive de palabras robadas, movilizadas, emigradas, que se han vuelto nómadas". De este modo, "una literatura menor no califica ya a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno

de la llamada mayor (o establecida)". Otro tanto puede decirse, claro está, de un teatro menor apto para llevar los lenguajes prestados y robados hasta sus límites, haciendo vacilar y estallar sus sentidos y sus valores significantes. En esta perspectiva, también el teatro más interesante y provocador de Buenos Aires es un teatro menor.

#### ACERCÁNDONOS AL CENTRO

En el libro *Art Worlds* (1982), el sociólogo institucionalista Howard S. Becker distingue tres posibles públicos de arte: 1- la "gente bien socializada (...), que tiene poca o ninguna familiaridad" con las formas, que carece de "entrenamiento artístico"; 2- las personas "experimentadas", que conocen "los rasgos característicos de diferentes estilos y períodos en la historia del arte, así como el desarrollo de sus prácticas", y 3- los estudiantes (o ex-estudiantes) de arte, que "conocen los problemas técnicos del oficio y las habilidades necesarias para provocar una respuesta emocional y estética de parte del público".

Ubicándonos en el territorio teatral, diríamos que la primera clase de espectadores es la que sostiene el trabajo de teatristas independientes que "viven de la profesión" y que, por lo tanto, conciben sus formas y sus contenidos de modo de "alcanzar al máximo de personas en una sociedad". En el NOA encontramos un excelente ejemplo de creatividad y rigor profesional en el grupo de titiriteros salteños La Faranda, capaces de satisfacer a los tres tipos de públicos señalados. Esta modalidad de teatristas está equipada para sobrevivir y obtener reconocimiento en poblaciones que no solo carecen de un subcampo



• Escenas de "Amor de músico".



teatral, sino aun en aquellas donde algunos de sus miembros nunca presenciaron un espectáculo en vivo.

Ante el segundo tipo de público enumerado por Becker, los teatristas buscarán “el reconocimiento de los conocedores”, de los especialistas capaces de “entender plenamente” aquello que los primeros ofrecen sobre el escenario. La existencia de esta clase de espectadores depende de la medida en que se haya desarrollado, en una comunidad dada, una crítica periodística estable y exigente, así como una producción teórica que por lo general tiene su fuente en la actividad académica.

Sobre el tercer grupo de receptores, Becker observa que “habiendo estado del otro lado de la línea”, llegan a ser “el más comprensivo y perdonador de los públicos, la clase de receptores con quienes se puede intentar las experiencias más riesgosas”. Esta es la razón por la cual la existencia de escuelas de teatro de nivel terciario y, sobre todo, universitario en una determinada sociedad, propicia el caldo de cultivo de una experimentación teatral que no tiene garantizada la recepción masiva ni la valoración consagratoria de la crítica especializada. Vale la pena mencionar, a este respecto, el efecto distorsivo que tiene lugar cuando este tipo de “teatro para teatristas” es importado por comunidades que carecen del tercer tipo de público: los voluntariosos teatristas importadores comprueban con cierta perplejidad y desconsuelo que sus salas están despobladas aun la noche de estreno.

En nuestro Noroeste, es Tucumán la ciudad que cuenta con las tres clases de público en un

grado de interrelación y permanencia suficientes como para ser determinantes de producciones teatrales capaces de satisfacer o de provocar a uno u otro tipo de espectadores. Allí es posible que una obra destinada a no-especialistas como **El amor después de los 60**, escrita por el santiaguense Eduardo González Navarro y dirigida por el tucumano Manuel Maccarini, haya podido mantener su sala llena durante tres temporadas consecutivas.

Es también Tucumán donde el “teatro menor” –en el sentido que podrían haberle dado Deleuze y Guattari– encuentra un territorio fértil. Sería imposible detallar aquí la experimentación escénica desplegada en esta ciudad noroesteña, aunque cabe señalar algunas de sus más notables líneas de exploración.

En 2013, el grupo Manajo de Calles cumplió veinte años de una actividad constante que desbordó el ghetto estrictamente teatral para contaminar a casi todo tipo de artistas. Su directora, Verónica Pérez Luna, licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), ha llevado al grupo por experiencias de sala y de calle singulares, irreproducibles y prolíficas en descendencia. Como queda escrito en *Experimento Manajo* (Tucumán, Grupo Editor Como un Ají, 2013), libro publicado para celebrar esos primeros veinte años de explosiones dionisiacas, este colectivo polimorfo ha tenido, desde sus orígenes, “una teatralidad animal; la fiesta, la comida y la bebida; los cuerpos desnudos, voluptuosos y abiertos; la belleza violenta o la belleza dulce al punto del esplendor; el contagio, la sacudida, la dificultad de la mirada, los obstáculos del senti-

do, un realismo sensorial al punto del espasmo, un cambio de estados abrupto en los cuerpos, estados psicofísicos alterados, actores siempre en riesgo corporal y mental”. Según los apuntes de Verónica, Manajo de Calles forma parte de un refloreCIMIENTO del teatro de grupo tucumano durante los años ‘90 y en el cual ella se sintió acompañada por otros colectivos fecundantes: Propuesta, Caravana, La Vorágine, Marfil Verde, La Baulera...

La poética exuberante de Manajo marcó de manera directa o indirecta a varios de los grupos y artistas más dinámicos de las restantes provincias del NOA. En las irreverencias de ADNSHOCK y de su director, Charlee Espinosa, en Jujuy; en los estallidos transgresores de los catamarqueños de Egocéntric-Us encabezados por Fernando Uro; en la dramaturgia del salteño Germán Tolaba, se advierte ese culto a una sensualidad turbia, esperpéntica y ferozmente cómica, comparable a la peste que Verónica inculca a sus inmediatos/as compañeros/as de aventuras.

Buena parte de los jóvenes teatristas tucumanos del nuevo siglo provienen de la marea grupal resurgida en los años ‘90. Las potencias deseantes desatadas en aquella fase encuentran ahora uno de los rasgos definitorios de la “minoridad” deleuziano-guattariana: se trata de lo que los autores franceses, refiriéndose a Kafka, definían como una “sobriedad intensiva” que se opone a “los recursos de un simbolismo, de un onirismo, de un sentido esotérico, de un significado escondido”. Esta intensidad precisa, desvergonzadamente tucumana, a veces desopilana-



• Escenas de "Migajas de pan".



te, rigurosamente austera, contundente a la vez que inquietantemente humorística, se advierte en obras como **Monotonía**, dirigida por Diego Bernachi, o en **Amor de músico** o en **¿Qué soñará Corbalán?**, del grupo Teatro al Manubrio, liderado por Leandro Ortega y Mario Ramírez. Cabe adscribir asimismo a esta refracción de la influencia noventista el trabajo de César Romero en su sala Casa Luján.

Romero, uno de los más notables actores de Manojó de Calles, impartió clases de actuación; Sergio Chazarreta, joven director santiagueño a cuya formación contribuyeron los talleres de dramaturgia tomados con el mendocino Sacha Barrera Oro y el capitalino Ignacio Apolo. Chazarreta se dio a conocer con **Migajas de pan** en 2012 y definió con una fuerte impronta neo-naturalista la escenificación de **Llanto de perro**, de Andrés Binetti, en 2013.

En San Salvador de Jujuy, las búsquedas teatrales del nuevo milenio tienen en el grupo Pupila Cero, dirigido por Jimena Sosa, a uno de sus emergentes destacados. Egresada de la Escuela de Teatro de la UNT y formada con una extensa variedad de maestros argentinos, Jimena ha producido obras notables como **Delantal de casamiento** (2007) o **El estado de la neutra** (2009). En ellas, “se invita al espectador a mirar una red de historias que se cruzan”, motorizadas por acciones y ‘no-acciones’ que dejan al observador la decisión sobre qué mirar, negando “antecedentes y objetivos como forma de progresión dramática”. En la experimentación teatral jujeña sobresale asimismo Silvina Montecinos, licenciada en teatro por la Universidad Nacional de Córdoba.

#### OSCURA PREFERENCIA POR LO SUBURBIOS

Nathalie Heinich, discípula disidente de Bourdieu, calificaba de ilusoria cualquier “li-

bertad artística” que pretendiera ejercerse por fuera de las reglas de juego de una disciplina. Esa ignorancia de las reglas de juego se paga, de hecho, con la invisibilidad. De esta manera, “solo aquellos que logren cumplir con esta doble limitación, esta rigurosa destreza que es, por una parte, la maestría de las reglas del juego artístico y, por la otra, la maestría de sus posibles modificaciones, permanecerán bajo la luz de la consagración”. Dicho de otro modo, el reconocimiento institucional de determinada práctica teatral, por ejemplo, dependerá de la habilidad que el teatrista posea para manipular, entre la obediencia y la renovación, las mismas reglas que la institución utiliza para evaluar y clasificar su obra. Lo que aquí se complementa bajo los términos “maestría del juego artístico” y “maestría de las posibles modificaciones del juego”, correspondería en realidad a un trabajo teatral que dialoga con la segunda clase de público descrita por Becker; en efecto, los “expertos” del campo ocupan un lugar intermedio entre el conservadurismo que predomina entre la “gente bien socializada” y la heterodoxia que tienden a aplaudir los jóvenes teatristas o los estudiantes de la disciplina. Si el artista lucha por una posición de prestigio en el campo, deberá ser capaz de seducir a esos expertos y para ello deberá valerse de la astucia de quien demuestra conocer las reglas mientras las modifica. Se trata, para este artista perspicaz, de triunfar en el juego de relaciones de poder simbólico que definen un campo en tanto que espacio de posiciones.

Al comienzo de este artículo he indicado la diferencia diametral que separa una práctica orientada principalmente hacia los modelos consagrados en un campo teatral inmediato o lejano de, por el contrario, una teatralidad permeable a las materias, los temas y las formas que un determinado orden rechazaría por indig-

nos, irrelevantes o anacrónicos. Desde los dadaístas hasta Andy Warhol, pasando por Marcel Duchamp, el arte del siglo XX ha puesto en evidencia que la definición de lo que es o no es arte surge de una convención institucional, históricamente situada, poniendo definitivamente en crisis la perspectiva esencialista que hacía del objeto artístico un portador de valores intrínsecos intransferibles y casi-sagrados. A partir de entonces, “cualquier cosa” puede ser arte, cumpliéndose así una premonición que Hegel formulara a comienzos del siglo XIX. La consecuencia de ello es que una Historia del Arte —o bien, una Historia del Teatro— solo puede ser retrospectiva, careciendo de toda capacidad para prever tendencias futuras.

Dado que las reglas del oficio teatral son históricas, que el núcleo de una transmisión pedagógica es la exposición y la asimilación de “reglas de probada eficacia”, y que una historia del teatro solo puede ser retrospectiva, se sigue que únicamente resulta practicable una pedagogía de lo “ya hecho”. No hay, por lo tanto, una pedagogía de lo “irreductiblemente nuevo”; nadie puede enseñar a producir singularidades que vayan más allá de una mera “modificación” de las reglas conocidas. La racionalidad pedagógica no tiene jurisdicción en la producción del acontecimiento artístico, pues este implica, en el instante de su irrupción, una fractura de los discursos que legitimaban lo que hasta entonces se conocía como “arte”. Lo irreductiblemente nuevo cae fuera del campo consolidado, y sus “expertos” deciden si ese cuerpo extraño merece un esfuerzo de explicación y justificación o si, contrariamente, debe quedar en el silencio de lo vano. Dicho de otra manera, cada Warhol busca, aun sin saberlo, su Arthur Danto. Y es precisamente este crítico y filósofo quien ha dicho que “lo que finalmente hace la diferencia entre una



• Escena de "Migajas de pan".

caja de [jabón] Brillo y una obra de arte consistente en una caja de Brillo es cierta teoría del arte. Es la teoría la que la recoge en el mundo del arte y la preserva de colapsar en el objeto real que es". La obra de arte es, para Danto, "un enunciado en busca de otros enunciados", y ello no solo vale para el llamado "arte conceptual".

Es por eso que, en las provincias argentinas, la existencia de carreras universitarias dedicadas a las artes escénicas introduce una diferencia sustancial en el entorno circundante, sea este un puro movimiento todavía inorgánico de esfuerzos teatrales, o sea ya un subcampo escénico consolidado o en ciernes. Pero no es la universidad en tanto que institución pedagógica sino en tanto que espacio de investigación y de producción teórica lo que le confiere ese papel dinamizador.

En lo que acabo de escribir tal vez queda claro que, para salir de una posición subalterna en el campo teatral argentino, no es imprescindible la localización de instituciones académicas propiamente dichas, sino más bien la creación de espacios de producción de discursos teórico-críticos rigurosos y tan abiertos al acontecimiento escénico como lo estén los artistas a quienes se estudia. Así lo ha comprendido, desde la Representación Jujuy del Instituto Nacional del Teatro, el actor y director Rodolfo Pacheco, quien desde hace ya varios años viene cumpliendo una excepcional tarea editorial, dejando un prolijo registro de los eventos y los desarrollos del movimiento teatral jujeño en la última década y rescatando del olvido los valiosos apuntes inéditos de maestros de la región, tales como el prematuramente desaparecido director Damían Guerra, pues, como señala Bourdieu, "un indicador del funcionamiento de un campo es la huella de la historia de ese campo en la vida y la obra de sus agentes".



• ESCENAS DE "¿QUÉ SOÑARÁ CORBALÁN?".



# El pasado en el presente

• Escena de "Amarillo".

Obras emblemáticas de décadas pasadas están reponiéndose en Buenos Aires en versiones que posibilitan descubrir una vigencia inesperada. Textos que, en apariencia, respondían a una coyuntura social y política muy determinada hoy demuestran una gran vitalidad. **Nuestro fin de semana** de Roberto Cossa, **Estela de madrugada** de Ricardo Halac, **Amarillo** de Carlos Somigliana nos permiten redescubrir el realismo de los años 60; **Muñeca** de Armando Discépolo nos retrotrae al grotesco discepoliano de los años veinte. Y hasta una serie de textos de Carlos Gorostiza, producidos en diferentes períodos, se suman a este repaso que actores y directores están haciendo de una parte importante de la historia teatral porteña.

MÓNICA BERMAN / desde CABA

La práctica escénica tiene un rasgo absolutamente singular: la posibilidad de poner en escena un texto escrito/puesto hace siglos. ¿No es acaso cierto que Edipo, Lisístrata, Medea, Heracles andan todavía circulando por nuestros escenarios? Ni qué decir de los personajes de Shakespeare o de Molière: si observamos las carteleras de los teatros del mundo (entre los que, por supuesto, se incluyen los nuestros) por ahí siguen diciendo presente de manera constante.

Puede decirse inmediatamente que las puestas se dividen, al menos, en dos grupos: las arqueológicas –que son las menos por el trabajo que implican– que intentan una reconstrucción en relación con lo que fueron las puestas primigenias (el orden es cronológico, que es el único modo seguro de ordenar, puesto que la noción de valor o de importancia se sostiene en otros atributos mucho más discutibles). Es necesario aclarar que, de todos modos, por más arqueológica que sea la búsqueda tiene siempre un viso de fracaso: las voces no suenan igual, los vestuarios no se hacen con los mismos materiales, los cuerpos están moldeados de otro modo por la cultura y un sinfín de diferencias, incluyendo, por supuesto, a los espectadores que, perdón por la aclaración, son parte central de la puesta en escena (y si hay



• Escena de "Nuestro fin de semana".



• Escena de "Estela de madrugada".

que aclararlo es porque hay quienes lo olvidan). Las arqueológicas y las otras. En ese enorme conjunto denominado "otras" por simple economía, nos entran desde los trabajos que tienen al texto como excusa, pasando por un Tadeuz Kantor con su concepción de que el actor es un molino para moler el texto, hasta quienes buscan actualizarlo pero manteniendo el "espíritu" del origen, incluyendo a quienes lo parodian y así sucesivamente. Casi sin querer, la mención terminó tomando como punto de partida al texto y no a la puesta. Porque en general lo que se "vuelve a poner en escena" de los modos más diversos son los textos. Aunque nada impide que alguien vea una puesta filmada/presenciada/vivida y parta desde allí, para una nueva propuesta. Sí, puede decirse que no es la regla. Y que el texto —una parte de la totalidad de la puesta— es, para las puestas siguientes un disparador central.

¿Por qué se vuelve a una escritura del pasado? La extensa bibliografía sobre los clásicos ensaya provisoriamente una serie de respuestas. Pero también se recuperan otras escrituras de un pasado más reciente, vernáculo, además, y ahí aparece la interrogación sobre la vigencia.

Cuando se pone en escena un clásico en el grupo de las "otras" propuestas, en general, se producen modificaciones que permiten su actualización: la posibilidad de recontextualizar —juego ambiguo con el tiempo y el espacio—, el tratamiento del lenguaje, en ocasiones, se incluyen procedimientos vinculados con la puesta en abismo o algún modo de metateatralidad para enmarcar un tiempo/espacio en otro.

Ahora bien, en Buenos Aires, tres obras de un pasado reciente pero pasado al fin, vuelven al escenario: **Nuestro fin de semana** de Roberto Cossa, **Estela de madrugada** de Ricardo Halac y **Amarillo** de Carlos Somigliana. Aunque esta úl-

tima tiene rasgos temáticos que la distancian de manera notable de las dos primeras.

**Nuestro fin de semana** cumple, este año, 50 años. Fue la primera obra del dramaturgo Roberto Cossa. Se estrenó en marzo de 1964 en el Teatro Río Bamba. En ocasión de su estreno fue interpretada, entre otros, por Juan Carlos Gené y Federico Luppi; aquella puesta estuvo a cargo de Yirair Mossian.

La crítica especializada de ese momento, como lo era Samuel Eichelbaum, señaló que **Nuestro fin de semana** había logrado una "auténtica actualidad" de la clase media porteña.

¿Dónde está la clave para proponer una nueva puesta de una obra que podía leerse como actual en la década del '60? Aún más, que subraya una lectura de una clase que sin duda, hoy, no existe.

Roberto Cossa, dramaturgo de referencia, recuerda que esa obra lo instaló en la profesión. El Complejo Teatral de Buenos Aires estrenó (¿reestrenó? ¿Cuál es el modo de decirlo? El texto dramático se reestrena. La puesta, la que llevan a cabo Jorge Graciosi, los actores, el responsable del vestuario, la iluminación, la escenografía, la música, en el marco de un nuevo espacio, tiempo, público, esta puesta, decíamos, estrena) **Nuestro fin de semana** como un homenaje a la obra y a su autor.

La decisión institucional de un teatro público de incorporar a su programación **Nuestro fin de semana** describe un modo de su vigencia. El director de esta puesta, Jorge Graciosi, sostiene que "las grandes obras resisten el paso del tiempo" y que es posible, por lo tanto, "disfrutar (...) una mirada más".

Pero la vigencia no se recuesta únicamente en el homenaje y el aval institucional sino también en otras circunstancias. **Nuestro fin de semana**, que se lee en el marco de las historias del teatro

argentino, es propuesta por muchos jóvenes estudiantes (esos que no conocen la nostalgia de los '60) probando nuevos cuerpos y nuevas voces para aquellos personajes que hoy cumplen cincuenta años.

Con respecto a **Estela de madrugada** de Ricardo Halac, cuyo estreno tuvo lugar en 1965, encontramos algunos elementos en común: nuevamente la clase media (otra clase media, sin duda, mantenemos el nombre pero el objeto nombrado no es el mismo). Ahora se pone en primer plano la perspectiva de los hijos.

Lizardo Laphitz pone en escena la obra sin actualizarla (sin la decisión política de actualización puesto que, como dijimos antes, los cuerpos, las voces, los espectadores, los tachos de luz son distintos de aquella versión de los '60). En el marco de una crítica sobre la puesta en escena, Carlos Pacheco acota algo muy interesante la "realidad que los sostenía se va quebrando de a poco para mostrarles que el país ya no es ese que creían estar construyendo". De más está decir que la lectura, contemporánea, implica una resignificación. Como sucede con la palabra, que hace que cada acto enunciativo sea único puesto que depende del tiempo, del espacio, de los interlocutores, con las puestas sucede algo equivalente. Entonces, se lee desde el paradigma que predomina hoy.

A diferencia de **Nuestro fin de semana** no parece haber versiones posteriores y a semejanza de aquella, la puesta tuvo lugar en un espacio de la órbita pública: el Centro Cultural San Martín.

Podría agregarse, que en este caso en particular, otra actualización posible tiene que ver con ciertas lecturas de determinado público. Las lecturas de género (gender) pueden tener lugar sin ninguna dificultad para reflexionar sobre esta obra de Halac. Es una focalización que el paradigma de época del momento del estreno no hubiese



• Escenas de "Amarillo".

habilitado o no lo hubiese habilitado del modo en el que lo hace hoy. Es muy interesante observar que, en ocasiones, la vigencia de una obra se produce por un cambio desde las perspectivas de su lectura.

Dejamos **Amarillo** de Carlos Somigliana, para lo último porque consideramos que presenta diferencias significativas con respecto a las otras dos propuestas. Ambientada en la antigua Roma, presenta la lucha política, la corrupción, la clase dominante y su modo "legal" de hambrear al pueblo, entre muchas otras cuestiones. Además de la temática, su lenguaje es profundamente particular. El responsable de la nueva puesta fue Andrés Bazzalo (un experto en el arte de proponer bellas miradas sobre dramaturgias previas).

Andrés Bazzalo fue convocado por el Teatro del Pueblo para llevar adelante una versión y montar **Amarillo**. El Complejo Teatral de Buenos Aires se había propuesto rendir un homenaje al mítico teatro fundado por Leónidas Barletta a través de una co-producción. La razón: los 70 años cumplidos por el Teatro San Martín, que había sido emplazado en el lugar donde funcionó el primer Teatro del Pueblo.

**Amarillo** fue escrita en 1959 y recién se estrenó en Buenos Aires el 22 de abril de 1965.

El director cuenta que no recordaba la obra aunque la había leído en su adolescencia, en los momentos en los que se acercó al teatro. Bazzalo afirma que lo "sorprendió la actualidad del planteo dramático, las resonancias políticas que, intuía, despertarían interés en el público". Y sostiene, además, que aunque fue escrita a fines de los '50 y estrenada en el '65, "entre la Revolución

Cubana y el derrocamiento a Joao Goulart en Brasil y en una Argentina convulsionada que se acercaba al fin de una efímera democracia, es una obra que apela a visitar el pasado para referirse a problemas actuales".

Un pasado que revisita otro en términos escriturales. Una puesta que visita el pasado de varias puestas sucesivas, que lo hace en relación con la ficción y con la historia. Una obra definitivamente política. Y por lo tanto, de una vigencia indiscutible.

El director sostiene que **Amarillo** es "un planteo clásico, de inspiración shakespereana, que toma la historia de los hermanos Cayo y Tiberio Graco, sucedido en Roma cien años antes de Cristo para reflexionar acerca de las utopías, de los intereses sectarios, de la lucha por el poder, del intento fracasado de buscar un orden social más justo. También habla acerca de la debilidad del reformismo frente a una opción revolucionaria".

Una obra que, además, había sido llevada pocas veces a escena. Entonces, Andrés Bazzalo acepta el desafío y propone un **Amarillo** en la cartelera porteña. Su decisión tiene, además, como correlato una mirada sobre el panorama general de la cartelera, considera que era muy interesante "traer a la consideración del público actual una dramaturgia que escapa a lo neo-costumbrista, a lo privado, a lo familiar. A tanto mirarse el ombligo. Una obra política. Absolutamente".

Agrega Bazzalo que la Fundación SOMI (aclaremos por si alguien no lo sabe que es la Fundación Carlos Somigliana, justamente en homenaje al autor de **Amarillo**) estuvo en lo cierto en proponer esta obra, la primera del joven Somigliana.



Y que la adhesión del público fue la mejor confirmación. Y aunque no se trata de la única propuesta de teatro político en nuestros días, "contamos con un público preocupado por la cuestión pública y por los intentos de manipulación a la voluntad popular".

Vigencia: "cualidad de lo que está en uso o tiene validez en un momento determinado". Eso es lo que nos define el diccionario. Ahora bien, ¿quién determina la vigencia de una obra de teatro? Es probable que no haya una sola instancia de legitimación: que una institución la proponga y la lleve a cabo, que un director la asuma junto con una serie de actores y otros artistas de las artes escénicas, que la crítica la vuelva a registrar, que el público diga presente. Es probable que si de artes escénicas se trata no se pueda hablar de un paradigma de vigencia en particular, sino de múltiples. Una ciudad como la nuestra les otorga validez a diversas propuestas, diferentes entre sí, en simultáneo. Por eso, Buenos Aires es la ciudad teatral que es. Entre otras cosas porque es capaz de convertir en presente cierto pasado.

## ENTREVISTA A CARLOS GOROSTIZA



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

# Al compás de un remoto carillón

Apenas 94 años. Unos 94 años a través de los que puede vislumbrarse una historia para atrás, un zigzagueante recorrido hacia el pasado y, como la icónica magdalena de Proust, reencontrarse con el entusiasmo y la brutal libertad de un joven actor, poeta y titiritero que se zambulle en la dramaturgia con su obra **El puente** (1949) para revolucionar la estética del teatro argentino. Carlos Gorostiza es una puerta sorprendente hacia miles de mundos. Y, a la vez, un eterno militante de las letras, del sentido último de las palabras, que será su herramienta para reflexionar sobre la realidad e interpelarla, sacudirla, cuestionarla. Si bien cuenta actualmente con varias obras en cartel y otras en galera, nos invita a curiosear en todos los géneros literarios que abordó en el transcurso de su vida.

GRACIELA HOLFELTZ / desde CABA

**-Poeta, novelista, dramaturgo. Usted es un infatigable creador.**

-No te creas. Me fatigo, me fatigo. ¿Ves? Esas son las convenciones del lenguaje. A veces, habría que poner una palabra delante y, entonces, el sentido cambia.

**-Es cierto, sin embargo, yo lo decía por...**

*Comienzan a sonar unas campanadas provenientes de algún impreciso rincón del living. Gorostiza levanta suavemente la mano y me interrumpe.*

-Disculpame. Yo, cuando suena este reloj, hago silencio. (*Tiempo*) ¿No es hermoso?

*Le digo que sí, que el sonido envuelve y apabulla. Le pregunto si es un carillón. Me cuenta la historia. Y si lo menciono es porque el tema del tiempo va a atravesar el espíritu de toda esta entrevista. Como si Gorostiza, en el fondo de su memoria subconsciente, se metamorfoseara en Marcel Proust. Y viceversa.*

-Lo rescató del olvido mi mujer (Teresa Escalante), y lo restauró un amigo nuestro muy querido. Es tan chiquito, tan sonoro. Mirá qué curioso. Cuando estoy arriba, a punto de dor-



▪ Escenas de "Los hermanos queridos" (2014).

mirme, se oye apenas, apenitas... Y a mí me da tanta tristeza escucharlo sonar solo, allá abajo. Es como un niño que llora y nadie lo contiene. Siento eso, qué increíble.

**-¿Será el tiempo que pasa?**

-A mí el tiempo me preocupa. Tiene que ver con lo que yo pienso sobre él. En mi primera novela, que empecé a escribir a los 15 años, el tiempo era el eje primordial. Y ahora me lo encuentro también en los títulos: **Matar el tiempo**, **A propósito del tiempo**. Tengo que tener cuidado de no insistir.

**-Pero el tiempo no es el que está en los relojes. Ese sirve para organizarnos, para planificar.**

-Sí, claro. Por ejemplo, el tiempo en **Los hermanos queridos** no aparece como materia concreta. Está en los dos hermanos, en las dos familias, que conviven sin verse y sin oírse, esperándose unos a los otros. En todas mis obras aparece. Estoy terminando un cuento que se llama "El tiempo de los pájaros"... (*Piensa, se conmueve*) Acabo de mirar el reencuentro de Estela (de Carlotto) con su nieto y quedé maravillado. Lo que ha hecho el tiempo con ese muchacho, sus contradicciones; que quiere seguir llamándose Ignacio y ama a su familia de Olavarría y se define como campesino. Un campesino que, de pronto, sintió estar en un lugar que no le correspondía, porque a él le gustaba el arte. Y entonces, se dedicó a la música. Ahí se ve el funcionamiento del tiempo, lo que ha sido el devenir de ese muchacho. Es mucho más que leer un cuento. Y tiene que ver con mi historia. En mi casa no había libros. Mi madre era modista; mi padre, aviador. Y lo fue en todo el sentido de la palabra porque después voló y no lo

vimos más. Pero me dejó un hermano mayor que se recibió de contador. Y yo escondía mis poemas porque, cuando los leía, se mostraba confundido, no los entendía. ¿Por qué?, me preguntaba. Vaya a saber. Serán los genes, como en este muchacho. Pero, ¿por qué mi hermano no y yo sí? ¿Por qué descubrí a los 8 años la sección libros para niños en la Biblioteca del Maestro? No recuerdo cómo, la memoria me hace algunas trampas. Pero iba allí una vez por semana y ya no podía dormir sin tener un libro a mano. Es un misterio, un enigma. A mí me gusta pensar que hasta el más bruto de los hombres es un poema en sí mismo. Todos somos un poema. Lo triste es que muchos viven sin saberlo, no se dan cuenta. Y otros, se dan cuenta demasiado.

**-Si bien ha incursionado en distintos géneros literarios, la dramaturgia lo constituye como uno de los principales referentes teatrales. ¿Cómo ve su teatralidad actual comparada con sus inicios?**

-En el sentido formal creo que, moderadamente he seguido el curso de la historia. Si bien me han dicho que **El puente** anda muy bien, supongo que ya no escribiría obras con tantos personajes. Esta versión la realiza un grupo de chicos muy entusiastas. Pero ya no surge espontáneamente. Esto lo he conversado con algunos compañeros. Así como cada disciplina viene con su índole. El cuento que acabo de corregir, no podía ser otra cosa que un cuento. Y así con cada tema, que tendrán que ver, a su vez, con un tema personal. Siempre hay un tema personal. Lo sepa uno o no lo sepa, cada uno tiene su individualidad. Además, no podemos escaparnos de la realidad. Es un fenómeno que nos inspira de muchas maneras, para bien o para mal. Aparece una frase,

un lugar, una idea. Son diferentes fuentes para la creación, y pueden transformarse en un cuento, una novela, una pieza teatral.

**-¿Es acertado decir que una idea viene con el género "puesto"?**

-No, de inmediato. Pienso que el tema, interiormente, está. Yo sé cuál es mi tema y me ha dolido mucho descubrirlo porque achicó mi horizonte. A mí no se me hubiera ocurrido escribir una obra de teatro como **El sueño y la vigilia** de Gené. Juan Carlos era un místico. A mí me conmueve más cuando salgo a la calle y veo un chico con hambre o sucio, porque esa situación la he vivido personalmente. Siempre hay un toque social en mis obras, no me puedo escapar de esos hechos. Ahora voy a estrenar una obra en el Cervantes que se llama **Distracciones**. Los personajes son jóvenes de 23 a 24 años. Esto coincide con una circunstancia muy grata que estoy atravesando desde el año pasado. Un grupo de muchachos, dirigidos por Mariana Gióvine, que tomaron **A propósito del tiempo** y la trabajaron en clave de *clown*, con nariz roja, vestidos de payasos, guiños de complicidad hacia el público y... (*Suena otra vez el carillón*). ¿No te parece que es para hacer otra vez silencio? (*Risas*). Pero vamos a seguir. Yo me resistía a ver los ensayos, no quería saber nada. Y sin embargo, fue increíble, porque estos seres eran *mis* personajes. No eran ni Ulises Dumont, ni María Rosa Gallo, sino *mis* personajes. Como si los hubieran abierto para mostrar sus vísceras. Y al verlos mirar al público, sentía que les decían: "Ustedes también son payasos". Este año hicieron **Hay que apagar el fuego**. Lo mismo. Fue un encantamiento general. Y yo, que tenía un material no muy de mi agrado, sobre la distracción, sobre cómo nos distraemos, nos hacemos los distraídos o nos fuerzan a distraernos para que las cosas pasen al lado de nosotros; al ver a este grupo trabajar, la idea tomó cuerpo y se organizó en mi cabeza. No pensé en payasos. Pero, en el fondo, eran payasos. Todo esto viene

a cuento porque hablábamos de lo que inspira. En este caso, me inspiró un concepto: la distracción. Mirá si no es un tema para un ensayo.

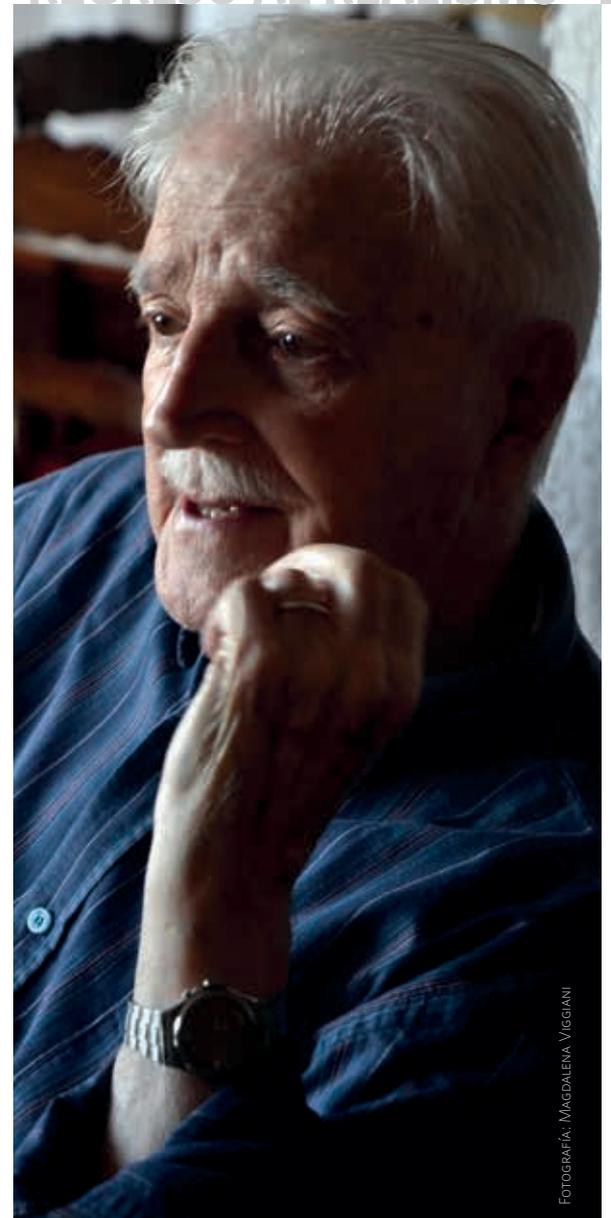
**-La literatura le sienta muy bien. Pero en sus inicios, entre otras cosas, fue actor. ¿Qué le agradaba de eso?**

-La composición del personaje. Si bien yo quería dedicarme a escribir, un señor llamado Pedro Asquini, muy duro él, siempre me conquistaba con algún papel para participar en sus obras. Una vez hicimos **Crimen y castigo** y, como el autor era ruso, obviamente nos prohibieron. Fue a partir de eso que, al no haber piezas de autores nacionales, convocamos a un concurso abierto desde el Teatro La Máscara. Se presentaron muchísimas obras, pero todas ocurrían en lugares exóticos y hablaban de manera exótica. Por eso nadie iba a ver teatro argentino. Y al Teatro lo manteníamos nosotros, con nuestro dinero. Yo era el encargado de pegar el grito, luego de cada función, para que el público dejara su aporte. Elegíamos a las chicas más bonitas, y ellas iban a recoger el dinero. O sea, retomando en parte la respuesta anterior; estaba el Teatro Juan B. Justo, que era socialista; el Teatro del Pueblo, con Barletta y sus periódicos recurrentemente prohibidos, comunista; y La Máscara, que derivaba del teatro proletario y anarquista. Si bien yo actuaba y escribía, no formaba parte de la dirección de ese teatro. Era una especie de agregado... Pero volvamos a la actuación y a **Crimen y castigo**. A Raskólnikov lo hacía Asquini y yo hacía a un capitán amigo. En una escena, voy al prostíbulo de la ciudad y está Raskólnikov. Él iba allí porque trabajaba Sonia, la otra protagonista. Entonces, entro muy borracho y la madama y dos chicas me agarran del brazo, me seducen y me tocan. Pero apenas. Era 1948, imagínate. Un día, las chicas no aparecen. Cuando termina el acto les pregunto qué pasó, por qué no salieron y me tocaron. Y una de ellas me contesta: "Es que están mamá y papá en la platea". Ese era el Teatro Independiente de esa época, inocente. Pero los autores de este lado que se oyen todavía, tenían una base política y social que no ocurre ahora. Esto respondiendo a tu pregunta. Ahora entran por el juego del teatro. Juegan al teatro. He tenido algunas discusiones sobre el eterno dilema de "que no existe el texto". El texto existe aunque salgan al escenario y digan "Mmm...", o hagan silencio. Hay un concepto. Porque, estén diciendo lo que estén diciendo,

están diciendo algo. Y eso es político. Esto es lo que nos diferencia, fundamentalmente. Y no quiere decir que sea ni mejor ni peor calidad de teatro, es distinto. En una época, nosotros teníamos necesidad de decir otras cosas, en mí continúa esa necesidad. Hoy son otras. (*Suena de nuevo el carillón*). Mi nieto es músico. Quiero que me diga qué notas son. ¿Escuchás? Son notas claras, y él va a poder reconocerlas. Es muy buen guitarrista.

**-Hay incipiente curiosidad, como un redescubrimiento de las nuevas generaciones por el fenómeno de Teatro Abierto. ¿Estará emparentado con esta reverberación colectiva, con una vuelta a la valorización del trabajo en conjunto?**

-Eso es una parte, ya vamos a volver. Primero voy a confesarte lo que significó para nosotros. A contar que, cuando surge un recuerdo entre los que quedamos, coincidimos en afirmar que no ha habido un momento más feliz en nuestra vida profesional que Teatro Abierto. Recuerdo un hecho pequeño, una imagen donde estábamos mi mujer y yo en el auto. Volvíamos del teatro Picadero. Ella manejaba. Habíamos dejado en su casa a Pepe Soriano que vive muy cerca. Y, de pronto, miro por la ventanilla y digo: "Teresa, Buenos Aires está distinta, no sé cómo explicarte. La veo distinta...". Eso nos pasó a todos los que estuvimos en Teatro Abierto. Fue aquí la primera reunión; aquí nos congregábamos para hablar de cualquier cosa, para estar juntos y tomar mate. Y un día, hablando entre todos, surgió la idea. Nos volvimos a reunir, ya cada uno con su obra, salvo una: la de (Oscar) Viale. Él estaba en Montevideo. Nosotros habíamos determinado que ningún autor podía dirigir, que se llamaría a directores conocidos. Cosa que a mí no me gustó nada. Pero resultó. Entontes, vino el Gordo muy sobre el pucho y dijo tener la obra, los actores y el director. No voy a decir los nombres pero, cuando le preguntamos quién iba a dirigirla, casi gritó: "¡Goro...!". "No puedo, Gordo. Yo escribí una de las obras, tiene que ser otro". El Gordo insistió tanto que hicimos una excepción y acepté. "Mañana a las cinco de la tarde estamos en tu casa". Me traje la obra y la leí durante toda la noche. Era hermosa y hasta se me había ocurrido una posible puesta. Al día siguiente se hacen las cinco..., cinco y media..., seis... En eso, llama Vicky de Argentores y me dice que tiene una mala noticia para darme. (*Hace una pausa y me mira*). Esto no lo sabés, ¿no?



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

**-No creo.**

-Yo lo cuento siempre porque nadie lo dice, se lo callan. Entonces, Vicky me dice: "Mirá, hay una diáspora, el elenco abandonó. Y no son los únicos, hay más. Tenemos que hacer algo". Cuestión que a la noche nos reunimos en la casa de Dragún para abordar el tema. Ahí nos enteramos del rumor: el que trabajaba en Teatro Abierto no iba a trabajar en la TV. Inmediatamente convocamos a todos los actores al Picadero. Y le pedimos a Somigliana que escribiera algo para que se supiera qué significaba realmente Teatro Abierto. Así nacieron esas palabras tan hermosas que subsisten hasta hoy. Eran las 12 de la noche y me tocó hablar a mí frente a cientos de actores que llenaron el teatro a pleno. Recuerdo que dije esto: "Cuando alguien grita ¡piojo! a uno le pica la cabeza. Aquí alguien gritó ¡piojo! Y, al parecer, a algunos les picó la cabeza. Hemos averiguado en todas las televisoras y lo que anda rondando, es mentira. Por consiguiente, alguien dijo piojo. Ustedes deciden si comprometerse o no. Quien

no quiera seguir, deje su nombre en ese cuaderno. Va a ser entendido, cada uno sabe los problemas que tiene. Y para que quede claro, van a escuchar un texto que representa muy bien lo que es Teatro Abierto". Entonces, leí las palabras de Somigliana. Se hizo un silencio mágico. Una sola actriz se excusó de participar, los demás se quedaron. El problema fue que ya era tarde para hacer la obra de Viale. Luego se comentó que, por razones técnicas, no pudo llevarse a cabo. Pero la verdadera razón fue esa. Este hecho es fundamental. Imaginate que después nos pusieron una bomba. No era un juego de niños. Por eso, retomando tu pregunta, lo que vos decís es cierto: estar unidos, trabajar en conjunto, es una parte. Tener éxito y terminar el ciclo a sala llena, con gente en la calle y todos nosotros llorando sobre el escenario, fue maravilloso. Pero falta lo otro.

**-El fundamento político-ideológico que le dio esa envergadura al fenómeno.**

-Es que, ¿cómo le explicás hoy a un chico lo que es vivir bajo una dictadura? Su realidad es otra. Recuerdo una noche que llegábamos caminando a casa con Teresa y el portero nos hizo una seña para que siguiéramos. Fuimos a un hotel. Después, mandé a una mujer a que sacara un par de valijas y, gracias a una conexión, pudimos alojarnos en el Presidente. Ya en el cuarto, oímos pasos. Unos pasos sordos. No sabés el miedo que sentíamos. Dice mi mujer que le dije -yo no lo recuerdo- "Si llegan a venir, me tiro por la ventana". Eso fue Teatro Abierto, también. Una de las tantas circunstancias que lo explica, así como lo de las dos chicas explica lo que era el Teatro Independiente, es esta que te voy a contar. Una tarde, al terminar las tres obras, veo que una mujer se acerca y deja una rosa sobre el escenario. Después, otra. Luego, otra más; y así muchísimas. Qué pasaba. Era el Día de la Secretaria, y todas las muchachas que habían recibido flores de sus jefes, las dejaban ahí como ofrenda. Ese era el espíritu que envolvía a Teatro Abierto.

**-Actualmente, tiene varias obras en cartel. ¿A qué atribuye esta vigencia?**

-A que el texto revive. Yo pienso que es eso. Los experimentos, con el tiempo, terminan aburriendo. El teatro es texto. De una u otra manera, es texto. Y si el teatro toca el sentimiento y el cerebro del hombre, permanece. Nuestras obras no son "clásicas", aunque algunos las llamen así. Para que un texto sea un clásico tiene que pasar



• Escena de "El puente" (2014).

mucho tiempo. Los verdaderos clásicos, ¿por qué sobreviven? Porque lo que ocurrió antes sigue ocurriendo ahora. Y lo formal no ha perdido vigencia. Esos son los dos secretos.

**-¿Le gusta ser espectador de sus propias obras?**

-No. Generalmente, no voy. He tenido muchas desilusiones. Te lo sintetizo de esta manera. ¿Vos viste **Aeroplanos**? Esa es una obra que a mí me encantó. La gente salía extendiendo sus brazos, como un aeroplano. Por primera vez, a pedido de mi mujer que siempre me inspira y sabe que yo me escapo o no quiero dar la cara; y no por vergüenza, sino por pudor; me quedé a esperar a que la gente saliera. "Mirá, no te pierdas esto", me decía ella. De pronto, me sorprenden y me agarran. Y fue tan lindo el agasajo que al final me ponía en el medio para ver cómo venían los tipos con los brazos extendidos. Recuerdo a una muchacha que se acerca y me dice: "Gorostiza, gracias...". Después, retrocede como dos metros, me mira, vuelve y me da un beso. Mi mujer tiene razón. Esas son cosas para no perderse. Pero estábamos hablando de otro tema...

**-Ser espectador de sus obras.**

-Cierto. Ya te dije que nunca voy. Pero con **Aeroplanos** me paso algo curioso. Un día, me llega la noticia -yo tengo parientes en Santiago de Chile- de que se estaba haciendo por un grupo de gente muy querida por mí. Y funcionaba muy bien. Entonces me invitan y voy. Tuve un agasajo bárbaro. Recuerdo que estaba Cafiero de embajador. Y que fue un mal trago para él, pobre.

Me lo presentaron a la entrada. Yo ya lo conocía, si bien había estado en el radicalismo y él en el peronismo. Pero era un tipo agradable. Y, al terminar la obra, se acerca con su mujer. Se los veía a los dos muy conmocionados. Para mí fue una sorpresa. No sé si te acordás que en la obra hay un momento en que el protagonista rompe un análisis porque no quiere saber el diagnóstico. Bueno, ahí me enteré que la mujer de Cafiero estaba enferma de cáncer y murió poco después. O sea, ver esa obra para él fue muy fuerte... Luego, fui al Teatro Circular de Montevideo. Allí la hicieron circularmente, cosa que me hubiera gustado hacer acá pero no fue posible. Les fue muy bien. Tan bien, que la llevaron a Brasil, a Cádiz y obtuvieron varios premios. Es más, me acaba de escribir el actor principal para contarme que van a pasearla por todo Uruguay. Después de diez años, ¿te das cuenta? Entonces, me llega la invitación y voy porque sabía que iba a estar bien hecha, ya los conocía. Hasta aquí, maravilloso. De pronto, me invitan a Asunción. Un tipo macanudo, un arquitecto que tenía un teatro. Me dije, voy a ir. Las experiencias que tuve fueron positivas, no tengo razones para no ir. Terrible. Y eso que el director uruguayo era muy bueno. Pero no le pescó la veta humorística. Vio solo dos viejos en las últimas y encima uno enfermo de cáncer. Terrible. Tenía un peso que me sobrepasó. Y me quedé marcado. Por eso decidí no ir más al teatro cuando se dan mis obras.

**-¿Cómo es su vínculo con la figura del director?**

-Difícil. Muy complicado. Yo siempre me reí de



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VICIARI

los problemas que tenían mis colegas autores. Felizmente, como director, monté tres grandes obras argentinas: **La fiaca**, de Ricardo Talesnik; **La Nona**, de Roberto Cossa; y en México **La valija**, de Julio de Mauricio. Con ellos no tuve ningún problema. Pero, en general, el director se siente un creador. Y yo creo que el director tiene que ser el gran intérprete. Si vos escuchás la 9ª Sinfonía tocada por Toscanini, es Beethoven. Si la escuchás interpretada por Stokowski, es Stokowski-Beethoven. Yo quiero la 9ª de Beethoven. Discípulo dirigió tres obras mías. Entre ellas, **El puente**. La eligió para hacerla profesionalmente. Un día me llama y me pregunta: “Gorostiza, esta escena de los chicos que están en la calle jugando a la pelota, ¿podemos hacerla... imaginando la pelota? ¿Que ellos jueguen, pero que la pelota no esté?”. “Mirá, sí, como poder se puede, Armando. Pero sería otra obra”. “Buéh... voy a pensarlo. Me parece que tenés razón”. Era muy respetuoso del trabajo de uno. Pasado el tiempo me dijo: “Yo nunca hubiera podido hacer una puesta con la frescura que la hicieron ustedes”. Por eso ahora, al ver a estos chicos haciendo mi nueva pieza, lo que ansío es que se acerquen y la trabajen con frescura. Con esa frescura que Armando no pudo lograr en su momento.

**-En usted, la literatura lo invade todo: novelas, poesías, memorias. Y obras de teatro fundacionales. ¿Siente que ha perdido algo en el camino?**

-Uh... tiempo. (*Milagrosamente, suena el carillón. Un pequeño sobresalto por esa sincronía*). A veces pienso cuánto tiempo perdí jugando al billar. No jugando al fútbol, porque a mí me encantaba, me fortalecía los músculos y corría mucho. Yo hice atletismo. Me levantaba a las 6 de la mañana para

ir a correr, era un fanático. Eso no lo perdí. Pero, el billar es un modo de perder el tiempo. Y yo he perdido mucho tiempo, lo siento ahora. Fijate la gente joven. Siempre está apurada y atropellando lo que encuentra a su paso. Yo tenía 28 cuando hice **El puente** y, justamente, habla de esa cosa atropelladora que tiene el joven. Para mí, el tiempo tiene otro valor, otras pausas que necesito. Y, sin embargo, qué contradicción; siento que perdí mucho tiempo. Porque, respetando la filosofía de cada uno, es inevitable pensar en muerte.

**-Una vez escuché decir a una gran dramaturga y novelista que “uno escribe para la posteridad”. ¿Está de acuerdo con esa idea?**

-No. Es más, me sorprende. Yo recuerdo cuando escribí **El puente**. Fue sensacional cómo se hablaba de la obra y de lo que había producido. Me costó años sacarme el estigma de ser “Carlos Gorostiza el autor de **El Puente**”. Así, todo de corrido. Sin embargo, yo me preguntaba, ¿perdurará dentro de 20 años? Una vez, (Arnaldo) Malfatti me invitó al aniversario de **Así es la vida**. Se cumplían 50 años. Y yo pensaba, qué suerte tiene este hombre, ¡50 años! Y resulta que mi obra ha cumplido 65. Veo cuántas versiones se hacen y hasta un grupo, llamado Falta uno, le agregó coreografías y textos de Shakespeare. Por supuesto que la consideré una versión libre, si bien lo mío lo dirigieron muy bien. Y entonces comprendo que es la tragedia argentina, que luego de 65 años sigue siendo vigente. Aquí tengo la primera edición con algo que querría mostrarte...

*Gorostiza se acerca a su biblioteca y saca un libro. Veo que el paso del tiempo lo ha dejado amarillento. Nos explica que es Teresa quien organiza esos volú-*

*menes con viejas dedicatorias y los ordena para que él pueda encontrarlos. Lo muestra con una dignidad y una sonrisa sobrecogedora.*

-Este lo encontró ella. Es de la 1ª edición. El vendedor recalca que venía con una dedicatoria del autor. Y era cierto. Yo se la escribí a Pablo Lozano, en el '51, cuando estábamos haciendo una obra juntos. “Pablo Lozano, actor y compañero de veras, saldando las pequeñas deudas de tiempo y de cariño”. Este muchacho murió atropellado por un auto. Y esta dedicatoria la encuentro ahora, hablando del tiempo. Pero, lo que te quería mostrar era esto, por qué escribí esta obra... “Escribí esta obra, ávido de dar a mi gente el espectáculo maravilloso de su propia vida. De hacerlos reír con su propia risa. De hacerlos llorar con su propio llanto. De avergonzarlos con su pequeñez y de enorgullecerlos con su grandeza. Luego, quise atacarlos brutalmente, a traición, y sorprenderlos en su ingenuidad hasta dejar sus nervios deshinchados. Por eso les hablo en su lenguaje. Su lenguaje es sucio y claro como el rostro de sus muchachos y, si consigo algo, solamente algo de esto, seré bastante, bastante feliz”.

**-¿Cómo se cumplen sus primeros 94 años con semejante vitalidad?**

-Ah, no te lo puedo contar. Es un secreto. (*Gorostiza se ríe con la mágica ingenuidad de un niño grande. Y hace un gesto muy hermoso con la mano*). Es que no cuento los 94. Ya estoy en camino de los 95. Cumplí dos meses hacia los 95. Mirá, si tengo que responderme por qué, no es porque me haya cuidado tanto. Salvo últimamente, bajo el yugo de Teresa que me obliga. Pero, si te soy franco, me animaría a decir que primero son los genes. (*Suena el carillón en el corazón de la charla sobre el tiempo*). Después, hice mucho deporte. Los músculos me responden. Y por último, el trabajo continuo. Si yo no puedo escribir, leer y crear, me sentiría incompleto. Así y todo insisto, es un misterio. Serán mis genes vascos, como afirman algunos. ¿Vos qué pensás?

*Y yo pienso en aquel joven de 28 años asombrado por el éxito. Decidido a reflejar lo siniestro del mundo cotidiano y a poner en palabras una realidad cruel y arrasadora que marcaría la esencia de toda su obra. Como Proust, mirando a distancia, asoma ese muchacho obsesionado por el devenir que, ahora con 94 años, y reloj carillón mediante, no transigirá -a pesar del tiempo que él dice perdido- en recurrir al arte para poseer la vida.*

## UNA REFLEXIÓN SOBRE *MUÑECA*, DE ARMANDO DISCÉPOLO



# De Frankenstein a *Muñeca*

ALBERTO CATENA / desde CABA

Constreñidos a dedicarles tres mil caracteres o un poco más a los comentarios teatrales que les encargan los diarios, los críticos sienten a menudo, frente a ciertos espectáculos, la necesidad de expandir el espacio de lo que analizan. No es que pretendan hacer en cada caso un ensayo, ni nada por el estilo, sino comunicar al lector informaciones que, creen, pueden llegar a estimular su conocimiento o curiosidad. Es lo que me pasó al ver la puesta de *Muñeca*, el clásico de Armando Discépolo montado por Pompeyo Audivert en el Centro Cultural de la Cooperación. Ante esta circunstancia, le pedí permiso a *Picadero* para publicar un texto algo más largo, parecido a los que se escribían allá por la década de los sesenta.

Antes de estrenar *Muñeca*, en 1924, Armando Discépolo había escrito ya diecisiete títulos teatrales, once de ellos elaborados en colaboración. Su máxima creación, el grotesco criollo, se había comenzado a perfilar en obras como *Mustafá* (1921), *Mateo* (1923) y *Giácomo*, presentada el mismo año que *Muñeca*, pero unos meses antes. ¿Se trata esta última pieza de un grotesco? Tal vez sea un exceso considerarla así. Las opiniones difieren. David Viñas, en “Grotesco, inmigración y

fracaso”, el esclarecedor prólogo que escribe para las *Obras escogidas* del autor y punto de partida de la revalorización que se hace de la producción discépoliana en el teatro argentino, le encuentra rasgos de ese género, pero relativizándolos. En la página 35 de ese artículo, afirma que, si bien Anselmo, personaje central de *Muñeca*, es un amante viejo, feo y fracasado que “llora y hace reír”, procedimiento fundamental del grotesco, esa marca estilística no se vuelca sobre un tipo aislado e inmigrante sino en un conjunto de individuos ligados a la clase alta y ganados por el libertinaje. Ese culto a la vida disipada podría ser el indicador cultural de una fractura de la antigua armonía social propugnada por el liberalismo de la generación de 1880, agrega Viñas. Frente al riesgo de disolución social el pánico conduciría, como escape, al disfrute de lo pulsional, a las costumbres alejadas de las buenas formas morales.

Y en la página 50, Viñas hace un nuevo y decisivo reparo: que el fracaso, otro ingrediente esencial del grotesco, se resuelve en *Muñeca* en el suicidio, que es lo contrario del humillante deterioro en que se precipitan los personajes del nuevo género. “No hay salida para el ‘señor frac-

sado’, porque si el proletario o el artesano pueden ‘caer’ en la zona lumpen, al burgués solo le queda la eliminación”. Cuando escribe este prólogo en 1969, Viñas está resignificando hacia la época de Discépolo el suicidio de Leopoldo Lugones, ocurrido en 1938, como metáfora sustancial de lo que sería el antigrotesco, el gesto de quien no admite el estigma del cuerpo derrotado y el fracaso. También adelanta, de algún modo, lo que después aparecerá como idea en su pieza teatral *Lisandro*, de 1971, en la piel de un personaje que, aunque distinto a Lugones, como es Lisandro de la Torre, viene de su misma clase. Un detalle curioso, acaso casual: en el libro *Irigoyen entre Borges y Perón. Literatura argentina siglo XX*, cuyo director era David Viñas y su compiladora Graciela Montaldo, se eliminan las últimas 25 páginas de ese prólogo de Viñas, entre ellas las que incluyen esta última reflexión.

Por su parte, el académico Osvaldo Pellettieri sostiene que, a nivel de la acción, *Muñeca* “transgrede el modelo sentimental de los primeros textos de Pirandello” y se la puede considerar desde el plano de la intriga como “la deformación de los modelos canónicos del melodrama”. Pompeyo Audivert, director y autor de la excelen-



• Escenas de "Muñeca"

te versión de **Muñeca** que se acaba de estrenar en el Centro Cultural de la Cooperación, en Buenos Aires, coincide también en que se trata de un melodrama, aunque deformado por la presencia de los brochazos del grotesco. Todo esto dicho como marco general para subrayar que, sin perjuicio de la posibilidad que otorgan algunas obras de ser ubicadas dentro de una clasificación cierta, muchísimas expresiones del arte se resisten a ser atrapadas en un paradigma rígido pues su verdadera naturaleza es la de experimentar, la de traspasar lo que es ya un terreno demasiado institucionalizado. Y que, en definitiva, más que los géneros puros, lo que valen hoy son las mezclas, sobre todo cuando un gran artista sabe plasmar con ellas realizaciones conmovedoras en lo humano y perdurables en lo estético.

La puesta de Audivert de **Muñeca**, pieza a la que este director incluso se atreve a definir como "tragedia griega nacional", es una buena prueba de esto que afirmamos.

Hay un eje clave, una idea en este trabajo que incide, tanto en la interpretación de lo que significó la obra dentro del contexto histórico argentino en que tuvo lugar como en cuanto a cómo ese elemento se expresa en la factura teatral de esta versión. Es la idea de Viñas de que **Muñeca** expresa como metáfora la fractura social que se anuncia en la década que va de 1920 a 1930, año del golpe de Estado encabezado por el general José Félix Uriburu. Este punto de anclaje es nítido en el espectáculo de Audivert, quien comparte su dirección con Andrés Mangone. Corroborando esta perspectiva, el director afirma en un comentario incluido en el programa de mano: "**Muñeca** es un sistema de representación fracturado, se trata de un intento desesperado de una clase social en decadencia por

reconstruir su aliento y su perspectiva".

Todo el montaje está regulado por esta imagen rectora que se compone y descompone como corresponde a un sistema inestable. Las distintas intensidades del texto suben o bajan de acuerdo con el valor dramático de lo que exponen y son contrastadas con otros elementos del lenguaje escénico: los colores de la escenografía (donde predominan el negro y el rojo), los comentarios sugestivos de la luz sobre el espacio o la música, los cambios de ritmo que se ralentan o entran en un vértigo amenazador, las composiciones del cuadro escénico o de los cuerpos en el desarrollo espacial. En ese marco, volátil y tornadizo, se despliegan las angustiadas preocupaciones metafísicas de los personajes de la obra (¿por qué amamos a menudo sin ser correspondidos?, ¿por qué el destino hace de nosotros lo que somos y no otra cosa?, ¿qué sentido tiene la vida ante la ausencia de felicidad o la asechanza de la muerte?, y tantas otras), que, obviamente, son propias de la condición humana, pero no ajenas a las pautas que guían la convivencia en sociedad.

Otra imagen que reverbera fuerte en la puesta e incentiva la reflexión del espectador es la de que la representación está presidida por el concepto de un permanente retorno, como si esa alegoría del país y su historia aludiera a un ciclo que se reinicia una y otra vez. La puesta comienza donde la obra termina en el original. Es como si todo volviera a empezar de nuevo. Al iniciarse la representación, Perla, el personaje que hace Mosquito Sancineto, dice: "Sonamos, ahora empieza todo otra vez". Y Chiquilín le contesta: "Pero qué problema hay Perla, seguimos acá. ¿Tiene algo mejor que hacer?". Como si no tuvieran algo mejor que hacer que seguir representando cíclicamente esa tragedia de adulones y mentirosos cuyo úni-

co objetivo sería hacer de ese pequeño microcosmos, de esa casa-país, la sede de un festín eterno de vampirismo y parasitación.

En cuanto a la versión en sí misma, Audivert procedió con libertad para rescatar y enriquecer el libro de Discépolo con nuevos aportes que hicieran resonar los temas de la obra en códigos más contemporáneos. En ese sentido, la decisión más importante es la de haberle puesto voz al personaje de **Muñeca**, que en el texto primigenio apenas si dice algunas palabras y es más que nada víctima de un mundo misógino. Las inserciones son, sobre todo, palabras de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio, que dan cuenta de una suerte de naturaleza sobrenatural del personaje, una suerte de mecanismo de gran hechizo que une su condición de mujer con la de una máquina divina. A través de este recurso, la versión pretende salvar al personaje del peligro de ser visto solo como un objeto, que es la imagen que está planteada en el texto discépoliano.

También en las conversaciones políticas de los individuos que concurren a la casa se introducen algunas alusiones concretas al contexto histórico, como son una mención a Mussolini o unas ironías que se gastan a un invitado radical, pero sin contradecir en nada el sentido que puso en marcha allí Discépolo. Los textos de Nicolás, por ejemplo, han sido en parte agregados para dar cuenta de una locura más desbordada del personaje, pero ese rasgo ya está presente en él. En lo demás, la adaptación, a la que Audivert prefiere concederle la condición de un mestizaje, fue muy cuidadosa con respecto a la estructura original. Además de la notable interpretación de Audivert como esa suerte de Frankenstein histórico que es el Anselmo (así lo define el director), hay que destacar el trabajo de los actores: es sobresaliente. Todos brillan en el espacio de su propia galaxia, empezando por Mosquito Sancineto, Abel Ledesma, Pablo Díaz e Ivana Zacharski. El espectáculo en su totalidad, junto con su excelencia visual, transmite una conmovedora y potente expresividad.

# AL MAESTRO CON CARIÑO



Dentro de su colección Homenaje al teatro argentino, la editorial InTeatro acaba de publicar una investigación de Adys González de la Rosa y Juan José Santillán que reconstruye buena parte de la vida y la producción del dramaturgo Osvaldo Dragún. A partir de testimonios, cartas y obras inéditas –**Los alpinistas** y **La noche del caracol**– el libro repasa la historia del creador, desde su inserción en el grupo Fray Mocho hasta su llegada a la dirección del Teatro Nacional Cervantes, Teatro Abierto y su experiencia en Cuba, como director de la EITALC, aparecen también como ejes fundamentales en su intensa actividad.

ADYS GONZÁLEZ DE LA ROSA / desde CABA

La vida de Osvaldo Dragún fue una sucesión de hechos intensos, relevantes, poco documentados e imposibles de registrar en su totalidad. Con este panorama fue que nos encontramos cuando tratamos de ordenar el comienzo de nuestro trabajo. El eje del libro se le ocurrió a mi compañero y coautor Juan José Santillán, como una especie de puente que continuara ese sendero que abrió Dragún entre Cuba y Argentina, y entre Argentina y Latinoamérica. Intercambio teatral bastante esporádico, incluso, en la actualidad.

Nos propusimos realizar una búsqueda que nos permitiera juntar parte de su obra dispersa por Cuba, México y Argentina fundamentalmente, y nos encontramos que en muchos casos no fue conservada y en otros era muy difícil de ubicar o, lo que es peor, con la negativa de instituciones extranjeras que la guardan como patrimonio exclusivo de sus archivos. Y no solo hablamos de su dramaturgia sino de la documentación de los distintos proyectos que llevó a cabo como promotor.

Creímos importante recuperar la mirada de Dragún sobre el teatro latinoamericano y su reconocimiento. Actualmente existe cierta revalorización de Latinoamérica pero hace unas décadas proyectos como la Eitalc (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe) –fundada por Dragún– estaban más cerca de la utopía que de su concreción durante más de una década en diferentes países.

Fue así que comenzamos a hacer entrevistas para reconstruir algunos caminos y la lógica del trabajo se invirtió. En lugar de apoyar los documentos con algunos testimonios, estos últimos pasaron a ser los protagonistas del libro. Sucedió algo fascinante: cada entrevistado aportaba su verdad “absoluta” de la historia que difería en matices –y a veces era totalmente opuesta– a la de otro. Pero el proceso fue adquiriendo una carga emocional que nos atrapó y arrastró tras de sí. Todos los encuentros con los que colaboraron con este libro tuvieron un matiz que los hizo especiales, ya sea por el vínculo con Dragún o por la conexión afectiva que aún mantienen los implicados con él, como la visita a su hermana Gogó, testigo inapreciable de su infancia, adolescencia y llegada a Buenos Aires, así como de la relación con su madre. O la larga conversación con Gorostiza que terminó con un profundo: “... yo lo quería, caray”. O la charla con Eugenio Barba en Holstebro donde confiesa: “Es difícil desarrollar amistades profundas



• Dragún en el cierre de Teatro Abierto 1981.



después de una cierta edad y Osvaldo fue una excepción. Cuando murió fue como si un pedazo de patria partiera definitivamente”. Así podría decir de cada uno de los encuentros. Sé que es algo muy íntimo y vivencial pero intentamos que al menos una parte de ello quedara expuesto en este libro. A la par tuvimos acceso a fotos familiares, cartas institucionales y personales, poemas, manuscritos, obras inéditas: retazos atesorados por aquellos que lo brindaron generosamente.

De este modo el material se fue conformando tras períodos de lenta quietud y otros de vorágine. Este libro, sin lugar a dudas, es deudor de ese amplísimo intercambio que se fue moviendo de Argentina a Cuba, Ecuador, Brasil, Dinamarca, Puerto Rico, México y así volviendo una y otra vez sobre esos pasos difíciles de seguir, al menos con la lógica tradicional. Entendimos que lo importante de su obra (y me refiero en el sentido más amplio de la palabra, casi sinónimo de vida) no era la precisión de cuándo o cuánto hizo sino lo que queda latiendo de todo lo que engendró, cómo se multiplicó y replicó en sus contemporáneos.

Para ello establecimos cinco estaciones básicas, cinco momentos representativos de su vida y fundantes —o que marcaron hitos importantes— en el teatro nacional y latinoamericano. Si bien sus inicios teatrales fueron en un teatro de barrio y luego en el IFT, la llegada al Teatro Popular Fray Mocho consolidó su formación teatral, se integró a este grupo como a ningún otro a lo largo de su vida. Desde este bastión del teatro independiente escribió gran parte de su teatro y consideramos que esta etapa corresponde con la de su mayor reconocimiento como dramaturgo, allí estrenó: **La peste viene de Melos, Historias para ser contadas, Los de la mesa 10 y Tupac-Amaru**, entre otras. Además organizó eventos teóricos, pedagógicos y giras. Esta dupla de trabajo con Oscar Ferrigno trató de revitalizar al Fray Mocho en la década del setenta sin grandes resultados, lo que también documentamos en el libro.

En 1961, Dragún viajó a Cuba, y por las implicaciones que tuvo ese viaje en aquel momento y sus repercusiones muchos años después fue que establecimos esta parada como la segunda estación. En esa fecha, con solo 32 años y en plena efervescencia de la Revolución triunfante llegó a La Habana para organizar un Seminario de dramaturgia que conformaron obreros, milicianos, campesinos y algún que otro joven imberbe

de provincia. De ese grupo salió gran parte del denominado Teatro de la Revolución. Buena parte de aquellos autores ha sido galardonada con el Premio Nacional de Teatro y recuerda sus comienzos con aquel maestro que se convirtió en amigo y al que siguieron recibiendo y visitando por siempre. Esta proximidad con la Isla se resignificaría años más tarde en otro evento de resonancia latinoamericana: la EITALC.

Pero antes, en 1980, hicimos la siguiente parada, la de mayor connotación social; para algunos, incluso, uno de los factores que influyó en el debilitamiento de la Dictadura militar en Argentina: Teatro Abierto. Dragún era un hombre de experiencia política, de militancia y a la vez un gran seductor, su poder de convocatoria para este y otros proyectos quedó demostrado. La diferencia de Teatro Abierto es que estaba en juego la vida. Él ideó y se puso a la cabeza de un grupo de intelectuales que organizó y llevó a cabo un ciclo de teatro provocador que se desarrolló entre julio y septiembre de 1981; que los paramilitares intentaron detener con la quema del Teatro Picadero pero que arrancó con más fuerza y apoyo del público en plena Avenida Corrientes. En esta primera edición participaron decenas de actores, vestuaristas, técnicos, veinte directores y veinte autores. Y aunque Teatro Abierto quedó latiendo por su connotación sociopolítica, no debemos obviar la altura del teatro que allí se presentó; con textos de Tito Cossa y Carlos Gorostiza, Rubens Correa, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky y otros autores argentinos. Como recuerda Dragún quince años después en el documento: “¿Cómo lo hicimos?”:

“¿Cómo lo hicimos? No es fácil recordar. Más, cuando la pérdida de la memoria se ha convertido en religión. Y en tabla de salvación. Hay que salvarse de la utopía. Cuidado con ella, que muerde. Además, cuando se escribe sobre un recuerdo, se corre el riesgo de definirlo, alejarlo, despersonalizado. Y Teatro Abierto fue una experiencia tan personal, tan privada. Al menos para mí. ¡Tan personal!”. Y más adelante: “¿Cómo lo hicimos? Por utópicos. Pero en América Latina ser utópico es ser realista. Si no hubiésemos sido utópicos, ni hubiésemos sobrevivido (condición imprescindible para ser realista, o cualquier otra cosa), ni el país flotaría como un corcho, ni hubiésemos hecho nada de lo que hicimos. Teatro Abierto incluido”.

Y por los testimonios de este libro comprobamos que así fue, cada cual

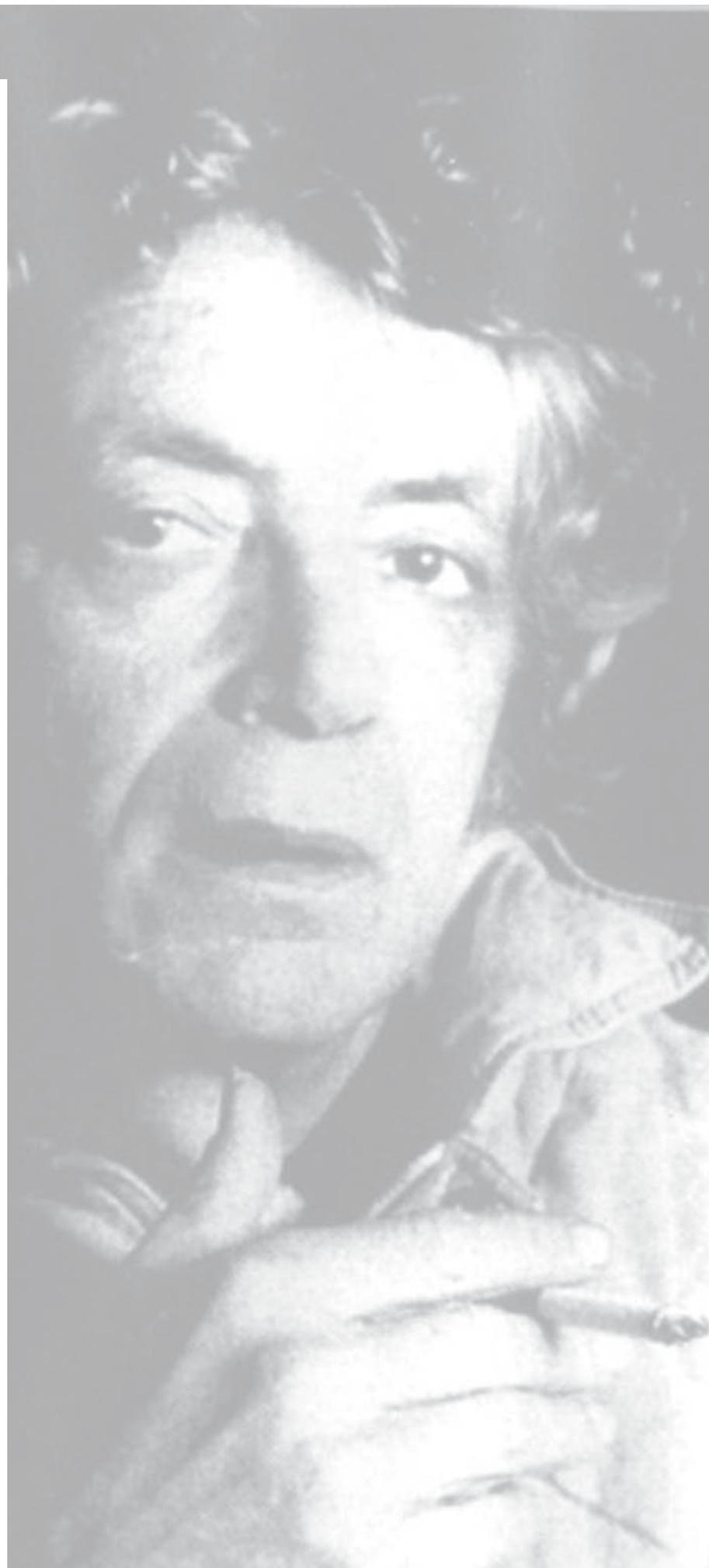
con su versión, su hipótesis de cómo empezó todo, aunque no es lo más importante porque ellos estuvieron allí poniendo el cuerpo, acompañándose en el incendio de un teatro y resurgiendo en otro más potente. Con la llegada de la democracia, Teatro Abierto se fue desvaneciendo, perdiendo el sentido con el que fue creado y Dragún tomó nuevos rumbos, o quizás retomó los mismos rumbos con nuevos aires, otras ideas.

En 1987, durante el III Congreso de Teatristas que convocó el Instituto Internacional del Teatro (ITI) en La Habana se planteó la necesidad de espacios alternativos de formación e intercambio entre los teatristas de América Latina. Tras valorar diversos proyectos se eligió el de Dragún. El 15 de octubre de 1989 se inauguró en Machurrucutu, La Habana, el primer taller de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (Eitalc). Ese es nuestro cuarto período. Desde allí, Dragún abrió una puerta a los teatristas del mundo, ofreció talleres gratuitos brindados por los grandes maestros del teatro latinoamericano. Luego, la Eitalc se hizo itinerante y transitó por Argentina, México, Brasil, Alemania, Italia, Dinamarca, Colombia, Perú, Chile y Ecuador. Con este proyecto se consagró como gestor y productor, solo él y su poder de convencimiento, o sus sueños, hicieron posible que la Eitalc se sostuviera durante tantos años. Su ilimitada visión de lo posible lo llevaba por un camino impensado para muchos. En una carta a la teatrera puertorriqueña Rosa Luisa Márquez en la que le comenta la idea de una caravana teatral que recorriera toda América Latina, le desliza: “Oye, por si La Caravana sí se hace, ¿no conoces a nadie en Puerto Rico a quien le sobre un velero apto para recoger unos 50 teatristas, dar teatro por los puertos del Caribe, y llegar hasta las costas del Ecuador? Si sí lo conoces, pídele que nos lo preste, que venga con nosotros manejándolo, y pagando los gastos”.

Delicioso, aunque esta vez no fue, pero muchas otras sí.

En 1996, Dragún y la Eitalc se habían radicado de manera casi precaria en México, él se acercaba a los 70 años y su salud estaba debilitada. Recibe el ofrecimiento de regresar a la Argentina para dirigir el Teatro Nacional Cervantes. Esta es nuestra quinta y última estación. Si para muchos fue polémico, contraproducente, incoherente con su trayectoria, nosotros no compartimos ese juicio y nos centramos en su labor. No sabremos cuáles fueron las razones iniciales que lo llevaron a aceptar la propuesta pero sí estamos seguros que su presencia fue esencial para defender un espacio artístico que estaba previsto ser aniquilado por el menemismo. Desde allí no solo defendió al único teatro nacional sino que le dio un sello a la programación con gran presencia de teatro latinoamericano. Organizó dos encuentros de teatro iberoamericanos (1988 y 1989) al que asistieron grupos de Cuba, Perú, Brasil, España, Chile y Costa Rica. En el Cervantes, además, se encontraron en un cruce generacional, por demás interesante, autores y directores como Carlos Gorostiza, Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Roberto Cossa, Alberto Ure, Ricardo Bartís, Rubens Correa, Cristina Moreira y Griselda Gambaro, entre otros. Ellos muestran la elevada calidad y variedad generacional y estética que caracterizó a la programación de este período.

Decidimos incluir dos obras inéditas de su última etapa, porque la escritura seguía siendo lo vivencial y postergado por él en sus últimos años; situación que le hacía padecer. Añoró siempre tener un colectivo creativo como el inicial Fray Mocho pero no lo encontró y siguió escribiendo desde la soledad y la ansiedad que esto le generaba. Jakobson dijo: “Algo es bello en relación con su contexto”, y este libro se transformó en una experiencia hermosa por él y por todos los que nos acercaron sus intimidades: diálogos rememorados, cartas guardadas, poemas íntimos, manuscritos, bocetos, fotos... somos conscientes de que su vida fue mucho más y también eso queda expuesto. Todo está en este libro hecho de algo tan concreto como los recuerdos y las resonancias actuales de una vida inquieta.



VÍCTOR ARROJO

# “Un director debe tener ganas de derrochar”



*El director teatral ¿es o se hace?* Tamaño interrogante se formula desde el título del volumen que acaba de lanzar INTeatro Editorial y que lleva la firma de Víctor Arrojo. El experimentado teatrista y docente mendocino bebe de distintas aguas en la búsqueda de una o varias respuestas, pero sobre todo genera desde su propia fuente y nos arrima, entre otras cosas, sus PATEA (Procedimientos de Animación Teatral).

FAUSTO ALFONSO / desde Mendoza

Ya desde el prólogo, y hermosa fábula de por medio, Arrojo confiesa sobre la imposibilidad -a cierta altura de la vida- de no pensar en términos teatrales. Esta circunstancia, sumada con seguridad a muchísimas otras, explica en parte la existencia de las páginas que nos ocupan. Especulamos con que ese pensamiento recurrente, más aún viniendo de alguien que oficia de director, debe actuar como un megáfono exigiendo sistematizaciones, cosas concretas, pasadas en limpio. Y, para plasmarlas, hasta acá no se ha inventado nada más apropiado que un libro.

Víctor carga las tintas sobre el desarrollo de las capacidades, más que sobre un ordenamiento en etapas que contribuyan a llevar a buen puerto una puesta en escena, un espectáculo. Inevitablemente, tiene que repasar conceptos sobre el rol del director a lo largo de la historia y sobre las nociones de puesta en escena, pero sin perder nunca de vista su objetivo: bajo el precepto de “poner en movimiento” y la idea de “animador” sugerida por Peter Brook, el autor apunta a desarrollar sus Procedimientos de Animación Teatral (PATEA). Un tríptico que suma procedimientos generales, legitimados por la práctica histórica; particulares, vinculados a la micropoética de la puesta; y de recepción, ligados lógicamente a la instancia convivial.

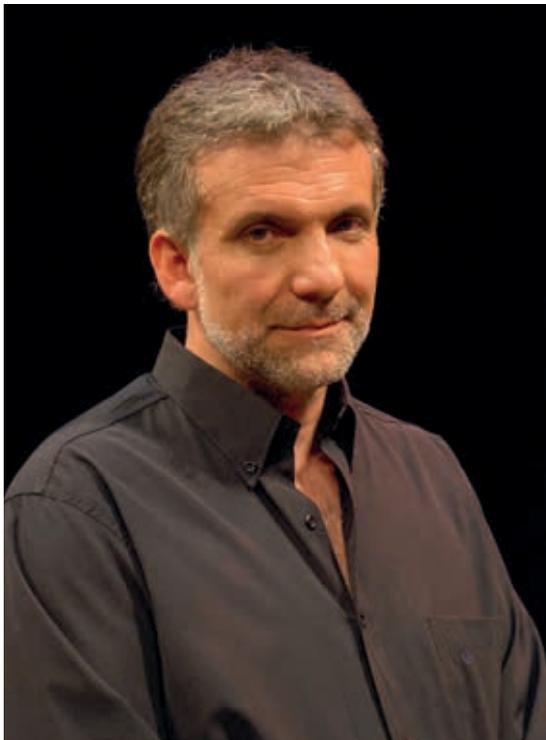
Camino a ello, en medio de ese desierto que es el teatro, “donde nunca sabemos dónde estamos”, el autor alerta sobre no dogmatizar las enseñanzas de los maestros, sobre no encriptarse hasta dificultar la recepción, sobre la necesidad de mirar desde afuera (para poder meterse bien adentro)... Sobre la búsqueda del pez dorado, aquel que titila en los detalles.

A lo largo de sus páginas, Arrojo nos recuerda que la escena debe contener “la voluntad de ser vista”. Confiesa que, como director, encuentra el goce en los ensayos, a diferencia de los actores, que lo experimentan en la representación. Y reivindica, para una adecuada relación con los intérpretes, dos herramientas clave: la mirada y la pregunta.

La figura del director es tan concreta como inasible (esto último tanto por etérea como por inabarcable). Crea, coordina, lidera, motiva. O no hace nada. Como la escultura pensante, espera a que todo cristalice. Puede aspirar a los superpoderes, como lo sugiere Clurman, o intentar una horizontalidad, como lo prefiere Audivert. Arrojo se queda con la idea de Grotowski, esa que habla del “espectador profesional”. Y que da pie (sí, una burda referencia a los PATEA), para arrancar la charla con el director del ya histórico elenco mendocino Cajamarca.

“La idea del libro –cuenta– se conecta obviamente con la praxis y los roles que uno va ocupando. Pero me marcó la investigación el ganar la beca de perfeccionamiento docente en la Universidad, allá por el ’98, ’99. Era el auge de los posgrados, en el marco de la universidad argentina neoliberal del menemismo. Si no hacías uno, te ibas a quedar afuera de la existencia humana. En esa desesperación, los que de alguna manera tenemos cierta relación de dependencia con la docencia, entramos en el juego inevitablemente. Bueno... aparte nos gusta estudiar. No era ningún sacrificio. Me presenté a ese llamado, gané la beca y se me abrió una posibilidad bastante importante. Dentro de lo que pensé estratégicamente, estaba el perfeccionarme en lo que venía haciendo, que era la dirección. Zona que veníamos viendo que debía ser una especialización, pero en donde había un vacío. La tradición de reflexión y sistematización en la actuación era –y es– mucho más grande que en la dirección”.

**-De hecho vos dejás en claro que la mayoría de la bibliografía relacionada con la dirección tiene que ver con ciertas instancias que deberían cumplirse a la hora de montar un espectáculo y no con las aptitudes que el director como figura debe tener.**



• Víctor Arrojo.

## Una intensa trayectoria

Luego de su paso como actor por el Joven Teatro Goethe, Víctor Arrojo crea Cajamarca Teatro, que este año cumple sus primeros treinta. En el '84 codirigió junto a Ariana Gómez *El juicio* (adaptación de *El proceso de Lucullus*, de Brecht) y en el '85 debutó como director con *Historia de una cara (Camara lenta)*, de Pavlovsky. Desde entonces no ha parado hasta hoy. Entre sus numerosas puestas figuran: *Juana de América*, *Bizcochos mortales*, *La boda*, *Historia de una cara*; *Frida, el vuelo inmóvil*; *Menú de naufragos* (en altamar), *Acto de fe...* entre bambalinas, *El zapato indómito*, *Freno de mano*, *Ruido blanco*, etcétera, hasta llegar a la actual *El bizco*. En simultáneo, nunca abandonó la actividad docente y fue y volvió de la actuación en múltiples ocasiones (hoy

protagoniza *Rotos de amor*). Se perfeccionó en Chile y en Cuba, entre otros sitios, y montó espectáculos en distintos puntos del país, a partir de invitaciones o en el marco de los programas de asistencias técnicas del INT. También dirigió el elenco de Egresados de la UNCuyo, el elenco Universitario, la Comedia Municipal de Mendoza, elencos desprendidos de los talleres de Cajamarca (como Los Insufribles) y otros propuestos expresamente por él, como el Municipal de San Carlos. Hoy dirige además el elenco de la OSEP. Ha ejercido distintos cargos en el ámbito gubernamental y universitario, como el de director de la carrera Artes del Espectáculo de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

-Claro, eso es parte de la investigación. Porque es toda una tentación, también, hacer una bitácora de puesta. Ya desde Stanislavsky hay muchas bitácoras, que son muy ricas. Uno va sacando de allí conceptos y procedimientos, y deducciones que como lector o estudiante va haciendo. Pero no hay una formulación sistémica que diga por acá podemos empezar a discutir qué es lo que se espera del rol de director. A partir de aquella beca, que fue una maestría en Artes en la Universidad Nacional de Chile, con especialización en Dirección Teatral, descubrí una teoría que yo no conocía y le fui poniendo nombre a cosas que me venían pasando, fui ordenando. Allí apareció para mí la visión grotowskiana del espectador profesional.

**-¿Es decir que cuando comenzás a dirigir no sabías qué era eso?**

-Claro, la maestría es la que me abre a esa teoría.

**-¿Pero habrás detectado alguna capacidad que te llevó a lanzarte?**

-Creo que en general el momento de llegar a la dirección no se da muy reflexiva o conscientemente, por lo que me pasó y por lo que veo que pasa. En un punto puede haber un instinto, como se da en la actuación. Nadie te dice: "Ahora estás listo para actuar". Uno se larga, a veces en detrimento del pobre espectador. Otras veces uno llega a la dirección por condicionamiento grupal, por el perfil, por características de liderazgo. Porque sos el que a lo mejor coordina cierta dinámica de grupo. O porque sos un buen productor. O porque sos el más viejo y experimentado. Es

una zona incierta. Como en todo el arte, no hay un llamado o certificación previa que te diga que estás en condiciones.

**-En el libro prestás mucha atención a la curva de atención, valga la redundancia, y al espectador propiamente dicho, algo de lo que muchos directores se sustraen durante el proceso de producción. Incluso a algunos les avergüenza pensar en el posible público.**

-Es una vieja discusión. Son posiciones que se adoptan. Las respeto. Si son sinceras, bienvenidas sean y operarán desde allí. He tenido procesos en los que he dicho: "Esto no tiene, claramente, lo que hoy se dice voluntad de público". Uno aborda el proyecto sabiendo que está limitado en códigos de recepción más masivos. Lo sabe y asume. Pero no es que no te importe el público. Con todo respeto, a mí me parece una posición con una mirada medio egocéntrica esa de desinteresarse del público. El arte, desde la reflexión teórica y la praxis, es diálogo. Incluso puede que no tenga voluntad de comunicación, pero lo mismo la genera.

**-¿En qué medida ese público te ha servido para que replantees espectáculos ya estrenados?**

-Totalmente, siempre, permanente. Lo reconozco, no sé si como una mirada intuitiva, ideológica... Yo he tratado de encontrar un punto intermedio, un diálogo que sea superador de cierto imaginario cultural. Buscar un *fifty-fifty*. Nunca terminé de instalarme en una zona muy popular, pero tampoco me instalé en una zona sumamente intelectual. También he sido bastante ecléctico en la producción.

**-La elección de los autores da una pista de esa búsqueda del *fifty-fifty*. Por ejemplo, Leo Maslíah.**

-Claro, creo que a Maslíah se le puede dar un tratamiento más intelectual, pero para mí no es intelectual. Le doy un tratamiento más vital y divertido, y de repente tomándolo desde ahí pasan otras cosas. Creo que tampoco hay que tener una actitud polarizada y decir: "Ah, esto no funciona, la gente no viene". No me desespero por eso. Trato de entender. Me ronronea mucho una palabra, "eficacia", que está teñida de cierta cosa negativa. Me interesa trabajar sobre eso, explorarlo conmigo primero. ¿Por qué un gesto, un signo, un relato es más eficaz en términos de acontecimientos que suceden en la recepción? En los últimos años estoy como cabezón con eso. Esta escena, ¿por qué no es efectiva? ¿Qué pasa, entre lo que nosotros suponemos que debería suceder en la recepción y después vemos que no sucede o sucede desde otro lugar? ¿Qué hay entre una cosa y la otra?

**-Vos proponés los PATEA, relacionándolos con la idea de poner en movimiento. Una acepción más fuerte sería la de desbaratar, barajar y dar de nuevo, literalmente patear y reordenar todo.**

-Uno va ordenando epistemológicamente una investigación... Te imaginás que la dirección es un campo que se puede tomar desde millones de lugares. Hay una cantidad de aspectos que no he podido desarrollar porque me superaban. No me meto con la construcción simbólica, por ejemplo. Por eso tomo esta cuestión de Barba, este concepto antropológico de los consejos comunes. Todo lo que está puesto, primero está comprobado empíricamente en la realidad. Ejemplo: conden-

sar. Es una realidad. Un relato que está dilatado no funciona. No se trata de inventar nada del otro mundo, sino de ubicar, identificar. La polarización de una puesta es un hecho por demás comprobable, también. Son como verdades de Perogrullo a las que le ponemos nombre y ordenamos, como vos decís.

**-Desde hace años sé que rondaba en tu cabeza el término “percepto”, sugerido por Deleuze, y muy asociado a la idea-fuerza con la que trabajan los publicistas. En tu libro ahondás en él y hasta sugerís que el director se puede transformar en un percepto en sí mismo. ¿Cómo sería eso?**

-En la tradición teatral la figura del director tracciona y anima la teatralidad. En nuestro medio, me parece que la figura del flaco (Ernesto) Suárez, por ejemplo, es incuestionable. Es un percepto en sí mismo, tomando a este como esa idea fuerza que va a animar toda la teatralidad de un espectáculo.

**-También prestás mucha atención a la materialidad del espectáculo y a la relación con el espacio, siguiendo a Lavelli en que una idea no es del todo tal si no es en relación con el espacio. Se me ocurre que transportar un espectáculo hacia un espacio diferente es como una mudanza doméstica. Se pierden las cosas en el camino, aunque en este caso quizás sean cosas más simbólicas que materiales.**

-Contra eso no hay retorno. La opción es no moverlo. Es una decisión previa. Cuando uno acepta el condicionamiento de una materialidad fuerte o de un espacio, tiene que ser consciente de que si no va a aceptar la pérdida no lo debe mover. Por necesidades personales y de trabajo uno empieza a traicionar ese postulado y hay pérdidas notables.

**-El hecho de tener sala, como tu grupo Cajamarca, disminuye el riesgo, respecto de los elencos sin sala.**

-Sí, en caso de no tener sala hay que trabajar desde otro lugar, capitalizando la riqueza que tienen los distintos espacios. Pero también el tema de la sala condiciona. Por ejemplo, nuestra última puesta de *El zapato indómito* quedó atrapadísima. Intentamos visualizar la posibilidad de salida y gira del espectáculo y era imposible. Había que hacer otra lectura, empezar de cero. Aquí también el director opera como un productor, cuando quiere o lo ve posible y se pregunta

qué supuesto tiene tal o cual trabajo. Si vamos a trabajar con el supuesto de que hay que moverlo, operás la puesta desde ahí.

**-Como espectador profesional, ¿en qué te dete-  
nés primero frente a un espectáculo ajeno?**

-Llevo 26 años de docencia y mi trabajo es observar y poder decir al otro cosas que lo animen y lo ayuden a resolver. Si hoy soy espectador profesional no es solo por mi tarea de director sino sobre todo por esa tarea docente. A mí lo que me distancia muchísimo es el aburrimiento, el tema del ritmo, esto de la curva de atención. Es uno de los aspectos que rápidamente me hacen entrar o salir. Sufro la falta de conexión, el no saber qué me están proponiendo jugar. De última el teatro es un gran juego, esencialmente, con normas, con códigos, que vamos cambiando, modificando... pero que no deja de ser un juego.

**-El ritmo define la calidad del director. Pavis le ha dedicado muchas páginas al tema y a alertar sobre no confundirlo con la velocidad. Es curioso que uno recuerde un espectáculo por su elemento más difícil de visualizar y analizar, el ritmo.**

-En el libro me refiero mucho a las frases del folklore teatral. “Está buena, pero es larga”. Cosas sin elaboración teórica, pero brutalmente ciertas. ¿Cómo uno puede traducir profesionalmente esas devoluciones? O, “es larguísima, pero está buenísima”. El tema del ritmo es un territorio muy rico, para hablar muchísimo. Creo que cuando en la recepción te anticipaste a lo que te quieren decir, hay un problema de ritmo entre el significante y el significado. Hay que estudiar cuánto necesita el receptor para darse cuenta de lo que le quiero contar. Si se da cuenta antes de tiempo hay un problema de ritmo. A veces se subraya el significado durante mucho tiempo y empiezan a aparecer los significantes en simultáneo que te dicen: “Date cuenta de que este es el malo”. Y vos ya te habías dado cuenta desde hacía rato. Aristóteles decía que se puede perdonar cualquier cosa de un discurso, menos que no sorprenda.

**-¿En qué medida creés que has contestado a la pregunta que plantea el libro?**

-Lo dirá el retorno. Yo lo que voy confirmando es que hay algunos componentes personales, voluntades de ser frente al hecho teatral, que si no están son muy difíciles de aprender. Fundamentalmente el pensamiento crítico sobre



• Víctor Arrojo.

lo que se hace. Esto, hablando de un buen director, no de aquel que se regodea con lo que hace y cuando tiene paradas dos o tres escenas dice: “Qué fantástico que soy”. Para mí eso no es un director. Director no es poner en escena, ni el viejo concepto de parar el texto. Cuando pienso en director pienso en alguien que tiene capacidad crítica, un pensamiento flexible y muchas ganas de especulación, de ir y volver, probar, equivocarse, encastrarse, o como dice Barba, derrochar. Yo cada vez que presento una puesta es porque, calculo, hay otras veinte desechadas. Si aquellas voluntades no están es muy difícil incorporarlas. Ningún maestro las puede incorporar, pero sí despertarlas. Ojalá el libro sirva para eso. Después, están esos elementos, instrumentales, a los que les puse procedimientos. Son los procedimientos que yo he identificado, aunque seguramente habrá muchos más. Pero lo que más quiero rescatar es que el trabajo es sincero. No hablo de nada que no sé ni de nada que no confirmé. Y esa es mi tranquilidad.

UNA TENDENCIA QUE CRECE

# El teatro breve: más que arte en expansión

FEDERICO IRAZÁBAL / desde CABA

La institución artística tiene claramente reglamentado cuántas páginas debe tener una novela, cuánto durar una película o una obra de teatro y el formato estimado de un cuadro. Pero la práctica muchas veces quiebra con este determinismo volviendo al quiebre mismo un elemento significativo. Gigantografías que no entran en ningún museo, películas que de proyectarse en un cine convencional provocarían la quiebra de la sala, o, en el caso de una novela, la imposibilidad de pagar los costos de edición por el valor de la imprenta que exigiría una venta descomunal para saldar los costos de impresión. Parece un tema que el consumidor de arte habitualmente no registra pero que impacta profundamente en el mercado artístico y, por ende, en él y en los productos con los que se relaciona. Para un lado o para el otro, todo parece tener su tamaño y su extensión. Hacer una obra que se extienda en su duración, o se reduzca, significa algún tipo de ruptura con lo establecido y ubica al artista en cuestión en un lugar de singularidad. Pensar en la francesa Ariane Mnouchkine y su Théâtre du Soleil o en el belga Jan Fabre y sus experiencias duracionales de cinco, seis o hasta 24 horas es un buen modo de ejemplificar la cuestión. Pero también se lo puede pensar en el modo exactamente contrario, y más aún en este lado del planeta. El teatro argentino tiene una duración promedio de 60 minutos (30 menos que lo habitual para

el mercado) y el consumidor ya se acostumbró a que le llevará más tiempo prepararse y acceder al teatro que lo que dure el espectáculo.

Pero no se trata únicamente de la duración. Dejar la cuestión allí sería reducirlo a una mera cuestión de mercado y desvincularlo de otro aspecto central que es de índole estética y, por ello mismo, ideológica.

Hechar una mirada a la historia del teatro argentino es un buen modo de comprender esta cuestión. Porque el teatro breve ha estado asociado a lo largo de los años a momentos de lucha tanto política como estética. Ha sido y es la forma de resistir a ciertos acontecimientos sociales que solo se pueden lograr bajo el efecto del agrupamiento, una suerte de sindicalización estética que permite que individuos formen parte de un proyecto y de ese modo generen un movimiento que es mucho más que la suma de las individualidades que lo constituyen. Este fue el caso del icónico Teatro Abierto, piezas relativamente breves (en un acto como las llamaban entonces) que se realizaban a razón de tres por noche. De hecho cuando uno lee el manifiesto de formación de este evento para el año 1981 se dice claramente que las razones para su creación son, entre otras, “porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas (...) y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de

estar juntos”. Entre 6 y 30 carillas bastaban para ofrecer un espectáculo de dos horas de duración (la media de entonces), que permitiera a un grupo de artistas agruparse junto a un puñado de espectadores para emitir políticamente un grito que ayudara a poner fin a aquel siniestro período.

Allí puede verse entonces que la brevedad no obedecía necesariamente a cuestiones de mercado sino estrictamente a cuestiones de ideología política. Muy distinto fue, en tal sentido, otro ciclo importantísimo de nuestro nuevo teatro como fue Género Chico, un ciclo ideado por Rubén Szuchmacher desde la estructura de producción del Centro Cultural Ricardo Rojas y que se llevó a cabo en el Teatro del Pueblo en el año 1997. Y este ciclo también tuvo una suerte de manifiesto en el que su creador, Szuchmacher, señalaba que el propósito fue lograr un entramado entre la dirección y la dramaturgia local como “para generar una nueva actitud por parte de los directores que esté a la altura de la nueva producción dramática” que por entonces hacía furor en Buenos Aires. El maestro de dirección sabía perfectamente que la dramaturgia había llegado a zonas estéticas a las que la dirección todavía no había arribado. Existía, por ende, un desfase y era momento de saldarlo. Género Chico fue así un gesto de provocación en lo estético-teatral, más allá de que las consecuencias también eran las de provocar la *reunión* en un teatro que se había vuel-



• Escenas de "Teatro bombón".



to profundamente individualista. Con estos dos ejemplos se puede entender perfectamente por qué el "teatro breve" alberga en su matriz misma una potencialidad que lo lanza, la mayoría de las veces, a establecer algún tipo de quiebre, ya sea este luchar contra una dictadura o ir en contra del individualismo neoliberal. Por supuesto, no se trata aquí de comparar ambos ciclos sino de comprender que las razones de la brevedad escapan a una cuestión meramente de mercado o, al menos, es pensable más allá de esa zona.

Por ello no sorprende que recurrentemente el teatro nacional vuelva sobre este modelo estético e ideológico de producción que permite un encuentro previo al encuentro típicamente teatral entre artistas y público: el de artistas con artistas.

#### DOS CICLOS ACTUALES

Las razones por las cuales se desarrollan pueden ser de las más variadas: la mera necesidad de agruparse, el disfrute del trabajo entre amigos y, la mayoría de las veces, problemas espaciales: las ciudades producen más dramaturgos, directores y actores que espacios para albergarlos. En tal sentido la reunión permite que más gente produzca a un mismo y único tiempo y que a su vez eso potencie la posibilidad de llegada a un público mayor aunque, pese a la diversidad de la propuesta, se vuelva más dificultosa la comunicación mediática.

En este momento se pueden mencionar dos importantísimos ciclos de teatro breve, que reúnen a grandes artistas y movilizan a muchísimo público. Se trata de Cortodramas, en la provincia de Mendoza, y Teatro Bombón en la ciudad de Buenos Aires. Este último de reciente creación, mientras que el ciclo cuyano cuenta ya con tres años de antigüedad y un total de 15 eventos organizados. La revista **Picadero** entrevistó a Pablo Longo, Monina Bonelli y Cristian Scotton para tra-

tar de entender, desde la palabra de los hacedores de ambos ciclos, las razones y los objetivos para su creación y su mantenimiento en el tiempo.

#### -¿Cuál dirían fue la razón principal para la generación de sus respectivos ciclos?

-Pablo Longo: Veíamos que en Mendoza, pese al crecimiento de personas con intenciones de dirigir o escribir, no había espacios para ellos. En muchísimos casos los textos no pasaban del lugar de la escritura y faltaba un incentivo último para que fueran llevados a escena. Notábamos que montar un texto "normal" requería una inversión de tiempo, dinero y personas, que en muchos casos se convertía en un verdadero obstáculo. Pensamos por eso en generar un espacio de contención, y que estuviese más bien vinculado al juego: con reglas a cumplir y también con la posibilidad de equivocarse sin temor. Así fue que tuvimos que generar a los participantes del ciclo las condiciones mínimas que requiere el estreno de una obra de gran calibre en las tablas. Paulatinamente el ciclo se transformó en un espacio para que muchos artistas pudieran dar sus primeros pasos en el mundo de la puesta en escena y la dramaturgia.

-Monina Bonelli: En nuestro caso la situación partió de otro lugar. Nosotros teníamos un lugar, la Casona Iluminada, y queríamos llevar a cabo un evento de gestión fuerte que permitiera hacer un uso de todo el espacio. Es una casa antigua, en perfectas condiciones de mantenimiento, y que tiene una gran cantidad de salas y espacios en los que hacer un espectáculo. Eso nos llevó a la idea de hacer un ciclo de obras breves para que el público pudiera ver más de una obra cada vez que viene.

-Cristian Scotton: Nosotros habíamos realizado previamente a este ciclo una serie de fiestas, o celebraciones, en donde la gente venía a la noche, tomaba algo, se reunía y veía algún varieté.

Después de eso pintamos la casa, plastificamos los pisos y nos dimos cuenta de que ya no podíamos seguir con ese nivel de descontrol. Teníamos que madurar. Y Teatro Bombón fue el modo perfecto de hacerlo. Ahora hay una estructura, hay horarios de función, la gente va de una sala a otra cada media hora y eso genera muchísimo dinamismo, que era lo que queríamos, pero sin poner en riesgo la belleza y el cuidado del espacio.

#### -¿Qué posibilidades otorga el "teatro breve"?

-M.B.: Yo no sé si es puntualmente el teatro breve como "género" o la inclusión de un proyecto dentro de un ciclo, pero lo que te puedo decir como actriz de una de las propuestas, directora de otra y gestora de la idea es que te permite jugar, como decía Pablo antes, mucho más. Hay una instancia en donde el artista sabe que puede probar mucho más que cuando realiza una obra. Aquí hay "obra" pero el ciclo como tal absorbe la parte más visible y eso te deja sentirte más libre para la experimentación y, de ser necesario, el fracaso.

-P.L.: Coincido plenamente. El teatro breve posibilita una plataforma de laboratorio, donde se pueden construir mundos experimentales sin depender del éxito de los resultados, con la posibilidad que no se tiene siempre de vivenciar el proceso de construcción de un trabajo artístico. Considero que es un género distinto al de una obra de gran extensión. Posee características que le son propias y que bien se emparentan con los cortos audiovisuales y los cuentos en el género literario, hay historias que no requieren de gran extensión sino que su fuerza radica en el poder de síntesis. La particularidad de condensar las situaciones y conflictos que en una obra extensa perderían intensidad, al dilatarse en el tiempo, esto tanto para el uso de recursos expresivos, estéticos como discursivos, solo le pertenece al género breve.



• Elenco de "Teatro bombón".

**-La idea de "ciclo" ¿es para fortalecer a los productos en sí mismos?**

-P.L.: El ciclo fortalece a los trabajos ya que los contiene dentro de ciertas reglas comunes. A su vez, en nuestro caso en Mendoza, genera continuidad y presencia en el tiempo, y un arraigarse en un espacio que le es propio: el teatro El Taller. Termina constituyéndose así, en una especie de "marca" que es de fácil reconocimiento para el público. Como los eventos se realizan por vez única generan un estímulo extra en el espectador. El público de Cortodramas, en su mayoría, sabe que se presentarán 3 propuestas muy distintas vinculadas por un disparador común, que puede que alguna de ellas lo sorprenda como también que ninguna logre convencerlo, pero sabe que será parte de un espacio alternativo de creación.

-C.S.: Por un lado obedece a una necesidad. Si bien es cierto que el teatro porteño tiende a la brevedad es muy difícil convocar a alguien por 25 o 30 minutos de espectáculo. Agrupar permite que el tiempo se aproxime más a la media. Pero a su vez tiene que ver, como decía Pablo, con el hecho de que permite generar una idea en donde se busca la participación. El que vino una vez por lo general quiere cumplir el ciclo. Hay algo en el consumo cultural o artístico en donde la gente quiere ver, y ver significa verlo todo. Viene una vez y no se quiere perder el resto. Vos podés ver **Usted está actuando**, una de las obras, pero eso no es ver Teatro Bombón. Entonces si una de las que viste te gustó eso ayuda al resto. Así como se puede pensar que hay espectadores de salas, en este caso hay espectadores del ciclo.

**-¿Cómo es la organización y la curaduría?**

-P.L.: Cada evento convoca a 3 personas para la escritura de un cortodrama. Al disparador lo

genera una persona invitada que es quien hace una propuesta desde un área artística que puede no estar vinculada directamente al teatro. Estos disparadores cambian en cada evento porque siempre hay un invitado especial que oficia de curador. La propuesta escénica no debe superar los 10 minutos, así como tampoco contar con elementos complejos de escenografía.

-M.B.: En nuestro caso lo que hacemos es llamar directamente a personas que nos interesaría que participen y les pedimos que hagan lo que quieran en donde quieran. Vienen al lugar, ven los espacios y eligen uno. Luego les damos la sala para que ensayen en el lugar, algo muy raro en Buenos Aires, como para que la casa sea la coprotagonista de la propuesta. La obra se hace acá y es para acá. Sería difícil sacar alguna experiencia de Teatro Bombón fuera de la Casona Iluminada. La duración tiene que tener un máximo de 20 o 30 minutos y también tener una escenografía sencilla. No hay parrilla de luces ni posibilidad de alterar dramáticamente el espacio. El resto es libertad.

-C.S.: Una de las cosas más interesantes según la experiencia hasta ahora ha sido ver cómo cada uno interpreta el espacio posible y lo organiza ficcional o estéticamente. No creo que sea para nada interesante venir acá y poner una pata que altere el espacio. El techo, las arañas, las aberturas, el empapelado, todo genera posibilidades diferentes a las de una cámara negra y una parrilla de luces. Usar el objeto más que resistirse a él, esa sería la idea.

**-¿El ciclo es siempre el mismo o va modificándose con el correr del tiempo y de las ediciones?**

-P.L.: Cerca de cumplir 3 años y 15 eventos, podemos decir que no hubo un evento igual al otro. Depende mucho de las condiciones de es-

pacio, ya que hemos realizado experiencias muy variadas. Dos eventos se realizaron fuera del teatro El Taller, en la sala Ana Frank. El otro factor muy determinante es el clima: los eventos de verano suelen tener actividades al aire libre, no así los eventos de invierno donde las tres propuestas se realizan en el mismo espacio y se pierde la simultaneidad con la que operamos comúnmente. Y lo que fue ocurriendo es que impactó tanto en la comunidad teatral mendocina que Cortodrama ha crecido enormemente, mucho más allá de lo soñado. Hoy participamos de la producción del Encuentro de Autores Teatrales de Mendoza; tenemos una editorial propia para la publicación de textos de autores locales con dos títulos en la calle; y vinculamos la actividad local con artistas de otras latitudes a través de talleres de creación.

-M.B.: Nosotros empezamos recién ahora con esta idea con lo que no hemos tenido tanto cambio. Sí diría que también nos pasó que ocurrió algo que no esperábamos que tiene que ver con el interés del público y de los propios artistas por participar. Al principio sentíamos que los artistas aceptaban porque eran amigos. Hoy nos pasa que ellos mismos nos dicen que quieren estar. Y eso es una señal de que hemos creado algo que genera interés en ellos para lo que decíamos antes: poder experimentar, probar algo distinto. Pero entre la primera y la segunda edición del ciclo generamos un cambio que tuvo que ver con un análisis de los resultados obtenidos. Al principio la actividad fue pensada como un ciclo de "Piezas cortas para degustar". Ese era el nombre de un tanto poético que tenía. Para la segunda edición nos dimos cuenta de que en realidad, por el modo en el que la gente se acerca a la sala, se trataba más de un festival que de un ciclo y entonces lo renombramos como "Festival permanente de obras cortas".

## ENTREVISTA A LA ACTRIZ IRIDE MOCKERT

## "Leona soy"



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



• Escena de "La fiera".

VICTORIA EANDI / desde CABA

Últimamente se la identifica con la mujer-tigre vengadora de la selva tucumana, una suerte de superheroína que relata, canta, baila y se contorsiona en el exitoso unipersonal **La fiera**, basado en el mito norteño del hombre-yaguareté, escrito y dirigido por Mariano Tenconi Blanco, en cartel desde 2013. Pero ha sido también Olivia en **Adela está cazando patos**, monja en **Marat-Sade**, Pipa en **Marathon**, Electra en **A mamá o Cleopatra** en **Los áspides de Cleopatra**, un proyecto artístico-pedagógico del Complejo Teatral de Buenos Aires con la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España. Nacida en Santa Fe en 1983, Iride Mockert ya frecuentaba los escenarios desde muy chica, porque su madre fue pionera en la creación de óperas para niños, e inclusive la dirigió en sus primeras y tempranas experiencias en las tablas. Su padre también era músico, así que el entorno familiar contribuyó fuertemente a definir su vocación.

La revista **Picadero** conversó con esta versátil y prolífica actriz, cuyo estilo visceral y apasionado y su enorme entrega cualquiera sea la obra, así como su tupida formación, la han convertido en una intérprete poderosa y llena de recursos que, como su mujer-tigre, siempre está al acecho de nuevos desafíos.

-¿Cuándo comenzó tu formación artística?

-Arranqué con la música a los ocho años en la Escuela 9901, que es la más grande de Santa Fe. Allí estudié oboe hasta que me vine a Buenos Aires, faltándome solo un año para recibirme de concertista. Por otra parte, siempre fui muy dra-

mática, muy histriónica. Actué en todos los actos escolares, hasta hice de María en el pesebre. Y cuando entré en el primer año de la secundaria, vi que Teatro era una materia opcional y me anoté. Fue una locura, fue como entrar en otra dimensión por el nivel de disfrute que me generaba.

-¿Cuándo y cómo decidiste venir a estudiar a Buenos Aires?

-En segundo año de la secundaria vine a la Feria del Libro y me enloquecí con la ciudad, tanto que ya en ese momento quería venir a estudiar teatro acá. Mi mamá me dijo que estaba loca, que no podía quedarme sola en Buenos Aires. "Cuando termines la secundaria, hacés el ingreso a la EMAD y al IUNA. Si entrás te quedás. Si no, estudiás en Rosario", me dijo. Mientras tanto, me fui formando allá con Raúl Kreig. El último año del colegio fue muy arduo porque empecé a prepararme para el ingreso al Conservatorio. No sabía qué me iban a tomar. Me leí todo Barba, todo Stanislavsky. ¡Pero después había que poner el cuerpo, no importaba tanto la teoría! Al final entré a los dos, pero decidí quedarme en el IUNA y fue fantástico estudiar allí. Tuve a Julia Calvo, Guillermo Cacace, Silvina Sabater, Guillermo Flores y Ciro Zorzoli, con quien hice la residencia.

-¿Te formaste con otros maestros, por fuera del IUNA?

-Sí, estudié con Juan Carlos Gené, que significó mucho para mí como actriz: me ayudó a entender la palabra. También me formé con Ricardo Bartís y Osqui Guzmán e incursioné en la dan-



• Escenas de "La fiera".

za, estudiando con docentes como Ana Frenkel o Carlos Casella, y estilos que me gustan mucho como el tango o el flamenco. También tomé cursos de actuación para cámara con Emiliano Romero, circo, acrobacia, esgrima y malabares.

**-La danza está muy presente en el último espectáculo que protagonizás, *La fiera*...**

-La danza está siempre presente porque para mí es una zona de liberación. En *La fiera* aparece como uso del cuerpo en un sentido más expresivo. En este caso Carolina Borca me enseñó una coreografía, yo la aprendí, pero después a la hora de actuar no puedo evitar cambiarla, apropiármela. Uno adapta los movimientos coreográficos según las necesidades del personaje. Por eso, hay funciones en las que empiezo a improvisar, y de pronto me encuentro bailando como si estuviera arriba de un parlante, haciendo pasos nuevos.

**-Esa libertad también te la permite el unipersonal...**

-Sí, porque es un viaje en el que uno entra y no para hasta que termina la función. Más allá de que todo te influye, la música, la luz y el público, es uno el que maneja la cosa. Todo es posible porque estoy sola. De todos modos la actuación es siempre eso, cómo estar vivo ahí generando algo nuevo todas las funciones, propiciando ese riesgo, ese vértigo.

**-¿Cómo influye tu formación como música en tu trabajo como actriz?**

-Yo creo que la música es el arte más maravilloso de todos y para mí tiene un poder universal. Hay algo de la música que no por casualidad modifica absolutamente mi actuación. Cuando empezamos a ensayar *La fiera* era en silencio, yo sola con Tenconi Blanco probando, y cuando aparecieron los músicos a los dos meses, dimos un salto, se

me erizaba el cuerpo. Hay actores que se sensibilizan más con los olores, o el vestuario, o los zapatos para construir la columna del personaje. Para mí es la música, que en *La fiera* es un actor más. Te conduce como si fuera una película o un cuento.

**-¿Y cómo surgió este espectáculo?**

-Yo venía con ganas hacía tiempo de explorar algo nuevo pero nunca había tomado las riendas de un proyecto. En ese momento estaba desencantada con algunos trabajos en la actuación y decidí convocar a Mariano porque vi sus obras y me encantó su poética y su sensibilidad. Mi idea era montar un musical donde yo cantara, con piano y arpa en vivo, así que Ian Shifres y Sonia Álvarez (los músicos) estaban desde el principio. También quería que hubiese texto, que tuviera que ver con la pasión del amor, pero Mariano apareció con esa obra enorme y ahí me dije: "¡Ahora hay que actuar en serio!". Yo le había propuesto trabajar sobre la mujer-pantera, sobre la animalidad movilizada por una pasión, así que nos intercambiamos videos, leyendas y canciones. Pero Mariano arrancó para el lado de Tucumán y la trata de mujeres –tema que coincidió con la historia de Susana Trimarco–, y escribió el texto en diez días. Es un verborrágico talentosísimo. Nos pusimos a trabajar y se fue armando un equipo buenísimo. Y hasta hoy nos sorprende que se llene, que se agoten las entradas. Las reacciones del público con la obra son lo más conmovedor para mí como actriz.

**-Mientras en 2013 presentabas *La fiera*, donde casi todo el peso del espectáculo y la atención recaían sobre vos, protagonizabas *Los áspides de Cleopatra* de Francisco de Rojas Zorrilla en el Teatro San Martín. ¿Cómo fue la experiencia de moverte entre dos proyectos tan intensos como distintos?**



-Era agotador hacer funciones los martes de *La fiera* y de miércoles a domingos en el San Martín, pero fue increíble. Fue un gran esfuerzo corporal y un trabajo muy exigido para las cuerdas vocales, así que tenía que cuidarme. Además lo emocional afecta lo vocal y para mí fue muy movilizante ser la proa del barco en escena en ambas obras. La inseguridad y los nervios pueden jugarte en contra, pero yo tengo mi rigurosidad, tengo mis secuencias de calentamiento. Si uno tiene formación y entrenamiento previo, hay muchas herramientas.

**-¿Cómo llegaste a interpretar a Cleopatra?**

-Un día veo anunciado el casting, pero me demoré en mandar el material y recién lo hice el último día de la convocatoria, que consistía en una selección previa de 30 participantes para realizar un laboratorio de verso y actuación. De este laboratorio se elegía el elenco de la obra, ocho actores. Y cuando me llaman para ir a firmar un compromiso porque había quedado para la primera instancia, les pregunto: "¿Se sabe qué actriz española va a venir a hacer de Cleopatra?". Y me contestan: "No, va a ser de acá, de Argentina". "¿Y quién es la actriz?", les vuelvo a preguntar. "¡No nena, vos podés ser Cleopatra!", me dicen. Yo creí que el casting era para ser parte de un coro. Pero no, ¡iban a audicionar para personajes! Estaba eufórica. El laboratorio duró cinco días y fue muy intenso. Y cuando me llamó Gustavo Schraier, el productor, casi me infarto. Yo estaba en el medio del ensayo de una obra, y me dice: "¿Tenés un lugar para sentarte?". Yo creí que iba a interpretar a Libia.



• Escenas de "Los áspides de Cleopatra".



Cuando me comunica que iba a ser Cleopatra, el personaje principal, me puse a llorar.

**-¿Cómo fue el trabajo con el verso del Siglo de Oro español?**

-Yo nunca había hecho teatro en verso, así que la primera parte del proceso fue muy dura. Sentía que no podía, porque soy más animal actuando, pero acá se necesitaba concentración para el texto. Te confundís una palabra y se descalabra todo el verso. Para mí fue como un estadio nuevo de la actuación. A todos nos costó, pero tanto Gabriel Garbisu, el entrenador en verso, como Guillermo Heras, el director, trabajaron mucho con nosotros en darle acción a ese texto, para que no quedara cantado. Heras nos proponía la idea de "la fisicidad del actor": llevar la acción más allá del verso, pensar qué hago con lo que digo para concretarlo más.

**-¿Se puede decir que esta obra fue un punto de inflexión en tu trayectoria como actriz?**

-Sí, fue algo totalmente nuevo para mí. Y *La fiera* también lo fue, en otro sentido. 2013 fue un año muy potente, que se cerró con la gira en enero a España de *Los áspides*...

**-Viajaban a la cuna donde nacieron esa obra y esa poética teatral, a las propias raíces. ¿Estaban nerviosos?**

-Sí, pero ya después de haber hecho la temporada en Buenos Aires fue como una especie de viaje de egresados. Nos sorprendió enterarnos de que estaban todas las entradas agotadas. Nos fue a ver gente que es fanática del teatro en verso, que se sabe toda la vida de Zorrilla, así que a muchos les encantó, pero también había parte del público que venía con muchos prejuicios.

También sabíamos que iba a ir Blanca Portillo a vernos pero pedimos que no nos avisaran, para evitar los nervios. Yo entraba del lado del público y cuando digo el primer texto, de repente la veo y casi me desmayo, no sé cómo hice para seguir. Blanca lloró de la emoción con nuestra versión.

**-Partiendo de lo que propone el mismo Zorrilla, Heras quiso apostar a una Cleopatra que no estuviera referenciada en la imagen que suelen ofrecer las películas de Hollywood. Una suerte de Pentésilea, de reina amazona. En ese sentido, tu poética actoral se correspondía con ese enfoque.**

-Sí, tenía que ser más guerrera, más animal que la imagen que se suele asociar a Elizabeth Taylor. Había gente a la que le hacía ruido que fuera tan guerrera, pero eso fue lo que escribió Zorrilla, es su ficción. La obra transcurre en guerra entre imperios, y ella sale con una cuchilla a matar o morir. Al principio es por su reino y después es por su amor por Marco Antonio. No hay manera de que una mujer que sale en medio del desierto,

facón en mano, salga con tacos. Tiene que salir descalza. Ella se autodefine varias veces, y lo dice en el monólogo final, que es uno de los textos más hermosos que dije en mi vida: "Leona soy".

**-O sea que, casualidad o no, el año pasado te tocó hacer dos mujeres-animales y muy feroces.**

-Se dio por casualidad, pero Guillermo reparaba mucho en el laboratorio en cuerpos con energía y acrobáticos, pensaba en guerreros que salen al desierto a pelear, no en doncellas que salen al jardín. Yo tengo algo de aquella energía y le di rienda suelta.

**-Lo interesante es que compusiste, tanto en la mujer-tigre de *La fiera* como en la "leona" Cleopatra, dos personajes que son muy fuertes y no por eso pierden su femineidad, como sucede con el personaje de Uma Thurman en el film *Kill Bill*.**

-Con Mariano esa era una de nuestras referencias a la hora de probar cosas para el personaje de *La fiera*. Que fuera bruta y descocada, pero que al aparecer la vengadora, también se imaginara como una Batichica sensual.

**-¿Qué estrategias o mecanismos de composición desplegaste para abordar los personajes?**

-Tengo mis imágenes del personaje cuando leo un texto, ciertas sensaciones, lo que hace y cómo se relaciona. Trato de ir al ensayo sin prejuicios, para ver qué surge ahí. En lo concreto, suelo pensar en la columna de los personajes y sus apoyos. Ahora, que estoy ensayando otra obra con Tenconi, *Las lágrimas*, pienso mucho en la voz. En general no soy de hablar mucho, sino más de poner el cuerpo. Y más allá de quién me esté dirigiendo, siempre propongo mi punto de vista, mi propio material.

# Despiértate nena



• Escena de "Trópico del plata".

DAVID JACOBS / desde CABA

Ya no podemos hacernos los distraídos o pretender ser inocentes. En la sociedad contemporánea, cada paso que damos exige algo de nosotros. Cada uno de estos pasos, precisamente, nos instiga a ser testigos atentos (o partícipes necesarios) sobre lo que acontece y nos acontece. Este planteamiento desemboca irremediabilmente en algunas cuestiones fundamentales: la manera en que lo que vemos o experimentamos puede generarnos rebeldía, fomentar la agresividad o derivar en apatía; los límites de la compasión y la solidaridad; y finalmente, la responsabilidad de cada uno. La conmoción por un hecho atroz se ha transformado hoy, paradójicamente, en la principal fuente de valor y estímulo del consumo de todos los días. Las imágenes de Internet, de la prensa gráfica, de los telediarios y, sobre todo, de cualquier soporte audiovisual implican necesariamente nuestra reflexión permanente. **Trópico del plata**, obra escrita y dirigida por Rubén Sabadini, nos permite pensar en esta dirección. Nos permite y de alguna manera también nos estimula a que lo hagamos, aunque el material no se lo proponga deliberadamente. **Trópico del plata** es una obra perturbadora, asfixiante, porque contiene a la violencia como telón de fondo. Uno de los mejores trabajos de la escena independiente en la actualidad, con la inolvidable actuación de Laura Névole. A primera vista, el relato parece sencillo: una joven mujer está sola en la habitación contigua donde un hombre, cada noche, organiza fiestas privadas que la tienen como única protagonista. Esta es la columna vertebral de la obra que lentamente va resquebrajándose hasta volverse un mundo de relaciones complejo y doloroso. Lejos de las tendencias teatrales en boga y de las etiquetas impuestas, **Trópico del plata** se desplaza, con brutal sutileza, de la comedia sórdida al drama amoroso sin perder nunca de vista que toda

historia de amor es además la historia de una lengua, de una voz, siempre necesaria para que vivan cada una de sus partes. En la sala Vera Vera, donde cada sábado se presenta la obra, **Picadero** conversó con sus dos principales responsables.

-¿Cómo llega cada uno a la obra?

-**Rubén Sabadini**: El origen del material partió desde la escritura. Mi intento fue, como premisa esencial, explorar una voz femenina. De todos modos, no me ceñí exclusivamente a eso. Otra de las cosas que me interesaba experimentar era cómo la escritura podía incorporar la altura de un espacio. A partir de esta idea o premisa construí un personaje A que entra por el techo de chapa de un lugar, baja y se encuentra con un personaje B y, finalmente este personaje A, vuelve a escaparse nuevamente por el techo. Una manera de introducir en la dramaturgia una construcción del espacio escénico poco trabajado por los dramaturgos. Hubo otros intereses desde la escritura, pero estos dos fueron los disparadores iniciales más importantes.

-**Laura Névole**: Un día me encontré con Rubén en la calle y me comentó que estaba buscando una actriz morocha para el personaje femenino de la obra. Me preguntó quién podía hacerlo o, en su defecto, que le pasara algún contacto de alguien que conociera. Me cuenta la obra, después me la manda para leer, y es ahí cuando le digo que puedo ser yo esa actriz y que no es ningún problema que yo no fuera morocha. Aunque fuera rubia, lo convencí de que buscara la forma para que yo lo hiciera. El hizo algunas modificaciones en el texto, y al poco tiempo estábamos trabajando juntos.

-**R. S.**: Recuerdo, además, que en ese momento le dije: "Sos muy rubia para esto". Y ella me dijo: "Yo soy negra de alma". (*Risas...*). Más allá

de esta anécdota, una cosa es el aspecto externo, y otro muy diferente la manera en cómo nos sentimos. A partir de este breve diálogo con Laura, de este chiste, surgió una nueva escena para la obra. Lo interesante de todo esto es pensar la cuestión del color de piel, lo que esto implica socialmente. Y esta era una de las cuestiones que también nos interesaba transitar.

-Es inevitable vincular el material con el tema de la trata de personas. ¿Se propusieron inicialmente abordar esta línea de trabajo?

-**R. S.**: El teatro es de la actuación. Yo soy actor, antes que dramaturgo y director. A mí me gusta escribir para que después alguien agarre ese material y se lo apropie desde la actuación. Al hacerlo, comienza a poner en juego sus creencias, sus subjetividades, sus modos de abordarlo, su ideología. En este sentido, sí creo que Laura trabajó el material desde el tema de la trata de personas. Tema que está esbozado muy lateralmente en la escritura, pero que Laura lo hace muy vivo, lo hace carne en la actuación. Y esto es, en definitiva, lo que importa en el teatro. En este sentido, fue apareciendo toda una línea de interpretación, de lectura que hace pertinente vincular a la obra con el tema de la trata de personas. Y de esta línea comienzan a aparecer otros temas como las relaciones de poder, el color de la piel y la incidencia de un "poder blanco" que está muy presente todavía en nuestra vida cotidiana, en la cultura.

-**L. N.**: En este sentido, creo que empieza a haber una mayor concientización de cambio en este tipo de relaciones. Lo que estaría faltando, en todo caso, es cierta voluntad política para revertir esta situación. De todos modos, más que el tema de la trata, la obra es una historia de amor entendido como territorio político donde se ponen en

juego, precisamente, relaciones de poder. El caso de Aimé, mi personaje, es el de una mujer que cree estar enamorada de alguien que realmente le hace mucho daño.

**-En este sentido, ¿creen en la función política del teatro?**

**-R. S.:** Creo que sí. Hay grandes directores que admiro mucho que hacen enunciados tremendos diciendo que el teatro no es un lugar para la política y que esta se construye afuera del teatro. Con el mayor respeto les digo a estos directores que si nunca lo intentaron jamás ocurrirá nada extraordinario. Si no empezamos a hacer algo desde las entrañas del teatro mismo, y no me refiero con esto a bajar línea o *panfletear*, y nos resignamos a la avalancha de la economía de mercado, que nos abruma constantemente, nunca va a ocurrir nada trascendente realmente. El teatro es político porque acciona, y cada una de estas acciones son políticas puesto que genera un cambio. Los discursos que sostienen que el teatro no es un espacio para la política están arrasados por la economía de mercado y por el capitalismo.

**-L. N.:** El teatro tiene siempre una función política. Por supuesto, hay un teatro anoréxico, aburrido, que no ocasiona nada, que está afuera. Aunque, de cierta manera, esta es también una acción política. En tanto transformador, habrá siempre un teatro político y poético.

**-¿Dónde palpan, dónde advierten este rol auténticamente transformador del teatro político?**

**-L. N.:** En la conmoción que pueda generarle a quien en ese momento esté oficiando de espectador, y en la transformación que podemos sufrir quienes estamos de este lado, en el escenario. En ese proceso de diálogo enorme que involucra no solo al director y los actores sino a todo el equipo de trabajo es que se produce este extraño fenómeno de cambio, de transformación.

**-R. S.:** Esta obra significa para mí un proceso de aprendizaje enorme por el intercambio de opiniones, lecturas, interpretaciones que genera. Esto va anudando ideas teatrales, estéticas, de las que si uno está realmente convencido comprende el efecto que puede producir entre el público. Es muy interesante lo que genera *Trópico...* en los espectadores después de la función. La gente sale conmovida por lo que vio y sintió. Esto es muy significativo para mí en un momento donde la gente, en general, suele ir al teatro a pasarla bien, a divertirse, y evidentemente esa no es nuestra propuesta. Después de la función la gente me pregunta: "¿Por qué te metés con estos temas tan dolorosos?". En el teatro, hoy, hay toda una *comedieta* que se reproduce como producto. Que no cuestiona, no reflexiona y que solo remeda un modelo estético, político e ideológico que viene de otro lugar. Yo prefiero estar al costado de todo esto.



• Laura Névole y Rubén Sabadini

### EL CUERPO ES EL ESPACIO

**-¿Se permitieron espacios para la improvisación o se ciñeron exclusivamente al texto?**

**-R. S.:** Esta es una de las cosas que trabajamos mucho. Ciertamente, el texto está muy escrito, tiene su propia forma, su cadencia. Pero después quien lo va a decir tiene que adaptarlo a su propia voz, a su respiración, a su ritmo, a su cuerpo. Hubo muchas zonas que si bien están escritas, en los ensayos estuvieron liberadas a lo que pedía la actuación en ese momento. Porque la improvisación es una parte fundamental de la actuación. Claro que también hubo que ceñirse a cuestiones textuales donde la prosodia, el ritmo, construía el mundo de la obra. El teatro, como arte híbrido, debe nutrirse de todos los elementos a su alcance para poder expresarse. Y la improvisación es uno de ellos. El texto escrito más la improvisación conforma el propio lenguaje de la obra. Al menos, de esta obra.

**-L. N.:** Todo el proceso de improvisación fue básicamente tratar de advertir la resonancia de ese texto en mí. Texto, claro, que contenía sus propias imágenes. El desafío fue cómo hacer para que esas imágenes, junto con las mías, armaran y despertaran una textualidad. La idea fue no caer en lo representativo, en lo puramente interpretativo, sino acercarnos a algo más carnal, más vital. Y creo que hay mucho de eso en la obra.

**-Supongo que hubo acuerdos y desacuerdos durante el proceso de ensayos...**

**-R. S.:** Siempre necesarios. Si toda relación fuera genial no habría estructura. La actuación es algo netamente pulsional. Y también es una negociación, aunque no me guste mucho esta palabra. Negociar implica una tensión entre partes y es también muy útil y muy fructífero para el diálogo en el trabajo.

**-L. N.:** En nuestro caso estas partes fueron tres. El rol de Valeria Tollo, la asistente de dirección, fue central durante todo el proceso. Era muy importante que fuera una mujer quien ocupara este rol, y no nos equivocamos. Estoy también muy agradecida a ella y a su compromiso con la obra.

**-Las dimensiones del espacio donde se realiza la obra son determinantes al punto que me cuesta imaginar la obra en otro lugar. ¿Cuál es su opinión?**

**-L. N.:** Desde el comienzo, el espacio de la sala Vera Vera fue pensado para la obra y lentamente la obra se lo fue apropiando poéticamente. La hemos hecho en otros espacios y la potencia de la obra se ha reactualizado perfectamente. La obra puede hacerse en otros lugares apropiándose de todos los signos que haya en esos otros espacios. Hay signos de este espacio que son irremplazables, pero en la sala La herrería, por ejemplo, aparecieron otros tan interesantes como los de Vera.

**-R. S.:** La hicimos en espacios muy diferentes y la obra se adaptó perfectamente. Esas experiencias me sirvieron para darme cuenta de que el espacio real de la obra es el cuerpo de la actriz. De ese cuerpo atravesado por el discurso masculino, de su propio discurso. Hay algo de probar la obra y a nosotros mismos. Al margen de que el espacio de Vera Vera es muy adecuado para esta obra, es trasladable a cualquier otro porque la obra es sobre el cuerpo de Aimé. Es dentro de su propio cuerpo donde transcurre la obra. El espacio ficcional no está instalado necesariamente en el espacio físico de la representación, sino que es el propio cuerpo de Laura, de Aimé, quien narra y habilita la ficción. El teatro es relato y si ese relato está contenido por la actriz la cosa funciona muy bien también.

# “En el teatro tradicional no siempre está contemplado el espectador”



LETICIA LETTIERI / desde CABA

Un lago. Una serie de camas blancas flotando sobre balsas. En cada cama hay una actriz acostada y a los pies una mochila, unos zapatos o lo que el espectador haya llevado consigo y que al llegar, apoyó para acostarse junto a la actriz. A orillas del lago, la gente que pasa por el lugar se detiene a observar la escena. Conversa y se pregunta sobre lo que ve pero no puede oír. En **Todo lo que está a mi lado**, título de la última intervención urbana del director y dramaturgo Fernando Rubio, cada espectador llega en un bote hasta el escenario: la cama. Y cada uno vive (construye) su propia obra. “Es un acontecimiento. La posibilidad de irradiar un instante imborrable hacia alguien desconocido”, explica el director. La duración del encuentro es de diez minutos pero las sensaciones que provoca pueden perdurar varios días (o tal vez más). **Todo lo que está a mi lado** es la última instalación teatral de Rubio que se enmarca en un proyecto de investigación más amplio al que denominó *ÍntimoTeatroItinerante* en el que el director combina diferentes géneros (fotografía, plástica, teatro) para potenciar una búsqueda ideológica que surgió hace ya doce años (ver recuadro).

**-Todo lo que está a mi lado estuvo en Holanda, en Chile, en Uruguay y ahora se estrena en España. ¿Cómo elegís las actrices?**

-Hay parámetros. Tienen que ser del lugar donde se realiza. De diferentes edades. Busco rostros armónicos, miradas potentes. Escuchar las voces de las actrices. Trabajar con esa diversidad. De todas formas el texto es un sistema. Una partitura en la que también están los silencios: el texto aparece en el silencio, no al revés. Y es el primer momento cuando la persona se acuesta.

**-La persona se acuesta y lo primero que se le dice es: “Hubo un momento en el que te quedaste solo”. ¿Hubo un momento en el que te quedaste solo?**

-Un día me desperté y me acordé de la primera vez en mi vida que me había quedado solo. Tomé

conciencia de que había sido un pensamiento recurrente durante mucho tiempo, y que lo había olvidado. Tenía cinco años y me había dormido en el asiento de atrás de un auto. Cuando me desperté supe que gritar no tenía sentido. Fue muy fuerte saber que me iba a quedar mudo porque no había otra posibilidad.

**-¿Por qué solo personajes femeninos?**

-Apenas terminé de escribir la obra sentí que la voz era de una mujer. No sé por qué. Además arranca contando algo que me sucedió a mí. Lo pensé mucho y, sin embargo, fue una de las mejores decisiones que tomé.

**-En esta obra confluyen más elementos que en las anteriores para construir “lo íntimo”: la cama, la proximidad de los cuerpos, solo dos personas...**

-En todos los trabajos que hice fui avanzando en diferentes conceptos y reformulándolos. Esta obra alcanza un punto muy interesante de mi investigación, en varios sentidos. En primer lugar porque la cama se saca del lugar donde está siempre: puede estar en un bosque, al lado del mar, adentro de una cárcel. El trabajo también contiene esa idea de movimiento, de lo itinerante, para reflexionar cómo resignifica el lugar y el lugar resignifica la obra. Ahí viene la comprobación de que la cama se lleve a donde se lleve siempre es la cama. Lo que se descentraliza es la imaginación.

Fernando Rubio piensa lo que dice y lo que ve. La aceleración o la indiferencia contrastan con su persona. Cada espacio de su casa pareciera estar meticulosamente destinado para algo: la biblioteca, el escritorio, el living, las plantas en el balcón prolijamente acomodadas. Y en sus obras aparece esa reflexión; esa detención en cada uno de los elementos que intervienen. El resultado: un balance equilibrado entre luminosidad y oscuridad. Muerte y vida. Soledad y presencia. Voz y silencio.



• "Todo lo que está a mi lado", en el Noorderzon Performing Arts Festival Groningen de Holanda, 2013.

**-Hay dos ideas fuertes en todos tus proyectos: la intimidad y la memoria colectiva. ¿Cómo se relacionan?**

-Es algo que está en mí como un interés fundamental. Me interesa la idea de una voz que se multiplica. La voz me parece fundamental en términos de posibilidad temporal y de posibilidad de pensamiento, de construcción de memoria. Y la voz relacionada a la posibilidad de contar historias que van atravesando el tiempo y los cuerpos.

**-¿Esa voz es de la actriz-actor o está la voz del espectador también?**

-Yo no provocho que el espectador hable. La presencia que me interesa tiene que ver con una construcción espontánea en el encuentro con el actor. De una manera sutil y a la vez intensa. Por el lugar que ocupa y por el valor que le doy a ese lugar, me importa pensar al espectador no como alguien que se sienta en una butaca. Creo que en el teatro tradicional no siempre está contemplado ese otro.

**-¿Y de qué manera interviene el espectador en la obra?**

-De muchas maneras. Por ejemplo cuando fue el estreno en Chile, las camas estaban en la playa. La obra había terminado y un señor se quedó recostado. De pronto se incorporó y se sentó a mirar el mar:

-¿Terminó?

-Sí.

-¿Tengo que irme?

-Sí.

-No quiero.

Y empezó a llorar. Entonces ella se sentó al lado de él. Y se quedaron en silencio.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI



En diciembre de 2001 Fernando Rubio (1975) crea el laboratorio multidisciplinario ÍntimoTeatroItinerante, a partir de la necesidad de contar lo que sucedía a través del relato y la acción. Transformar el espacio y el tiempo tradicionales del teatro y movilizar la figura del espectador para contribuir a la recreación de un espacio inagotable de reflexión. Su primera puesta dentro de esta investigación fue **Cuentos para un invierno largo** (2002) en la que cada persona del público ingresaba a una pequeña "cabina" en donde transcurría la obra con un solo actor. Las cabinas se instalaron en diferentes lugares de la ciudad: Plaza Francia, Obelisco, Parque Rivadavia, Abasto. Vinculado al Land Art y Landscape, Rubio destaca la importancia que tiene para él la intervención en el espacio urbano y en los espacios naturales: "Me gusta imaginar situaciones en lugares que tienen elementos muy reconocibles para luego desenfocarlos. Llevarlos a otros lugares que me permitan construir una situación de intimidad".

**-¿Cómo proyectás esa intimidad al momento de pensar las obras?**

-La intimidad se construye. Puede estar entre vos y yo (señala la distancia que nos separa, la de la mesa). O puede estar con esa señora que vive allá (señala el edificio de enfrente donde hay una ventana iluminada y una mujer aparece y desaparece de cuadro), y que yo de vez en cuando la veo y ella me ve a mí. Es una situación, no un lugar.

**Todo lo que está a mi lado** se estrenó en España, luego de recorrer el Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE) en Uruguay, el Festival Cielos Infinitos 2012 en Chile, y el Noorderzon Performing Arts Festival Groningen de Holanda en 2013. "Una obra móvil alrededor del mundo en la que una geografía total e incompleta es susurrada hacia otro", explica el autor. – [www.fernando-rubio.com.ar](http://www.fernando-rubio.com.ar)

# Teatro para un solo espectador



• Julio Rosenberg (izq.) - Felipe Rubio Morales (der.)

FLORENCIA AROLDI / desde CABA

La obra se desarrolla en un dispositivo teatral que consta de una estructura de 2.70 metros de largo por 1.57 de alto y 1 metro de ancho. El espectador ingresa al gabinete de una manera individual donde entra en comunión directa con la obra durante el lapso de siete minutos.

Este formato “gabinete” fue creado en Chile en enero de 2010 y hasta la fecha se han realizado más de 40 obras en este formato. Su creador, el chileno Leonardo Medel lo define como “Una caja negra inspirada en los juegos de arcade de los años 80”, en donde ya no existe una uniformidad de reacción de la masa, lo que convierte a la experiencia teatral gabinete en un suceso único y personalizado.

**Verde** es un recorrido dentro de un Falcon, un diálogo entre dos torturadores en plena época en donde Chile y Argentina se encontraban en dictadura. Es la tercera obra de este formato Gabinete BA que se estrenó en Buenos Aires y es la tercera de cinco de la temporada 2014, las cuales se encuentran en Timbre 4.

La acción comienza en el *lobby* del teatro donde el director te conduce hacia el dispositivo, en ese breve transcurso y mirándote a los ojos, va relatando, a modo de prólogo, la etimología de la palabra “trabajo”. Al llegar al cubículo, te invita amablemente a ingresar, advirtiéndote que la obra termina cuando se prenden las luces en su interior. El dispositivo emula un Falcon verde, en su interior se encuentran los dos actores, uno al volante, y el otro en el asiento del acompañante. En el frente se proyectan imágenes de lo que sería el exterior del vehículo. El espectador se ubica en el asien-

to trasero, y durante el tiempo que dura la obra, siete minutos, es testigo-espectador de un diálogo entre estos dos torturadores, un argentino (Jorge Laplace) y un chileno (Néstor Vargas), **Verde** recrea un diálogo imaginario entre estos personajes que conversan sobre su trabajo, además de hablar de sus sentimientos, y hasta de poesía.

Felipe Rubio es un actor egresado del Club de Teatro de Fernando González, director egresado de Dirección del Centro de Investigación Teatral Teatro La Memoria, escuela dirigida por Alfredo Castro, licenciado en Artes de la Representación, Universidad de las Américas, de Santiago de Chile.

Durante este año ayuda a la creación del Primer Encuentro de Teatro Chileno Emergente, en conjunto con la Embajada de Chile en Buenos Aires. Es en el contexto de este encuentro donde dirige y estrena **Ya Katerina** la séptima obra de su compañía Teatro The Naidens Compañy, la cual tendrá una temporada en El Patio de Actores en Buenos Aires.

Julio Rosenberg se formó como actor con los maestros Hugo Midón, Lorena Barutta, Claudio Tolcachir y Paula Ransenberg. En 2013 creó junto a Felipe Rubio y Luz Moreira, Gabinete BA, Teatro para un espectador. **Verde** es su primer trabajo como director. En la sala Timbre 4, donde se presenta la obra, **Picadero** conversó con su autor y director.

-¿Cómo llega a la Argentina este formato?

-**Felipe Rubio:** Yo soy amigo del creador, Leonardo Medel, que es cineasta. Está inspirado en las cajas de video-juegos de los años 80;

hay distintas versiones del origen. Él comenzó a experimentar con el lenguaje cinematográfico. Quería hacer una película con primeros planos, se le cayó el proyecto y lo experimentó en teatro. Comenzó a pensar en el primer plano. En el *lobby* del Teatro del Puente pidió permiso y armó la primera caja en 2010. Eran tres actrices para un espectador, y duraba 5 minutos. No se cobraba la entrada y había alguien que recibía. La segunda obra se llamaba **Loop**, porque era un *loop* que es la repetición de un fragmento corto. Esta obra duraba 15 segundos; el espectador entraba tres cuatro minutos y veía la obra que se repetía en formato gabinete. Ahí experimentó la repetición de la repetición. Son obras cortas que se hacen varias veces para 10 personas, una por vez. Participé y así entré en contacto. **Loop** es la más extrema de gabinete; siempre son obras breves que se van repitiendo en un breve período de tiempo.

En el primer espectáculo que hice en formato gabinete, lo primero que hicimos fue sacar la división original: un tabique que separaba el ámbito de la ficción y del espectador. También en el espacio escénico original se mantenía la idea del primer plano, el espectador estaba del otro lado mirando por un agujero; nosotros queríamos insertar al espectador adentro de la obra misma y así lo hicimos. Ya no hay división entre los actores y el espectador, están todos en un mismo espacio.

-¿Cómo surgió la idea de hacer **Verde** en este formato?

-**Julio Rosenberg:** Sucede que cuando sos un partícipe creador de gabinete estás con la cabeza

disparando ideas en ese formato todo el tiempo. La idea surgió en un auto yendo por la calle Masa con Felipe, para mi casa. Ahí se nos ocurrió que la historia podía suceder dentro de un auto, comenzamos a conversar y, de distintas asociaciones, llegamos a la posibilidad de que podía ser un Falcon. Así empezamos a intercambiar historias de Falcon verdes. Eso llevó a la época tremenda que vivimos. En el 76, en aquel entonces, tenía 14 años, mi adolescencia transcurrió en ese período, y sin embargo, extrañamente, siento que no viví esa época, es decir, que lo viví desde afuera. Por supuesto que la historia te atraviesa igual. Pasado ese período sentí una gran frustración, por haber tenido los ojos cerrados, y me pareció que comenzar a trabajar con esto era una manera de volver a esa época, para no olvidar, y de que no quede en el pasado.



• Felipe Rubio Morales.

### -¿Qué función cumple el prólogo en la obra?

-F.R. : Es a modo de explicación, para que el espectador no se asuste. En otro espectáculo por ejemplo, utilicé el *Manual* de Carreño, un venezolano, que se creó a finales de 1800. Este explica cómo te debés comportar en sociedad, en la iglesia, en distintos ámbitos sociales. Yo tomé “cómo comportarse en la ópera”. Leía eso, con tono de humor, para orientar al espectador respecto al modo de comportarse dentro de este formato que es innovador, ya que el espectador no sabe bien qué tiene que hacer... hay personas que aplauden

otras que no, no saben bien qué tienen que hacer, si es que tienen que hacer algo. En el fondo es como bajar el teatro del pedestal. De alguna manera lo usábamos irónicamente. El teatro ya no puede ser eso. Es demasiado viejo.

### -¿Por qué la elección de estos personajes?

-F.R. : Me imaginaba esas personas que trabajan en una oficina y además venden otras cosas. El hecho de humanizarlo lo hace más terrorífico, es una persona que tendrá en algún lugar una

parte sensible, lo bajás del pedestal y lo acercás a uno, “este tipo también es mi vecino, también puede ser mi pariente”, lo hace más espeluznante todavía. Cuando lo tratás fuera de ese trabajo, es un tipo como vos, como yo, que podemos compartir otras cosas, que podemos sentir lo mismo con respecto a otras cosas. El teatro discursivo me aburre profundamente, en dirección el profesor nos decía: “No pueden comer pan con pan”... Las contradicciones son las que lo hace más fuerte al personaje. El tipo de diálogo me permitió huma-

## \*RED DE GABINETES DECÁLOGO

### SUS CONCEPTOS

**Temporalidad.** El gabinete, por obligar al participante a la cercanía con la obra, genera una temporalidad nueva que tiene que ver más con la “impresión” que con la narrativa. Las experiencias del gabinete obligan al participante a estar atento, en esto difiere de muchas estructuras.

**Especialidad.** La cercanía con el espacio en que se desenvuelve “la obra”, genera una percepción del espacio radicalmente diferente de las percepciones a las que estamos acostumbrados; esto varía según las características particulares de cada obra generada en gabinete, que rompe con la cuarta pared y la distancia usuario-obra.

**Interactividad.** La personalización del individuo, que de manera aislada ingresa a ver la obra da paso a emergencias naturales de interacción entre quien supuestamente actúa y quien observa, llegado a ser interpelado directamente. Es siempre finalmente el usuario, quien va construyendo aquello de lo que está participando en la medida en que eso se desenvuelve.

**Tránsito.** El gabinete al ser una estructura pequeña, fácilmente desmontable, y trasladable, posee condición de stand. La condición de transeúnte que ingresa a gabinete puede ser restaurada en diversos espacios públicos donde haya un flujo de gente: una plaza, una estación, un paseo peatonal, la entrada a un supermercado, una galería comercial, un aeropuerto, etc.

**Mantenimiento estructura de red.** La intención de gabinete es su propagación por la ciudad, el país, y por todo rincón que cuente con la iniciativa privada de alguien que quiera reconstruir este espacio-objeto, manteniendo siempre una vía de contacto, información y apoyo con la comunidad gabinete ya existente.

**Customización.** El concepto nace en el mundo informático que intenta siempre adaptarse a un usuario particular. Así también el objeto gabinete se adapta a distintos usuarios-artistas que ingresan en él. Es el usuario quien selecciona los contenidos o información que desea que le sean suministrados, así como también los que él entregará.

**Adhesión voluntaria.** La relación con el usuario no debe tener un obstáculo monetario en ningún caso, por lo que es fundamental la voluntariedad del aporte. Ello no implica que un creador/a de algún gabinete pueda acceder a algún fondo o auspiciante que sustente los costos operativos de gabinete y sus obras.

**Espectador.** El ingreso a Gabinete es de manera individual, convirtiéndose el usuario en el protagonista de la obra, la cual lo interpela directamente. Ya no existe la protección ni uniformidad de reacción de la masa, lo que convierte la experiencia en suceso único y personalizado.



• Escena de "Verde".

nizarlo, no caer en el prototipo de hijo de puta, tienen sentimientos, contradicciones, cuando lo tratás fuera de eso es una persona como cualquier otra, con la que podés conversar. Y en este sentido la elección de estos personajes, nos permitió que no se vuelva discursivo el relato.

**-¿El hecho de que el dispositivo se monte en un espacio al paso, dificulta la puesta? Por ejemplo, ¿cómo interviene lo inesperado que sucede en el exterior, ruidos, voces, etcétera?**

**-J.R. :** Hubo funciones en que a los actores les costó trabajar con este plus, pero me sucedió que al conversar después con los espectadores, me comentaban que el ruido que venía de afuera sumaba. Depende la obra. Por eso ahora lo incorporamos desde la gestación de cada nuevo espectáculo. Pensamos gabinete para este año, porque el año pasado había ruido afuera y molestaba en la temática que el ruido de afuera fuera parte en la obra.

En el caso de **Verde** el ruido aporta porque los hechos de los que habla sucedían a plena luz del día y en lugares con gente. Recuerdo que cuando secuestraban a alguien en esa época, la persona gritaba su nombre y número de documento... Apunta al inconsciente del espectador.

**-¿Cuál es la devolución del público sobre esta propuesta?**

**-J.R. :** No sabíamos el impacto que iba a tener en el público argentino. Las devoluciones son positivas. Nunca imaginamos que esto iba a perdurar en el tiempo, de hecho tuvimos que poner más días y más funciones.

**-¿Por qué dirían que gabinete BA es un hecho teatral?**

**-F.R.:** Porque básicamente hay un texto, un director, actores, hay una persona mirando y un discurso bañado de emoción.

**-¿Es un espectáculo que busca provocar al espectador, cuestionar su rol?**

**-F.R.:** Lo específico de gabinete con respecto al espectador tiene que ver con que vos como espectador no estás metido en la masa del público. Es uno, se individualiza al espectador, hace que la experiencia explote mucho más que en otra obra de teatro. Es más trabajoso para el espectador, te hace trabajar la cabeza. Es famoso el *knock-out* de lo que nosotros hablamos, el concepto de Julio Cortázar, la diferencia que él marcaba entre la narrativa y el cuento. Un cuento tiene que ganar por *knock-out* y una novela por puntos, un cortometraje también tiene que ganar por *knock-out*, es la forma que estamos trabajando acá, también hay gabinetes que son más contemplativos, claro. A nosotros nos gusta el *knock-out*, cuando estamos trabajando es bien determinante a dónde queremos llegar, tenemos que ser sintéticos, efectivos, sin ser efectistas. El desafío de trabajar es el límite. El trabajo de la mirada del actor con el espectador es claro. Antes de dirigir actué en uno, el director era de cine. Tenía que mirar al espectador para generar la intimidad. En **Verde** el actor mira por el espejo retrovisor al espectador, Si hubiera otro espectador más. brindaría una protección y una complicidad. Nuestra estrategia es generar preguntas y que no sea claro cuándo termina. La intención es que el espectador se lleve la obra a la casa.

**-J.R. :** Algunos espectadores, etablan diálogo con los actores, por eso no es claro cuál es el límite, para cada espectador es diferente. En el caso de **Verde**, el espectador sale conmovido, es una cantidad de información en 7 minutos, entrar a la caja, adaptarse a ese espacio, mucha gente pregunta cómo sentarse, genera una gran incertidumbre y de nuestra parte es una decisión que así sea.

**-¿Gabinete surge como reacción a algún hecho social o artístico?**

**-F.R. :** En Chile no es como acá, no hay 300 salas de teatro, no hay público ni para 20 salas, en gabinete yo ya no dependo de entregar una carpeta y que otros decidan si soy tan bueno o no, democrático para el público, porque no necesita plata para entrar, le otorgamos el poder para que diga cuánto vale lo que vio. Si un hacedor teatral quiere abrir un gabinete, no le vamos a prohibir entrar pero tiene que cumplir con las reglas, que son las que se detallan en el Decálogo.

En San Juan, por ejemplo, el director fue muy respetuoso, preguntó qué tenía que hacer. Este movimiento está formalizado, y nos volvimos una especie de comunidad. ¿Quién soy yo para decirle que no a otro?, le recomendé y así nos estamos multiplicando, no tiene que traer una carpeta, "si quiero escribir, escribo, si quiero dirigir dirijo", esto es lo lindo que tiene este formato.

En Chile se han hecho en la sala de un hospital, en la calle, y en un cerro donde te venían a buscar en auto y te llevaban. Lo maravilloso que tiene gabinete, es que lo podés hacer en cualquier lado, y en este sentido, es reaccionario desde ahí, se vuelve un acto político y a la vez democrático.

# UN AUTOR

Juan Pablo Gómez

# UNA OBRA

Qué azul que es ese mar



En los últimos dos o tres años la escena de danza independiente de Buenos Aires ha venido mostrando una vitalidad artística y política muy estimulantes. Habitual espectador de teatro, en el último tiempo me he volcado fanáticamente a obras de danza teatro, experimentaciones escénicas con bailarines y performances de movimiento. Encuentro una especie de saber sobre “cómo intentar una presencia escénica contemporánea” dispersa en los cuerpos de algunos intérpretes, del trabajo de algunos coreógrafos. Un saber colectivo.



Tal vez al no estar tan arraigada cierta tradición de narrativa realista y dramática como en el teatro, eso permita a los creadores y coreógrafos pensar más desde la materialidad misma de los cuerpos, los tiempos de la escena, la textura de un espectáculo como un ser orgánico que se mueve en el tiempo.

Una de esas obras realizadas por coreógrafos de esta generación es **Qué azul que es ese mar**, de Eleonora Comelli (1976). La excusa es más bien simple: a partir de la proyección del cortometraje **Crucero**, de Pablo Pintor, que trabaja sobre fragmentos de videos de viaje de una pareja a lo largo de 20 años, la obra despliega una serie de secuencias coreográficas a cargo de los bailarines Roberto Dimitrievich, Matías Etcheverry, Laura Figueiras y Stella Maris Isoldi.

Los bailarines ensayan hieráticas poses vacacionales, se abrazan y rechazan, se intercalan. La luz sube y declina como el día mientras los cuerpos lozanos de los jóvenes bailarines se entrelazan con los de los viejos. Sí, viejos. Sin esconderse detrás de una escéptico “cuerpos mayores” o un políticamente correcto “bailarines adultos mayores” la obra no representa sino que expone crudamente el paso del tiempo en la carne. La radical diferencia entre los cuerpos añosos y los lozanos, la fuerza de unos y la inquietante fragilidad de los otros, produce una tensión que está en el corazón material de la obra y llega al cuerpo del espectador. Exponerlo en su crudeza implica también liberar la belleza de los cuerpos en todo formato, en toda edad. Sin sentimentalismos, sin estereotipos y con enorme amor, **Qué azul...** logra hablar con conmovedora sencillez de muchas cosas difíciles de nombrar: el paso del tiempo, la decrepitud del cuerpo, la declinación de la pasión y a la vez de la dolorosa inmortalidad del deseo y sus anhelos.

Obra partida al medio, mitad proyección mitad danza, el espectáculo también propone abismo que une pasado y futuro: los personajes del video como fantasmas de vidas pasadas dejan paso a los bailarines como fantasmas de los personajes de ese cortometraje.

# La confirmación de la fe más optimista



Dos libros editados por la Universidad Nacional del Litoral bajo el genérico "Inventario del Teatro Independiente de Santa Fe", resumen de una manera original y clarificadora más de cinco décadas de historia del teatro de la capital santafesina a través de los antecedentes de los grupos, las obras y los personajes que marcaron un recorrido que llega hasta nuestro días.

MIGUEL PASSARINI / desde Santa Fe

El registro de los bienes y demás cosas pertenecientes a la comunidad teatral santafesina de las últimas cinco décadas y un poco más han sido inventariados, pero no con la lógica de un inventario convencional, enumerativo y clasificatorio, sino que, por el contrario, han sido relevados desde la incertidumbre y la belleza de un relato colectivo que reconstruye lo efímero, que navega en la memoria de los hacedores, los pone a pensar y a recordar a esos mismos que no reniegan de la palabra "teatrista" que, claramente, aquí ha sido recuperada y revalorizada.

En *Inventario del teatro independiente de Santa Fe* aparecen relevados, a través de la compilación que en 2008 llevó adelante Jorge Ricci luego de dos jornadas de diálogos y anécdotas de las que participó y a las que aportó los detalles de su vasto recorrido como creador teatral, espectáculos y grupos del primer teatro independiente de esa ciudad cuya historia está signada por la Universidad Nacional del Litoral (UNL), dado que en 1950 de sus claustros surgieron los primeros grupos relevantes: uno de ellos, nucleado en un principio en torno de Miguel Brascó y José María Paolantonio. De hecho, fue el propio Paolantonio quien participó de la primera de las jornadas de reportajes realizados por los periodistas Jorge Reynoso Aldao, Félix Canale y Roberto Schneider, junto con Elisa Fernández Navarro, Rubén Rodríguez Aragón, Carlos Catania, Graciela Martínez, Oscar Degregori y Carlos Pais, para dar paso, el segundo día, a Carlos Thiel, María Jacobi, Roberto Conte y Fernando Silvar.

"Es el homenaje obligado a un movimiento artístico que alcanzó trascendencia regional, nacional e internacional, puesto que por allí pasaron, junto a los principales protagonistas de la escena santafesina, nombres y apellidos de escritores, músicos, cineastas y plásticos que trascendieron con el tiempo", escribe Ricci en el prólogo buscando dar razón a un inventario, para resumir que entre 1950 y 1966 "se estrenaron, con gran resonancia de crítica y público, espectáculos imborrables", a los que enumera minuciosamente.

Este primer registro incluye, además, el imperdible artículo "Adolescencia de la crítica teatral", que lleva la firma del recordado Jorge Reynoso Aldao, y el texto de una obra emblemática del teatro santafesino independiente, en tiempos en los

*“Es el homenaje obligado a un movimiento artístico que alcanzó trascendencia regional, nacional e internacional, puesto que por allí pasaron, junto a los principales protagonistas de la escena santafesina, nombres y apellidos de escritores, músicos, cineastas y plásticos que trascendieron con el tiempo”.* JORGE RICCI

cuales los grupos eran independientes del Estado y de las instituciones. Se trata de una versión revisada de *En el andén*, de Ernesto Frers, una pieza de tono absurdo que se convirtió en un clásico nacional con el paso de los años.

Por su parte, para definir el II Inventario del Teatro Independiente de Santa Fe, libro que lleva la firma de Roberto Schneider<sup>2</sup> y Verónica Bucci,<sup>3</sup> son apropiadas las palabras del prólogo escrito por la dramaturga y directora santafesina Norma Cabrera, cuando sostiene que el libro es “una pequeña joya, una rareza”.

La publicación de este segundo *Inventario*, donde se transcribe lo acontecido en otras dos jornadas llevadas a cabo en el Foro Cultural de la UNL en junio de 2013 con la participación de teatristas de diversas generaciones, es un libro que, en ciernes, se vuelve un texto teatral, lleno de humor, por momentos tragicómico y también reflexivo, en el que el referido grupo de creadores desanda su camino en una especie de aquí y ahora continuo, algo que el texto busca reflejar, como su antecesor, hasta en los más mínimos detalles.

Aquí, la primera persona es respetada del mismo modo que cada guiño, cada inflexión, cada rapto de complicidad que se filtra y aporta, entre tantos recuerdos, como ápices de un anecdotario variopinto, lleno de pequeños detalles e intersticios que rearmen de un modo particular el entramado del teatro santafesino y que, sobre todo, ayudan a entender y analizar su condición actual.

¿Será que hay una forma mejor de reconstruir un anecdotario que cimiente la historia de un grupo de artistas con sus coincidencias, disidencias y arbitrariedades? Seguro que no, seguro que esos relatos plagados de fechas no cuentan la verdad más vital, esa que, como pasó a lo largo de la historia y, como en este caso, sumó el apoyo de la UNL que editó ambos libros.

Por esas dos memorables jornadas pasaron, en orden alfabético, Sergio Abbate, Julio Beltzer, Norma Cabrera, Marcela Cataldo, Silvia Debona, Carlos Falco, Antonio Germano, Elsa Ghío, Raúl Kreig, Silvana Montemurri, Cristina Pagnanelli, María Rosa Pfeiffer, Jorge Ricci, Marina Vázquez, Adrián Airala, Ulises Bechis, Carolina Cano, Mari Delgado, Edgardo Dib, Eduardo Fessia, Sandra Franzen, Silvia Nerbutti, Marisa Oroño, Rubén Von der Thüsen y Varinia Zelko.

Se trata de actores, maestros y directores que, en relación con la actividad teatral, ocupan una franja etaria que arranca en la producción de los años 60 y se extiende hasta la actualidad, sin cuestionamientos y valorizando eso que de aleatorio pasa a formar parte de una revelación, cuando, cada uno a su tiempo, y como en el primer tomo lo hace la generación que los antecede, trae al presente qué le pasó, cómo comenzó, qué fue lo primero que vio, qué lo conmovió, qué no pudo olvidar, qué de ese primer contacto con el teatro se volvió una llaga incurable.

El mérito de este material está en su remisión a algo intransferible e inefable: la oralidad, eso que no está escrito y si lo está, siempre es bueno volver a repetirlo, porque sirve para entender que la aventura del teatro santafesino, como sostiene Schneider, abrevia “en la confirmación de la fe más optimista”, una realidad a la que no es ajena el resto del teatro independiente argentino (si es que aún cabe la posibilidad de llamarlo de ese modo), en el sentido de que voluntad e ideas claras pueden poner en concreto aquello que, a primera vista, parece imposible o irrealizable.

Todos hablan entre pares, cuentan eso que encierra la anécdota, eso que el artificio tejió entre la complicidad, la amistad, el aprendizaje mutuo y el recuerdo azaroso que la memoria del otro acciona y pone a funcionar en cada uno.

Verónica Bucci, que como una dramaturgista remendó y cosió las historias de este segundo *Inventario* y mantuvo el clima a través de atinadas “didascalias” al tiempo que insistió en esos bellos y simples detalles abrevando tanto en las palabras como en los silencios, ofrece también en este segundo libro un apartado titulado “Inventario experiencia presente”, los apuntes surgidos durante la desgrabación de las dos intensas jornadas, “una coda”, como sostiene Bucci, donde, a modo de último movimiento con aires de epílogo, como si se tratara de una partitura, deja en claro que los tiempos del teatro no coinciden, necesariamente, con los de la periodización histórica, apelando a la experiencia que, como alternativa recurre, a su vez, a la forma del relato, para comprender la complejidad estética e ideológica del campo teatral actual, atado a una serie de variables socio-políticas, entre otras contingencias.

Y luego, las breves biografías escritas por los propios artistas involucrados; y luego, otro jugoso texto escrito por Schneider a modo de racconto de la primera década de producciones de la Comedia de la UNL que tiene a muchos de esos invitados como sus protagonistas principales.

Este libro, como su antecesor, fueron escritos en honor a una legítima y muy valorable aspiración de dar cabida a todos, cumpliendo con lo prometido, apelando, por qué no, al exceso “naturalista” en la transcripción de lo dicho, algo que aquí es una clave: “Vamos a insistir en una cosa, el resultado de estas dos jornadas será un libro; el objeto más hermoso en las manos de un artista”, expresó Schneider al final de la segunda jornada del segundo *Inventario*. Y no solo cumplió con lo prometido, sino que, también, cumplió con el objetivo mayor y paternal que da origen a este material como a su precedente, un claro homenaje a la peña que todos los lunes, a las cuatro de la tarde, mantenía con Felix *Chacho* Canale, agudo observador del teatro santafesino, y Jorge Reynoso Aldao, el gran patriarca de la crítica teatral de la provincia de quien “heredó el trono” en el diario *El Litoral*, que no llegó a participar de los dos últimos encuentros porque murió en julio de 2012, a los 91 años, dejando como legado ideas tan claras sobre su profesión como por ejemplo la que sostiene que “la crítica de arte debe ser una delicada conjugación de escalas valorativas; una interrelación de subjetividades”, algo que estos dos *Inventarios* parecen haber tomado como premisas fundantes.

*Inventario del teatro independiente de Santa Fe*, compilador Jorge Ricci.

(1) Jorge Ricci es actor, autor y director teatral. Con el Equipo Llanura participa de importantes festivales en los países de habla hispana. Actualmente es director del Foro Cultural Universitario de la UNL.

*II Inventario del teatro independiente de Santa Fe*, de Roberto Schneider y Verónica Bucci.

(2) Roberto Schneider es profesor de letras egresado de la UNL y prosecretario de redacción del diario *El Litoral*. Además es vicepresidente de Critea y un referente de la comunidad teatral de su ciudad como así también del resto del país.

(3) Verónica Bucci es profesora de letras egresada de la UNL, promotora socio-cultural en teatro, egresada de la Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe.

A black and white portrait of Josep María Miró, a man with short dark hair and a beard, looking directly at the camera. He is wearing a dark shirt and a small hoop earring in his left ear. The background is dark and out of focus.

**JOSEP MARÍA MIRÓ**

# “Intento indagar más las subtextualidades”

FOTOGRAFÍA: DAVID RUANO

JUAN JOSÉ SANTILLÁN / desde CABA

Después de casi diez años de armar los boletines de noticias de Radio Nacional Española Josep María Miró comenzó a curiosear activamente en el teatro. Primero fue asistente de dirección de Xavier Alberti: “A ese período, que duró dos años, lo considero una Máster Class”. En un ciclo de jóvenes autores organizado por el teatro Nacional de Cataluña estrenó su primera obra como autor y director, **Gang Bang (abierto hasta la hora del Ángelus)** ambientada en un local de sexo masculino durante la noche en la que llegaba el Papa a Barcelona. En ese marco se entrecruzaban varias historias. Entre ellas, la de un padre que buscaba a su hijo y la de varios legionarios de Cristo y otras organizaciones políticas con máscaras de cuero.

A los 37 años Miró es un referente de la nueva dramaturgia catalana y española. En **El principio de Arquímedes**, presentada esta temporada en la sala Cunill Cabanellas del San Martín, el autor propone una dramaturgia que con gran nitidez define el conflicto de cuatro personajes en un cúmulo de situaciones cuyo desenlace debe completar el espectador. Los textos de Miró, como él mismo los define, despliegan esencialmente una escritura descriptiva pero con unas resonancias notables en la platea. Son obras que movilizan, en parte, a partir de potentes imágenes inconclusas disparadas a escena. En **El principio...**, por ejem-

plo, todo transcurre en un natatorio donde una niña dice que vio cómo el profesor le dio un beso en la boca a un alumno. Ella lo cuenta, el rumor se desparrama, el beso nunca se ve, no es posible saber si realmente existió o no, pero la ambigüedad que instala modifica radicalmente el contexto y a los personajes. Esta obra también se estrenó en México, Rusia e Inglaterra; incluso tendrá una versión en cine. “Pedí, por contrato, que bajo ninguna circunstancia se muestre el beso”.

**-¿Por qué esa imagen escindida de la escena es un motor tan potente en varios de tus textos?**

-Siempre intento que en mis obras haya una imagen muy presente, pero que el encargado de construirla no sea ni el director ni el autor, sino el espectador en su cerebro. En **El principio...** creo que el espectador llega al punto de poder reproducir una imagen de la que se habla durante toda la obra, pero que nunca se ve. Y eso es el supuesto beso del profesor al alumno. En **Humo**, la última pieza que estrené en el teatro Nacional hay una imagen que los personajes cuentan pero el espectador tampoco puede ver. La obra sucede en el hotel de un país africano donde están encerrados los protagonistas porque afuera hay una revolución. Pero dos de ellos ven que detrás del cristal un hombre se golpea la cabeza de forma insistente hasta abrírsele. Se



• Escena de "Gang Bang (abierto hasta la hora del Ángelus)".

autodestruye frente a un cristal que no deja pasar sonido. Y los personajes se preguntan qué quiere decir este hombre que se revienta la cabeza. Me han dicho que con algunos textos no resuelvo, que dejo sin terminar lo que propongo. Sin embargo, me gusta el concepto de presentar una serie de fotografías donde vemos la descripción del momento y no sabemos qué pasó antes ni qué pasará después. Me gusta sugerir estas imágenes más que llegar al explícito de recrearlas. Creo que tiene más fuerza lo sugerido.

**-¿De qué modo lo elaboras en la escritura?**

-Intento indagar más las subtextualidades. Un ejemplo: cuando hago trabajo de mesa con los actores siempre surge la fórmula de las frases que un personaje dice, pero que otro interrumpe y se quedan a medio camino. A los actores les digo, "¿Qué piensas que seguiría diciendo?". Es importante para el intérprete saber que arma esa frase pese a que el otro ha interrumpido su armado. Ese manejo de las subtextualidades me parece apasionante, es uno de los que mecanismos que más trabajo.

**-¿Cómo es tu relación autoral con la lengua castellana y catalana?**

-Mi lengua materna es el catalán y mis textos siempre son escritos en catalán, la lengua con que pienso, que uso y con la que me muevo normalmente. Hace poco participé de unos seminarios sobre traducción teatral y surgió la pregunta

lógica de por qué, si manejo las dos lenguas, no me autotraduzco. No lo hago por opción personal, de la misma manera que en catalán realizo unas fórmulas de escritura ligadas a mi lengua, que produce un tipo concreto de pensamiento. Por ejemplo, si uso un condicional o un imperativo todo cambia y esas alteraciones dan una dinámica concreta a la puesta en escena. Si las respuestas son mínimas o con ocho subordinadas, se generan musicalidades bien diferentes. En catalán sé manejar estas características y en castellano no me siento cómodo. Hay personas especializadas en eso que lo pueden hacer mejor que yo.

**-¿Qué le brindó la práctica periodística a tu labor como dramaturgo y director de teatro?**

-Han dicho que tengo una mirada política o periodística y supongo que está en mi vocación de mirar al mundo e intentar entenderlo. En la escritura teatral nunca intenté escribir dando lecciones de nada ni moralizando. Siempre hice una escritura descriptiva. Supongo que eso es una herencia de la época en la que trabajé como periodista, un espacio donde se maneja un lenguaje muy distinto al teatro. Cuando uno tiene en claro "qué" quiere escribir tiene que tener en claro el "cómo". Por eso pienso que cada obra genera una dinámica de escritura particular. La que sí pienso que es un poco periodística, estructuralmente, aunque no de lenguaje, es **El principio de Arquímedes**.

**-¿Cuáles han sido tus referencias de escritura más cercanas dentro y fuera del ámbito catalán?**

-Luisa Cunillé, una autora con un trabajo preciso de escritura y un compromiso ideológico profundo. También está Harold Pinter, uno de los más importantes que nos ha dejado el pasado siglo. Hay una cosa que me parece importante al escribir, y que Pinter lo tenía muy presente, y es que la palabra genera pensamiento y acción. Es alguien bien concreto a la hora de pensar la teatralidad del lenguaje y fue un referente importantísimo. Luego hay otros autores que han jugado más con las estructuras de la lengua, como Roland Schimmelpfennig o todo el teatro que nos ha llegado, como espectadores, de directores alemanes. Pero claro, me considero de una generación donde los referentes no son literarios ni teatrales exclusivamente. Los autores de esta franja de edad hemos visto mucho cine, somos usuarios de internet y las redes sociales. También las artes plásticas. Esto se mezcla. Somos muy eclécticos y recibimos influencias de lugares distintos.

**-Me nombras a Roland Schimmelpfennig y él trabaja con procedimientos muy distintos a los tuyos.**

-Claro, pero también he escrito obras con procedimientos distintos. Los de **El principio de Arquímedes** no tienen nada que ver con **Cuando aun no sabemos nada**, obra donde sí utilizo estos mecanismos posdramáticos, por decirlo de alguna manera.



• Escena de "Fum".

**- Cómo fue tu primera experiencia ocupando el rol de autor y director?**

-Había hecho experiencias en teatros pequeños hasta que me propusieron como autor novel en un ciclo del Teatro Nacional de Cataluña. Esa fue la primera vez en un teatro oficial pero resultó un poco convulsa. La obra **-Gang Bang (abierto hasta la hora del Ángelus)-** ocurría durante la víspera de la llegada del Santo Padre a Barcelona. Del mismo modo que el Santo Padre visitaba la Sagrada Familia para santificarla, esa misma noche uno de los seguidores del acto estaba en un local de sexo masculino. Fue un montaje que generó cierta polémica, hubo un grupo católico que pidió que se retirara del Teatro Nacional de Cataluña antes del estreno. No se conocía el texto final, pero sí la temática y el título. Y por eso pidieron que se eliminara de la programación. Incluso cuando estrenamos, dos legionarios de Cristo interrumpieron la función a gritos de "Cristo Rey" y rompieron una parte de la escenografía. Fue convulso por todo lo exterior, pero a la escritura y a los ensayos los viví muy plácidamente.

**-En Gang Bang como en El principio de Arquímedes también hay un padre buscando a su hijo. Es un motor de la obra determinante.**

-Sí, un padre buscando a su hijo, un padre que siente que este local es un lugar profundamente oscuro. A medida que avanza la obra se descubre que quien tiene un lugar más oscuro es este padre, en apariencias convencional, y que guarda una historia oscura con su hijo. Pero es una obra con muchas historias, es más poética que polémica. Habla de un mundo en crisis, de un mundo que se está rompiendo. **Gang Bang** se sitúa en este momento de falta de convicciones,



• Escenas de "El principio de Arquímedes".

de valores. Siempre digo que si no hubiese existido **Gang Bang**, no hubiese podido escribir **El principio...** que la empecé justo cuando debuté, ya que después de todo lo que viví cuando me quisieron censurar con algo que no conocían, quería hablar de la tolerancia cero a lo que es diferente; de un mundo de sospechas, de preocupación y de lo políticamente correcto, en el que todo puede ser interpretado de una forma peligrosa.

**-El principio... no es una obra coral. Te concentras en algo más concreto.**

-Es una escritura absolutamente distinta. **Gang Bang** es más coral, excesiva en sus situaciones, mucho más simbólica. **El principio...** es más concreto en las situaciones, con un lenguaje más cotidiano. Cuando la ensayé con mis actores, **El principio...** es un texto que cuando se lee parece que, por cotidiano, es muy fácil. Pero luego es muy preciso, con lo que dice y con lo que no, con lo que se corta, hasta donde llegan las informaciones. **El principio...** es muy esencialista; **Gang Bang** es más coral, excesiva. Fueron dos opciones muy distintas de la narrativa.

**-En Humo trabajas sobre África y En la mujer que perdía todos los aviones, sobre Cuba. ¿Por qué ubicas a tus personajes en esos contextos ligados al tercer mundo?**

-Lo de Cuba, Juan, lo dices tú. Pero está bien que lo sitúes allí porque **La mujer...** sale de un viaje de trabajo a La Habana, ya que fuimos con unas funciones allí. En **Humo** es claramente

África, tengo muy localizado el contexto. Lo que conecta en estas obras es que aunque hay paisajes de este mundo, los protagonistas son de mi mundo. No intento contar estas realidades desde una óptica que no conozca. Me gusta situar a mis personajes en estos espacios frágiles política, económica y socialmente porque es justamente esa fragilidad la que me permite enseñar el vínculo entre nuestro mundo y estos otros mundos. Y con eso las perversiones también. En **La mujer...** una de las ideas importantes es quiénes somos en cada contexto. Tenemos la sensación de que somos como somos, que tenemos unos principios, valores y de pronto nos situamos en un lugar con otras reglas del juego y cambiamos radicalmente. La protagonista de la obra se va a esta isla donde ha muerto su marido y descubre que él era muy distinto en Barcelona y en esta isla.

**-Al trabajar con actores, ¿incorporas o modificas la obra?**

-Hay una tendencia de escribir con los actores en una especie de *work in progress*, pero yo necesito llegar con el texto cerrado. Siempre soy muy flexible a incorporar cosas, los actores te dan más información de la que uno conoce. Una cosa interesante de ser autor-director es que cierras la escritura en escena, en los ensayos. De golpe, has escrito una cosa, tenías una buena sobre el papel, pero no resulta buena en la práctica. Llego con el texto cerrado, pero hay cosas que se modifican. Nunca es más de un 10% del material.

## CHARLA CON EL DIRECTOR CORDOBÉS LUCIANO DELPRATO



**“Solo me interesan los proyectos imposibles”**

• Escena de "Edipo R".

BEATRIZ MOLINARI / Desde Córdoba

El director Luciano Delprato pesa cada palabra y va tomando velocidad a la luz de sus pensamientos, siempre reveladores. Artista de tiempo completo, Delprato disfruta la maratón de festejos de Organización Q, a 15 años del nacimiento del grupo que comenzó con un carnaval de muñecos y hoy convoca al público como un equipo de culto, con actores/titiriteros/intérpretes/performers notables.

Los Q nacieron en plena crisis del teatro de grupo. Luciano comenta que a contramano del individualismo instalado en aquellos años, a él le interesaban los procesos artísticos que solo un grupo puede llevar adelante, proceso que inventa el mundo y “arroja las preguntas más lejos”. Para el director, el ensayo “esculpe el tiempo”. Será por eso que considera la producción de Organización Q como una sola obra partida en distintos pedazos, un “objeto tejido en el tiempo”. El discurso de grupo es, para él, la renovación de votos hacia el futuro.

Delprato ha diversificado sus caminos entre muñecos complejos, improvisación y nuevas dramaturgias.

**-A 15 años del nacimiento de Organización Q, ¿qué aspectos quedaron atrás y cuáles prevalecen?**

-Me parece que sobre todo hay una transformación en el modo en que nos enfrentamos a los

problemas del hecho creativo. Antes, nuestra ignorancia nos sumía en un caos que era fascinante en sí mismo. Creo que éramos un accidente muy divertido de ver, cómo alguien que pisa una cáscara de banana puede transformarse por un momento en un gran comediante involuntario. Pero peleábamos para librarnos de ese desorden (el nombre “Organización” surgió en parte de una autoironía secreta). Ahora entendemos que nuestra ignorancia, nuestro candor y nuestro desconcierto desordenado, son justamente, la condición de existencia de la creación. Hoy en día no damos un paso hacia adelante en un proceso si no encontramos primero algo que ignoramos por completo como nombrar o resolver, y es hurgando en sucesivos fracasos que encontramos/inventamos lo nuevo para nosotros. Así nos divertimos y es esa alegría la materia prima principal de nuestras obras de teatro.

**-El estímulo para la creación de Organización Q, ¿fue el arte visual? En el mismo plano del estímulo (esa “obligatoriedad” de la que a menudo hablás), ¿cómo se explica tu relación con el texto?**

-Yo creo en las heridas. Yo estoy obsesionado con el sentido, por lo que afilo mi discurso contra los misterios del mundo como un cazador afila su cuchillo contra un pedernal. De vez en cuando, a la prolija sintaxis con la que me cuen-

to el mundo, algún acontecimiento la lesiona, la abre, la desgarrar. Este acontecimiento es reconocible para mí porque me deja mudo, hace fallar mi elocuencia (soy director de teatro y docente, una parte cotidiana pero peligrosa de mi trabajo es el sofisma). Es entonces que me siento obligado, compelido, a proteger ese misterio que se despliega de la práctica cauterizante de lo cultural, que rápidamente intentará explicarlo, ponerle una etiqueta, guardarlo en un estante y olvidarlo. El arte es una manera que tenemos los humanos de guardar un secreto de a muchos. Este acontecimiento puede tener la forma de un suceso, o puede también ser literatura, pero si no me hiere, no me obliga. Y si a mí no me obligan, yo soy muy holgazán. Si no fuera por mis obligaciones éticas para con los otros, para con un mundo donde la belleza (que es otro sinónimo de la palabra “misterio”) está en peligro de extinción, yo me quedaría bebiendo en el bar.

**-¿Cómo y por qué surgió el Teatro Minúsculo de Cámara (2001)? ¿Responde a un espíritu de época?**

-Responde a una necesidad generada por el agotamiento profesional. El Minúsculo está formado por gente de teatro acechada por el fantasma del amateurismo. Todos somos grandes defensores del profesionalismo, trabajamos 12, 14, 16 horas por día haciendo teatro para ganar-



• Escenas de "Número 8".

nos el pan, para poder mirar orgullosamente a los ojos de suegros desconfiados de la seriedad de nuestro compromiso. Ese fanatismo a veces nos lleva a perder de vista que el teatro es un juego, un juego para adultos que se obstinan en no dejar nunca de ser niños. Inventamos el Minúsculo para tener un patio de juegos siempre abierto, lejos de las exigencias de los productores y los dueños de salas e incluso del público que abona la entrada. Antes de que empiece la función, un presentador mal maquillado, armado apenas con una peluca de cotillón, le advierte al público que baje sus expectativas, que las probabilidades de que todo salga mal son muy altas y que encima, no nos importa demasiado, que lo hacemos para divertirnos y que lo invitamos a divertirse con nosotros. Paradójicamente, creo que este pacto de tremenda honestidad con el espectador ha convertido al teatro Minúsculo en un pequeño gran éxito y lo ha hecho perdurar tantos años.

#### -¿A qué te referís cuando hablas de la “estética del extravío”?

-Néstor Perlongher hablaba de la poesía como un dispositivo de enajenamiento del lenguaje, como si fuera una manera de suministrarles a las palabras una droga psicotrópica que las pusiera a alucinar. Yo creo que extraviarse es la única forma de conocimiento posible, por fuera de los tentáculos reguladores de lo cultural, y el teatro es una forma de conocimiento, no una forma de administrar un saber, sino una manera de producirlo. Si no es una forma de autococonocimiento, de conocimiento de mi prójimo y de la comunidad que nos envuelve a ambos (es decir, director, actor y público), a mí no me sirve ni me interesa (interés pensado no como una

excrecencia de lo subjetivo sino como algo que me atraviesa, que me hiere, que me somete a su influjo). Y no hay encuentro posible en una realidad saturada de mentira como la nuestra. Hay que abandonar los bordes de la vía regia de la cultura, hay que animarse a inventar la verdad.

#### LA FIESTA DE 15

Organización Q ha preparado un programa retrospectivo con tres obras de su repertorio, para festejar los 15 años de su creación. Luciano Delprato expone las motivaciones que, por el extravío citado, generaron artefactos escénicos que resisten el paso del tiempo. El festejo incluye las obras: **Número 9**, **Edipo R.**, y **Número 8**.

“En **Número 9** usamos el teatro como un batiscafo que nos llevara a abismos más profundos, por consiguiente, nos obligó a ampliar nuestros conocimientos sobre la técnica específica de lo teatral, abandonar la seguridad del territorio visual que sabíamos manejar con cierta pericia y estudiar dramaturgia, puesta en escena, actuación, dirección escénica. Fue un salto cuántico en nuestra humilde biografía creativa”. *N. de la R.: los Q versionaron en esa obra, el cuento de Caperucita Roja con la puesta en escena de Revolution N° 9 de Los Beatles.*

“**Edipo R.** apareció cuando yo regresaba a los objetos después de años de transitar el teatro de actores y textos, puestas en teatros de mayor escala y muchas otras cosas del oficio que justamente se me habían empezado a revelar a partir de la experiencia de **Número 9**. Así que yo intentaba, ya con más experiencia y pericia, regresar a donde habíamos dejado **Número 9** y redoblar la apuesta. Estaba buscando en improvisaciones dar el puntapié a lo que sería, años después, **Número 8**. Pero en la mitad del proceso nos chocamos de

frente con la obra de Sófocles y nos arrastró su portentosa fuerza de gravedad: quedamos varios años varados en ese planeta. Nos encontramos en esas páginas, sin saber que nosotros también estábamos ahí. Un clásico es eso, un lugar donde estamos todos. **Número 8** se configuró como una máquina de guerra contra algo del teatro que nos aburre hasta el asco, que es la opinión de los artistas colocada sobre un pedestal, la idea general, reaccionaria, de ‘opinión calificada’, idea que detesto, y que me parece el origen ideológico de todas las desigualdades de este mundo: mentes de segunda y mentes de primera. No creo en eso. Creo que la función del teatro es la invención de autonomía, de libertad, para pensar, para decir, para sentir. Y el primer yugo es uno. Queríamos hacer un espectáculo que nos liberara de nosotros mismos, de nuestras seguridades y del discurso que tenemos sobre el propio yo. Sabíamos que era imposible y utópico, pero en este grupo solo me interesan los proyectos imposibles. Los proyectos que el oficio garantiza también me gustan, pero los desarrollo por fuera”. En **Número 8**, ocho actores y ocho libros arman un código de leyes. La constante: el mar. En una balsa inestable, los hombres hablan de sí mismos, de sus sirenas y ensoñaciones.

“Utilizamos lo abstracto de los números en un artefacto parecido a la poesía. Nos metemos en el laboratorio y ponemos en tensión lo performático de los objetos, con lo narrativo, que es la manera de ‘apasionar’ los acontecimientos. Pusimos en marcha la idea loca de abordar, en sucesivos espectáculos, los números naturales hasta el 0”.

Organización Q prepara **Ulises** de James Joyce. El semimontado de la primera escena se titula **Alegría** y se presenta como prólogo de la retrospectiva.

## CLAVES

Luciano Delprato pone en marcha la maquinaria teatral con dos premisas: es indispensable o sobra. Y forma y contenido no son diferentes. Qué y cómo son iguales. En otros territorios. El director también trabaja “por encargo” y se embarca en proyectos que pone en escena fuera del campo magnético de sus grupos de pertenencia (Organización Q y Teatro Minúsculo de Cámara). “Me lleva a lugares adonde no iría solo”. Dirigió la Comedia Cordobesa en versiones de: *El público* de Federico García Lorca y *El jardín de los cerezos*, de Anton Chéjov. También dirigió la Comedia Universitaria de Santa Fe en *La muerte de Dantón* de Georg Büchner (2009). El pasado 4 de agosto estrenó *El sótano*, versión de *El montaplatos* de Harold Pinter. Además, ejerce la docencia en el Centro de Promoción del Adulto Mayor (Cepram), institución que depende de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba, y realiza clínicas y talleres de teatro en otras provincias (San Juan y Chaco).



• Luciano Delprato

**-¿En qué sentido el *Ulises* de Joyce se relaciona con la idea de “refundar la ciudad de Córdoba”?**

-La noche de la huelga policial en Córdoba me dejó con el corazón roto, con la sensación amarga de que el proyecto de ciudad faro que era Córdoba, la ciudad del Manco Paz, de Tosco, de la Reforma Universitaria y el vínculo entre lo rural y lo urbano, había sido reducido a añicos. De repente, cuando nos sacaban las pistolas de las sienes, lo que elegíamos hacer era salir a matarnos los unos a los otros. Esa noche se me terminó de armar en la cabeza un proyecto que tenía desde hace tiempo: subirme a los hombros gigantes de Joyce y usarlo para participar de una refundación simbólica de la ciudad que amo. Eso empieza por un examen de conciencia comprometido. Siento que es mi deber como director de teatro, ayudar en la tarea de que volvamos a contarnos a nosotros mismos una historia donde volvamos ser hermanos. Otra utopía, y acaso, un gesto completamente inútil, pero fatal.

**-¿Cuál es la búsqueda para una poética del teatro de objetos?**

-El desmontaje de lo metafórico, un teatro del “Más Acá”, concreto, brutal, inmediato, físico. Más cerca de lo óptico que de lo mental, más cerca de los relatos orales y los ensayos que de las novelas, más cerca del momento de la catástrofe que del relato de la caja negra. Un teatro que quiere construir sus propias metáforas en tiempo real y no poner es escena unas metáforas anteriores y ajenas. También la reconfiguración de los escalafones de poder, poner en cuestión los estratos, desarmar la relación manipulador/manipulado para ver qué tiene adentro. Bunraku en japonés significa “apto para hacer hablar al



• Escena de “Edipo R”.

espíritu de la madera”: un teatro que acerca sus oídos al corazón del silencio.

**-Si tuvieras que marcar algunas herencias, ¿cuáles serían?**

-No he tenido la suerte de vivir en profundidad la relación maestro/discípulo, una de las formas de amor más increíbles que existen en el mundo humano. Pero están las personas de la lista (incompleta e inexacta) que redacto a continuación. Sin ser todos ellos directamente mis profesores, de un modo u otro me enseñaron algo que considero indispensable para mi profesión: *Paco Giménez*, por predicar el desprejuicio y fundamentar con poesía nuestro orgullo de pertenencia; *Cipriano Argüello Pitt*, por enseñarme que la erudición y la alegría son en realidad lo mismo; *Silvio Lang*, por enseñarme que la lucidez conduce a la subversión; *Rubén Szuchmacher*, por la ética de la palabra que se vuelve carne; *Alejandro Catalán*, por la ética de la mirada que vuelve la carne literatura; *Emilio García Wehbi*, por enseñarme que no hay diferencia entre las personas y las cosas, ambas son

residencias del misterio y deben ser tratadas con el mismo respeto y violencia y amor; y *Andrés Pérez Araya*, por mostrarme el mejor teatro que vi en mi vida.

**-Con respecto al ámbito teatral cordobés, ¿dónde te ubicás?**

-Me considero un defensor del oficio, de la carpintería de lo teatral, del ensuciarse las manos, del amor a los escenarios y sus catacumbas y sus fantasmas. Creo que sería bueno que ese oficio dé a luz una actividad industrial que nos independice del Estado. Pero tengo mi corazón creativo anclado en lo independiente, entendiendo lo independiente como independiente no solo del Estado, sino también, de las exigencias de los mercados, independiente de la tiranía de la efectividad y el entretenimiento. La actividad creativa como algo más cercano a la delincuencia, que a la profesión, y a lo periférico, más a que a lo central. Me veo construyendo brillantes edificios teatrales, para después plantar en secreto bombas en sus cimientos. El arte solo existe en los bordes filosos de las paradojas.

**NORMAN BRISKI**

# La sólida construcción de una trayectoria



En el marco de la Fiesta Nacional del Teatro, el INT entregó el Premio Nacional a la Trayectoria al actor, autor y director Norman Briski. Reconocida figura del medio teatral y cinematográfico argentino, el creador sostiene hace décadas un espacio, Calibán, donde da clases y estrena sus proyectos. A la hora de agradecer el reconocimiento, Briski recordó a su emblemática maestra María Escudero y hasta se animó a recrear algunas pantomimas que ella le había enseñado. Transcribimos a continuación algunos párrafos del libro "Mi vida política". Entrevista a fondo con el periodista Carlos Aznárez (editorial Dunken). Norman Briski repasa aspectos de su historia familiar, sus primeros pasos por el escenario y se detiene a recordar a María Escudero, sin duda su gran influencia artística.

## **LOS PRIMEROS PASOS**

A veces creo que tengo que decir dónde nació y confundir un poco señalando otro lugar. Podría insinuar que lo hice en Río Grande do Sul y así acercarme a la vida *gaúcha*. Sin embargo, vamos a ser más originales y decir que soy de la ciudad de Santa Fe, al ladito del Paraná. Un río que nunca fue tal, porque jamás me llevaron a verlo, sino que generalmente íbamos a un brazo barroso del mismo, que se llama Guadalupe. Allí precisamente, nos juntábamos con mi familia a "hacer Gaudí" en la playa, o sea, construir unas esculturas con barro, más bien como primeras sublimaciones escatológicas, con un parecido a deposiciones de debacles prehistóricas.

## **EL VIEJO BRISKIN**

Mi padre era un exiliado judío polaco, que no hablaba su lengua y sí un poco de alemán, el ruso y un poco de idish, el de los jasídicos. Provenía de Pinsk, un pueblo muy cerca de Minsk, que es la capital de la creación del socialismo, en manos del judaísmo revolucionario.

Hace poco me enteré de que existe una organización a nivel mundial, el Bund, que es antisio-



• Norman Briski agradece el Premio Nacional a la Trayectoria.

nista y que se originó en Centro-Europa en contra de las inmigraciones judías a Israel. Era un grupo muy interesante, ya que pregonaba que los verdaderos judíos se integraban a las luchas populares de los países donde estuvieron viviendo.

El viejo era uno de ese tipo de judíos. Se llamaba Felipe, y él me contó que vino a Argentina "por error", ya que en general, los judíos alemanes, que tenían dinero, iban hacia Estados Unidos. Otros, más pobres, no tuvieron ese privilegio. Ellos pensaban que viajaban hacia ese país, y de pronto, los barcos cambiaban de rumbo en el medio del mar o en algún puerto. En ese momento les comunicaban a los pasajeros que el destino final ya no era Estados Unidos sino Argentina.

Eso era parte de la coincidencia con el Plan del Barón Hirsch, que es el que proyectó territorios en Argentina, como es el caso de Moisés Ville, para la inmigración judía. Algo que tiene que ver también con ciertas clases que había en el judaísmo, como son los israelitas, los Kohen, los de levitas, los askenazis.

En 1917, llega a Buenos Aires, siendo un fervoroso adherente al comunismo, y a nivel laboral se la ingeniaba como carpintero, porque en Pinsk, sus compañeros le enseñaron que además de sus ideas debía tener una profesión, ser obrero y saber trabajar bajo el concepto de llegar a la Dictadura del proletariado.

En el mismo puerto de llegada, en el lugar donde ahora está la Aduana, ya lo recibieron otros compañeros. Allí, como no sabía hablar castellano, en los trámites aduaneros le quitaron la "n" al apellido, ya que se llamaba Briskin.

La organización que los recibe es la Jewish

Colonization Association, que los deriva a Moisés Ville en Santa Fe, un pueblo de "gauchos judíos", y le consiguen algún laburo dentro del nuevo campesinado inmigrante. Él va allí, y no le gusta nada el lugar y muy pronto se raja, tal vez porque continuas sequías no permitieron su sostén. Vuelve a Buenos Aires a la casa de su amigo Müller, y luego, ya conociéndola a mi madre, va a Córdoba y finaliza el periplo en Santa Fe, donde se puso a trabajar repartiendo fruta seca de su socio Gleiberman radicado en Mendoza.

Milita en el Partido Comunista y era el presidente de un club del partido, que tenía una escuela bastante importante, con buenos maestros y un montón de alumnos. Yo hacía doble escolaridad, ya que a la mañana iba a una escuela pública, donde eran bastante antisemitas, y a la tarde, estaba en la escuela del PC donde eran todos zurdos. Me he criado con esa contradicción.

Recuerdo que una vez una maestra hizo una declaración antisemita y mi vieja, que no era polaca sino rusa, fue a cagarla a gritos. Hablaba muy bien el castellano y no dejaba que la atropellara nadie. Era de Ucrania, y llegó aquí con su familia, perseguida por el comunismo que querían hacer *pogromos*, con todos los judíos, así que hay que imaginarse lo que era esa mezcla que se daba en casa.

La familia de mi vieja inmigró y todos tenían la categoría de "rusos" y no de "polacos". Para mi vieja los polacos eran "proste", o sea ordinarios, salvo mi viejo que era un poco más fino, decía mi madre.

Lo que sí tenían en común era la visión de que el socialismo era una reivindicación revolucionaria. Y a pesar de su proyecto pequeño burgués, mi vieja jamás habló mal del comunismo.

#### DE CHAPLIN A STALIN

En mi casa se hablaba siempre de política, en realidad de la superpolítica. De los artistas benefactores y de izquierda, como Josefina Backer, una mina que tenía las gambas más lindas del mundo y que era comunista. O de Charles Chaplin, y ni qué decir de Stalin, al que idealizaban, tanto que los chicos hacíamos dibujos de él, homenajeándolo.

También era tema común de las conversaciones en casa, Lenin, o el catalán Pablo Casals, el violoncelista. Casals andaba con una mina de 19 años, y mi viejo que era un rígido bárbaro, lo justificaba diciendo que la chica ¡le llevaba el cello!, y negaba cualquier amorío.

Otro personaje del que se hablaba mucho y bien, era el cantante Paul Robinson, que se negaba a actuar en el Carnegie Hall porque era un sitio de la burguesía.

A todos ellos los reivindicaban por el valor de la ética, gente que pensaba, que tenía buenas ideas. Por cierto, una idealización superlativa.

Algunos de estos nuevos dioses venían a casa, como Boris Schwartz, y mis tías Paulina y Berta Singerman. Varios de ellos estaban en Argentina para actuar, y luego el Partido les organizaba una gira alternativa.

Era un momento muy especial, donde la mitad de la colectividad judía era de izquierda y comunista. Y eso fue así hasta que comenzó un retroceso. Un idealismo consecuente de la revolución rusa, desgastado por las alternativas del progreso del capitalismo, sumando la caída del muro de Berlín y la llegada de Gorbachov al poder ruso.

Ahora el comunismo es más una tradición que una idea, más un partido de la añoranza que una organización activa, cuyo mejor mili-

tante del Kremlin hoy es el centro Cultural de la Cooperación. Con solo observar la alianza con el actual gobierno se puede caracterizar al partido de Marx, Engels y Lenin como la renuncia a la lucha anticapitalista. Y antiimperialista.

### Y EN ESO LLEGÓ PERÓN

En 1947 nos mudamos a Córdoba, eran tiempos que ya gobernaba Perón, y en mi casa (sobre todo, mi vieja) hablar de Perón era lo peor que te podía pasar. Sin embargo, mi viejo siempre decía, esos consejos sabios que no sirven para nada: “Hay que esperar, hay que ver”. En cambio, ella lo sermoneaba: “¿Pero no te das cuenta que es un fachista; qué vas a esperar entonces?”.

Lo que pasa que el viejo era bastante más realista, porque ligaba al peronismo a las reivindicaciones obreras, aunque sus dudas iban más por el lado del carácter de militar del General. ¿Cómo un militar iba a hacer algo ligado a las ideas del socialismo? Eso no le cerraba.

En esos años jugaba al básquet y cuando venía a Buenos Aires iba a los clubes judíos comunistas con los que estaban ligados mis viejos. Eran sitios que vistos desde el presente parecen de película: donde todos los chicos reían y eran felices. Si querías salir con una chica tenía que ser del club, el *guetto* comunista ideal. Claro que tampoco era todo perfecto, ya que si querían asociarse algunos del barrio, los filtraban, no vaya a ser “que los negros nos copen el club”. Todo era una mescolanza insípida.

En un momento dado, yo tuve discusiones en Córdoba por eso. Allí, estaba mi hermano que era muy buen jugador de básquet, y me acuerdo que para sostener la parada y ganarle al club sionista, que tenía toda la guita y el aparato, se nos ocurrió integrar a unos *gromes* que eran impresionables pero se mataban por ganar en la cancha. Entonces, los directivos de nuestro club hicieron una reunión y dijeron: “Hagamos una cosa, está bien que vengan a jugar pero mitad y mitad”.

Y todo eso a mi viejo lo hacía entrar en contradicciones, ya que no sabía qué hacer, porque por un lado reivindicaba las ideas de izquierda, y por el otro, los obreros a los que idealizaba, eran peronistas y ganaban la calle todos los días.



• Norman Briski junto a Rosa Ávila.

### LAS MARCAS DEL INDUSTRIAL

Antes de ir al secundario, estaba en un grupo de teatro que se llamaba Siripo, pero tenía fama de mal actor, ya que no me daba la memoria para recordar los textos.

Ese grupo hacía obras sin ningún valor especial, pero fueron los primeros que me dijeron “hablá”, y me dieron la oportunidad de actuar. Tal vez la grandeza de ese grupo, era que permitía la inclusión de miembros sin experiencia alguna. Por lo tanto nunca me sentía inhibido ni equivocado. Por esta tolerancia provinciana. Yo iba a la escuela Alberdi que quedaba a dos cuadras de mi casa, y a la noche nos metíamos por la ventana y ensayábamos entre los pupitres.

El secundario lo hice en la escuela industrial recién inaugurada por el peronismo con su proyecto de desarrollo industrial. Mi vieja se opuso a que yo ingresara a esa escuela, por sus claros ingredientes de clase. Creo que lo que le molestaba era la suciedad que significaba trabajar con maquinarias, y que se enojara cuando tocaba el piano con las manos engrasadas.

De vez en cuando me escapaba de la escuela porque era de doble turno (era un capo para rajarme, y me volví un chupinero o ratero), para ir a ver a una noviecita o para no faltar a los ensayos del grupo.

Ese momento fue fundamental para ver que tenía muchas condiciones como mimo y no tanto como actor.

En el Industrial, donde estuve seis años, conocí a los hijos de los laburantes, que accedían al estudio sin problemas, por el empuje que había en la sociedad cordobesa a nivel de las industrias que habían florecido con el peronismo.

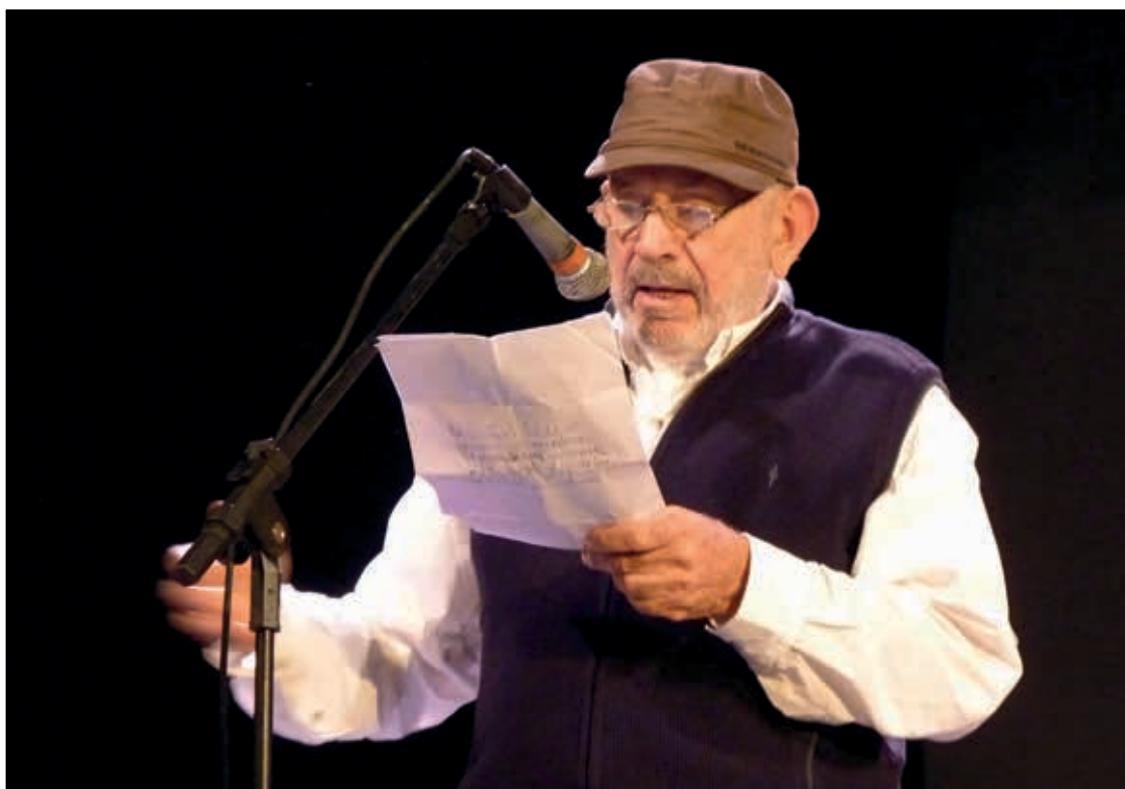
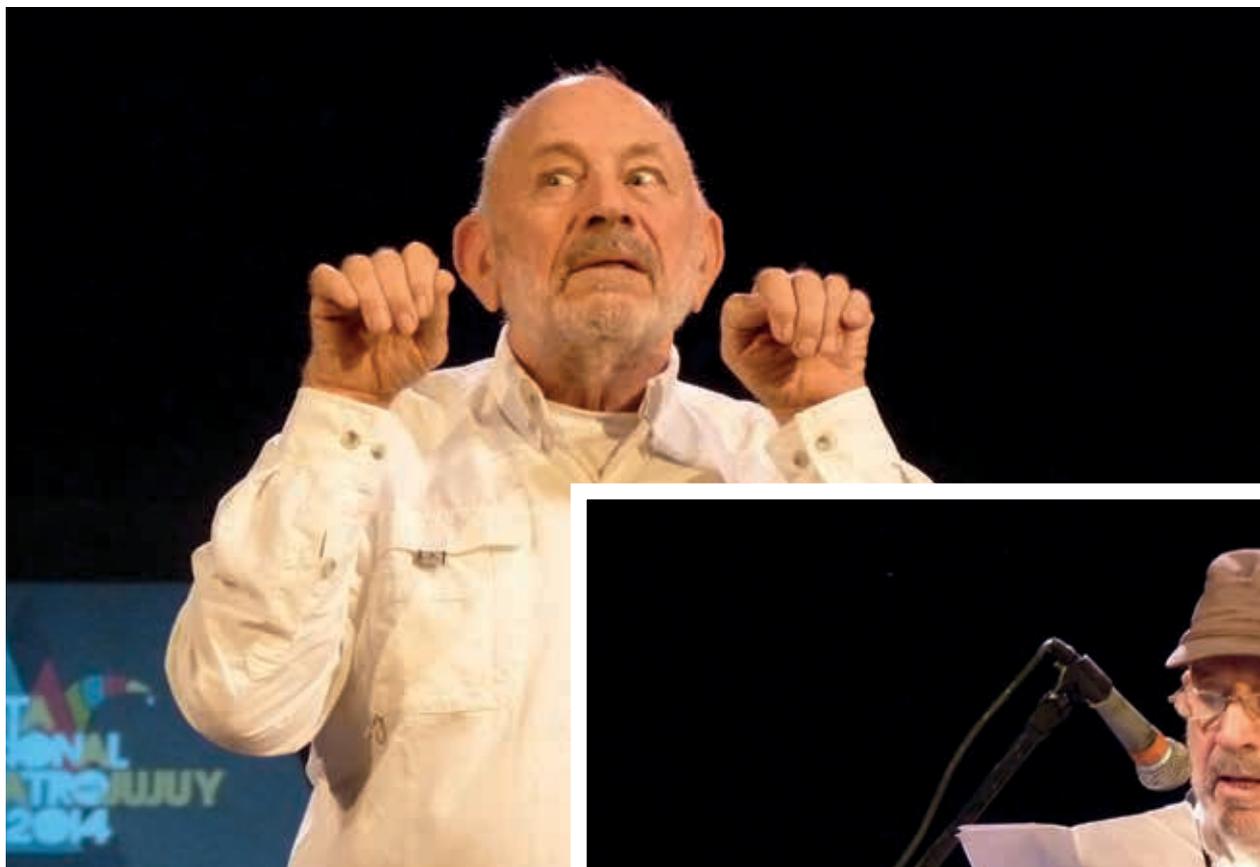
Me interesaba mucho la vida obrera. Estuve en contacto con la gente de las fábricas mecánicas y metalúrgicas, de las que en los 70 saldrían Sitrac-Sitram.

Estaba deslumbrado con el crecimiento que se notaba en la vida de la gente trabajadora. Les daban todo tipo de posibilidades, les regalaban zapatillas a los chicos, era impresionante.

Yo creo que con el tiempo fui peronista porque al peronismo lo vi, lo mamé. Mis viejos se lo perdieron, por ser del PC, pero yo pude observar y sentir cómo la gente progresaba, podía comprarse cosas, disfrutar de vacaciones que nunca antes habían tenido.

Me acuerdo de un tío mío, que era un sionista, que después se volvió medio loco. Estaba en la construcción y tenía tanto laburo en épocas del peronismo que no le alcanzaba el material para trabajar.

Cuando ya estaba terminando el Industrial, un día vino una persona muy importante para mí, María Escudero, que creo que era de Villa María. Me di cuenta enseguida que con ella podía inventar cosas de pantomima. Había estado en Francia, y conoció a Marcel Marceau. Era una



• Norman Briski agradece el Premio Nacional a la Trayectoria.

tipa macanuda y generosa, que se ve que no le gustaba nada Buenos Aires y andaba siempre recorriendo el mundo, incluso se terminó muriendo en el Ecuador rodeada de campesinos.

Ella era una de las creadoras de Libre Teatro Libre (LTL), que fue junto con Octubre uno de los grupos de teatro popular más importantes que tuvimos en este país.

María fue la que me dio técnicas, porque ella había estado con Juan Carlos Gené en el grupo La Máscara, donde frecuentaban Jorge Lavelli y Pepe Novoa. Era un grupo que originó la más importante de las corrientes del teatro argentino. Ahí me descubrí como un tipo que tenía muchas posibilidades en la pantomima.

---

María Escudero falleció el 2 de abril de 2005 a los 78 años en Quito, Ecuador. Reconocida como una personalidad relevante de la escena latinoamericana, residía en la capital ecuatoriana desde 1976, cuando debió exiliarse tras el golpe militar del 24 de marzo de aquel año. Carismática y personal, Escudero había nacido en Córdoba, donde lideró movimientos de teatro popular y creó un grupo independiente emblemático, el Libre Teatro Libre. Jurado del Premio Casa de las Américas, autora de textos dramáticos y teóricos sobre arte y política, escenarios tradicionales y comunidades campesinas e indígenas de América Latina.

En 1999 estuvo en la Argentina con motivo del festival en homenaje al Libre Teatro Libre

que se realizó en Córdoba. En aquella ocasión, la Universidad que en 1971 la había expulsado de su cátedra de Teatro le pidió disculpas públicas y la nombró Doctora Honoris Causa.

Dueña de un humor filoso y ocurrente, llegó en aquella ocasión exhibiendo canas y arrugas: “Pasaron 30 años y de eso se trata; de mostrar lo que nos pasó en este tiempo, por el cuerpo y por el alma”, había dicho.

La sinceridad frontal era en ella actitud estética y un arma de combate. “Por línea materna descendo de hacheros que bajaron del Chaco cortando árboles para durmientes. Eran cantores y poetas; tocaban guitarra, piano, bandoneón”. Contaba que había pasado la infancia entre canciones, junto al río. “Un río más grande que ahora. Gracias a los embalses va muriendo el río; como gracias a los caminos va muriendo el monte; y gracias al hombre va muriendo el hombre”.

Su primer encuentro con el teatro fue a los seis años, cuando intentó fugarse con un circo. Ya adolescente llegó a Buenos Aires, donde participó en el movimiento de teatro independiente y trabajó, entre otros, junto a Onofre Lovero y Juan Carlos Gené. En 1957 se fue a Francia, donde sobrevivió como empleada doméstica, estudió y colaboró con Marcel Marceau, hizo periodismo, televisión y cantó ópera con la osadía y creatividad que la caracterizaban.

En Ecuador fundó el grupo teatral Saltamontes y hacía sociodrama con víctimas de la violencia familiar. En una de sus últimas apariciones públicas, recibió en Quito el Premio Manuela Espejo, se definió diciendo: “Soy hija de la rabia y el grito. (...) El teatro es mi vida. Y seguiré creyendo en él, en su belleza, en su pasión, en su locura y en las broncas que implica el arte en nuestro continente”. (Así la recuerda Olga Cosentino en *Clarín*).

# Los desafíos de la cultura



María Pía López, doctora en Ciencias Sociales, es la directora del Museo del Libro y de la Lengua desde su creación en octubre de 2011. En esta entrevista repasa y analiza algunas de las características que observa en el teatro de los últimos años y reflexiona alrededor de los diferentes conceptos de cultura y sobre la creación del flamante Ministerio de Cultura de la Nación.

EDITH SCHER / desde CABA

-¿Qué pensás que pasa con el teatro y la época? ¿Qué características tuvo la época estos últimos años y cómo dialogó el teatro con eso? Supongo que el de Buenos Aires es el que más conocés.

-Sí. Es el único del cual puedo hablar, en realidad. Incluso hace algún tiempo veía muchísimo más teatro que ahora. Lo que más me interesó de lo que vi en estos años fueron las producciones de Mauricio Kartun y las de Ricardo Bartís. En ambos casos me gustó mucho el modo en que fueron articulando un costado paródico burlón, en el que la crítica tuvo un momento humorístico, con un trabajo muy poderoso sobre la lengua. Más que nada en el caso de Kartun, con esa pre-

cisión absoluta que están teniendo sus textos desde *El niño argentino* hasta acá, en los cuales uno siente que hay una escucha de los modos en los que se hablaba, una especie de reconstrucción arqueológica del habla. En esos hilos de construcción de la memoria en su sentido más potente y en la crítica que no desprecia el humor encuentro los diálogos más interesantes del teatro con la actualidad.

-Eso es lo que te interesa, lo que te parece más rico. ¿Pero qué pensás que pasó? No hablo de los últimos dos o tres años, sino en el último período. ¿Cómo creés que dialogan no solo las obras



• Museo del Libro y de la Lengua.

mismas, sino el movimiento teatral con este tiempo? En los '90, por ejemplo, había un teatro muy inquietante, en una época del país bastante dura. ¿Y hoy qué pasa?

-Creo que ahora el teatro es bastante más heterogéneo. Tengo la impresión de que hoy sería bastante difícil encontrar en el teatro un procedimiento único o claramente definitorio de la época. Uno puede apreciar experiencias estéticas, discursivas y de disposición muy distintas entre sí. Lo que sí hay es cierta emergencia de una idea de memoria, que aparece de distintos modos en las obras que he visto, la pregunta acerca de cómo se recuerda. Tengo la impresión de que esa heterogeneidad y esa dimensión del pasado tienen articulaciones con la época. Porque es una heterogeneidad que uno puede percibir en otros planos. Si uno piensa en la literatura contemporánea, está en la misma situación. Era mucho más fácil definir qué literatura se estaba haciendo en los '90. Había algo así como escuelas y uno podía clasificar lo que pasaba. Hoy en la literatura tenemos una proliferación que abarca producciones experimentales, vanguardistas, realistas, más narrativas..., de las que ni siquiera uno podría decir que son extemporáneas. Esta proliferación la siento muy de los últimos años. Siento como si se hubiera ampliado el campo, quizás por el cambio de las lógicas de tensión del presente. En los '90 estábamos todo el tiempo frente al abismo, y ese abismo nos organizaba los modos de actuar, de narrar y también de interpretar. Me parece que estos últimos años fueron más aliviados. Nos sentimos menos "al borde de". Y puede que eso haya generado marcos de mayor amplitud para la expansión de formas narrativas en todas las artes.

-¿Te parece que el mundo del teatro está más abierto que en aquellos años?

-Es difícil hablar, porque cuando decimos "teatro" partimos de un implícito, que es el teatro que nosotros vemos, que suele ser un teatro que se da en salas para pocos espectadores y que tiene una fuerte dimensión autorreproductiva del campo, es decir, teatro que muchas veces es visto por otra gente que hace teatro, que tiene interés por este arte. Hay en eso un punto siempre complejo cuando uno habla del panorama teatral. Después, hay otro elemento y es la existencia de obras que sí se dan fuera de ese circuito (el del teatro independiente, *off*, como queramos llamarlo), con dramaturgos que pasan por ese circuito también, y que sí tienen una llegada a un público mucho más amplio (Teatro San Martín, Centro Cultural de la Cooperación, por ejemplo). Allí va mucha más gente y cambia el pacto, en el sentido de que el espectador ya no es copartícipe del mismo modo en que sucede en el otro circuito, es decir, no tiene un efecto de reconocimiento tan fuerte sobre lo que está ocurriendo allí. Tengo la impresión de que ese teatro, que es dispar, está en un momento interesante en cantidad de público y en circulación. Para todas las obras que voy a ver tengo que reservar entradas. Hubo muchos momentos, hace unos años, en los que llegabas al teatro 10 minutos antes y entrabas. Hoy para muchos espectáculos no se consiguen localidades.

-Ahora bien, el hecho de que, de todos modos, siempre el teatro sea un fenómeno de poca gente ¿es, a tu criterio, una deuda o el teatro se debe hacer cargo de que es así y no importa mucho? ¿Qué pierde un ser humano que no conoce el teatro? ¿Qué podría pasar si el teatro tuviera otro alcance?



• María Pía López.

-Creo que hay una escala espacial del teatro, una escala física, material. Creo que para que se produzca el hecho teatral tiene que haber cierta conexión. Hay teatros que no ayudan a que eso se produzca. No recuerdo en qué sala asistí a un espectáculo en el cual veía figuritas. No lograba percibir gestos ni tonos, ni formas sensibles. El teatro para mí tiene una escala que lo hace funcionar. Lo otro es algo que tiene que ver con el cine o con la televisión, quizás, pero no con la inmediatez y la percepción del carácter frágil que tiene la propia representación. Cuando una ve una película está asistiendo a algo consumado. En el teatro está ante el temblor de que eso no esté, de que el actor se caiga, o cosas así. Es impresionante. Cuando la obra es mala me empiezo a angustiar porque pienso: "Pobre hombre, pobre mujer. Están ahí, en ese momento, haciendo esto con todos nosotros viéndolos". Es algo interesantísimo que solo lo genera el teatro. Es obvio que estaría bueno que mucha gente atravesara esta sensación. Es lo que busca el programa de Formación de Espectadores o lo que se hizo en el Encuentro Federal de la Palabra, en el cual se respetaba la distancia que el teatro necesita, pero se ponían espectáculos que, si no hubieran estado en Tecnópolis, no hubieran sido vistos por mucha gente. Me parece que es un acto interesante, siempre a sabiendas de que no hay por qué presuponer que tiene que ser para todos, sino, algo que me interesa más y que tiene que ver con

lo que decía el filósofo Alain Badiou, y es que no se contesta a algo que es para pocos diciendo que debería ser para todos, sino diciendo que debería ser para cualquiera, es decir que cualquiera que se sintiera interpelado por eso podría estar.

**-Bueno. Eso también es difícil. El deseo se construye de muchas maneras. No es algo que necesariamente surja espontáneamente si no hay un contacto, una experiencia, en este caso, con el teatro. Ahora bien: ¿qué pasa con el teatro en el espacio público? Se ve poco en la Ciudad de Buenos Aires. ¿Te parece que es importante que exista, que circule allí? Hoy es difícil hacer teatro en el espacio público, no solo porque se necesitan permisos muy costosos para ello, sino porque se ha hecho carne en muchos vecinos de la ciudad que no quieren que haya espectáculos en la calle, en las plazas. ¿De quién es el espacio público? ¿Es importante que haya expresiones artísticas de esas características?**

-Desconocía eso que decís de los vecinos, pero no me suena extraño en esta ciudad, que cada vez tiene más lógicas de circulación muy restringidas, que cada vez tiene más plazas enrejadas. Los vecinos en mi cuadra están juntando firmas para que haya un policía, porque enfrente hay chicos que toman cerveza. Estar parados ahí es su máximo componente de agresividad, pero mis vecinos opinan que son de una peligrosidad manifiesta. En ese sentido, tengo la impresión de que hay una tendencia muy "seguritista" de ver al otro como potencial amenaza. Y eso implica restringir el uso del espacio público y la circulación. Estamos en un contexto en el cual el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, electo por muchos vecinos que tienen esa sensibilidad, apunta a eso. Hay una concordancia entre una lógica, una narrativa del miedo transmitida mediáticamente, que funciona muchísimo en términos sociales, una idea de lo privado también, y una lógica de gobierno. En esa articulación es difícil que puedan proliferar artes públicas. Y al mismo tiempo hay algo para contrarrestarlo que me parece interesante y es que existe en mucha otra gente el deseo de que eso ocurra. Es muy poderoso que haya deseo de calle, más allá de que exista todo lo otro que va contra la calle.

**-¿Qué pensás de cómo va a seguir el crecimiento del Ministerio de Cultura?**

-Creo que el problema que tiene el Ministerio es la escasez de tiempo. Si pensamos en que se creó a un año y medio de terminar una gestión de gobierno, nos damos cuenta de que tiene un horizonte complejo. Era un ministerio necesario desde mucho antes. Era una falta muy ostensible que no tuviéramos un Ministerio de Cultura, pen-



• Museo del Libro y de la Lengua.

sando la cantidad de cuestiones y dimensiones y cosas a tratar. Eso nos pone frente a un problema principal, que es la falta de tiempo para desarrollar un programa acorde a un ministerio. Dicho esto, me parece que está más que bien haber puesto a Teresa Parodi a cargo. Es alguien que puede traer una sensibilidad muy amplia, que no tiene una idea de cultura elitista y que tiene sensibilidad para las poéticas, las narrativas y otras producciones estéticas. Es una música popular, pero con una escucha atenta hacia el resto de las producciones. Al mismo tiempo, es alguien que puede pensar con una cabeza más federal que otras, alguien con más conocimiento de las realidades culturales de otras provincias. Veníamos de una experiencia muy cerrada en la gestión cultural. La Secretaría no había tenido, salvo el MICA, Mercado de Industrias Culturales, políticas explícitas hacia distintos grupos culturales del país.

**-Está el programa Puntos de Cultura...**

-Sí, tomado de Brasil.

**-En Brasil ya es ley, aquí todavía un programa. Pero volvamos a la creación del Ministerio...**

-Simplemente, entonces, que me parece una iniciativa muy buena, pero que me desespera un poco porque solo podrá desarrollar 2 o 3 ideas, por el poco tiempo que le queda.

**-¿Qué concepciones de "cultura" hay en disputa?**

-Tuvimos una primera experiencia desde 2003 que condujo José Nun, en la que me parece que muy claramente se ponía en juego una idea de ciudadanía y de expansión de cierto tipo de conocimientos. Por eso las dos políticas centrales que tuvo, las más visibles, fueron Libros y Casas, es decir, llevar libros a cada casa nueva construida, y Café Cultura, que tenía que ver con generar un circuito de conferencias y conversaciones por

todo el país. Los dos programas se discontinuaron durante la gestión de Jorge Coscia. Cuando él asume, frente a esta idea de ciudadanía ilustrada que tenía Nun, aparece una idea más narrativa, antiliberal y más cerca del revisionismo. ¿Qué fue lo fuerte de su gestión? La creación del Instituto Dorrego y la apertura de la Casa del Bicentenario, y la idea de pensar distintos lugares del país articulados con esta narrativa. Mientras todo eso ocurre, aparecen también dos instituciones que son centrales dentro de la Secretaría (hay varias, pero estas dos las conozco muy bien): una es la Biblioteca Nacional, que tuvo una política cultural muy propia y pudo desarrollar ediciones, audiovisuales, programas de televisión, este museo. Fue una política específica la que desarrolló la Biblioteca, al crear una especie de máquina de actividades (hay por lo menos 4 diarias) en relación con distintos grupos de la sociedad civil. La otra institución es Tecnópolis, cuya creación no implica solamente una actividad ligada a la ciencia y la técnica, sino que pone en juego una serie de artilugios que provienen de las vanguardias, de la experiencia del arte, de la tecnología, en una especie de gran feria con todo eso para uso masivo.

Esos son para mí los dos puntos opuestos. En paralelo, estas dos líneas fuertes de la Secretaría. Ahora, con el Ministerio, me parece que, de acuerdo a lo que dice la ministra, hay una idea distinta de qué es lo que hay que hacer. A ninguno de ellos se los podría acusar de tener una idea cerrada. Pero creo que dentro de un campo democrático de cómo pensar la cultura son muy distintos entre sí.

**-Tengo la sensación de que todavía subsiste muy fuertemente en nuestra sociedad, y quizás en otras, la idea de que la cultura y el arte son herramientas, instrumentos y no prácticas transformadoras en sí mismas. Creo que esa concep-**



• Homenaje a Roberto Arlt en el Museo del Libro y de la Lengua.

**ción tiene un gran vigor y que es difícil de mover. Me refiero al lugar que ocupa la cultura. ¿No te parece que el apoyo a lo cultural y a lo artístico debería sostenerse en la idea de que es una práctica profundamente transformadora, no un soporte de contenidos?**

-Sí. Aparece esa idea del instrumento y también aparece la de la fuerza económica para justificar los presupuestos de cultura y cuánto aportarían al PBI, discusión medio tramposa.

La cultura funda lazos. Hay una experiencia que siempre me interesó, porque allí se ve la fuerza de lo que vos hablás, que es lo que se hizo en Colombia con la bibliotecas populares, que se crean luego de la matanza feroz entre los cárteles de drogas, la enorme cantidad de chicos convertidos en sicarios y los barrios pobres de Medellín atravesadísimos por la violencia. Con esa realidad, la intendencia de Medellín sale a construir un sistema de bibliotecas que funcionan como centros culturales que hacen algo genial, porque están muy bien puestas en términos arquitectónicos y en apuestas culturales, en los barrios en situación de emergencia. Me parece interesante esta experiencia porque no implica pensar que hay que ir con una pedagogía que baje las cosas, ni con algo que sea más precario porque se trabaja en un barrio popular, sino aceptar la idea de que si pasa alguien por ahí, por una buena biblioteca, con un buen taller, un buen espacio de sociabilidad, se puede transformar. Esa idea me parece superpotente y creo que no ha estado en las discusiones hegemónicas de la cultura argentina.

**-¿Te parece que esto tiene alguna posibilidad de cambiar? ¿O está férreamente afianzado?**

-Tengo la impresión de que hay lugares donde esas cosas se piensan: instituciones públicas, distintos grupos de la sociedad civil, emprendimientos autogestivos, pero que no por eso han sido

puestas, hasta ahora, como estrategia gubernamental, como política pública. Esas ideas sobre la cultura, si la pensamos como un espacio de recreación subjetiva y social, las podemos encontrar en muchísimas experiencias. El tema es si esa idea se asume desde el Estado como lógica de organización cultural. Eso es lo que estoy segura de que no se hizo en las Secretarías de Cultura que tuvimos hasta ahora.

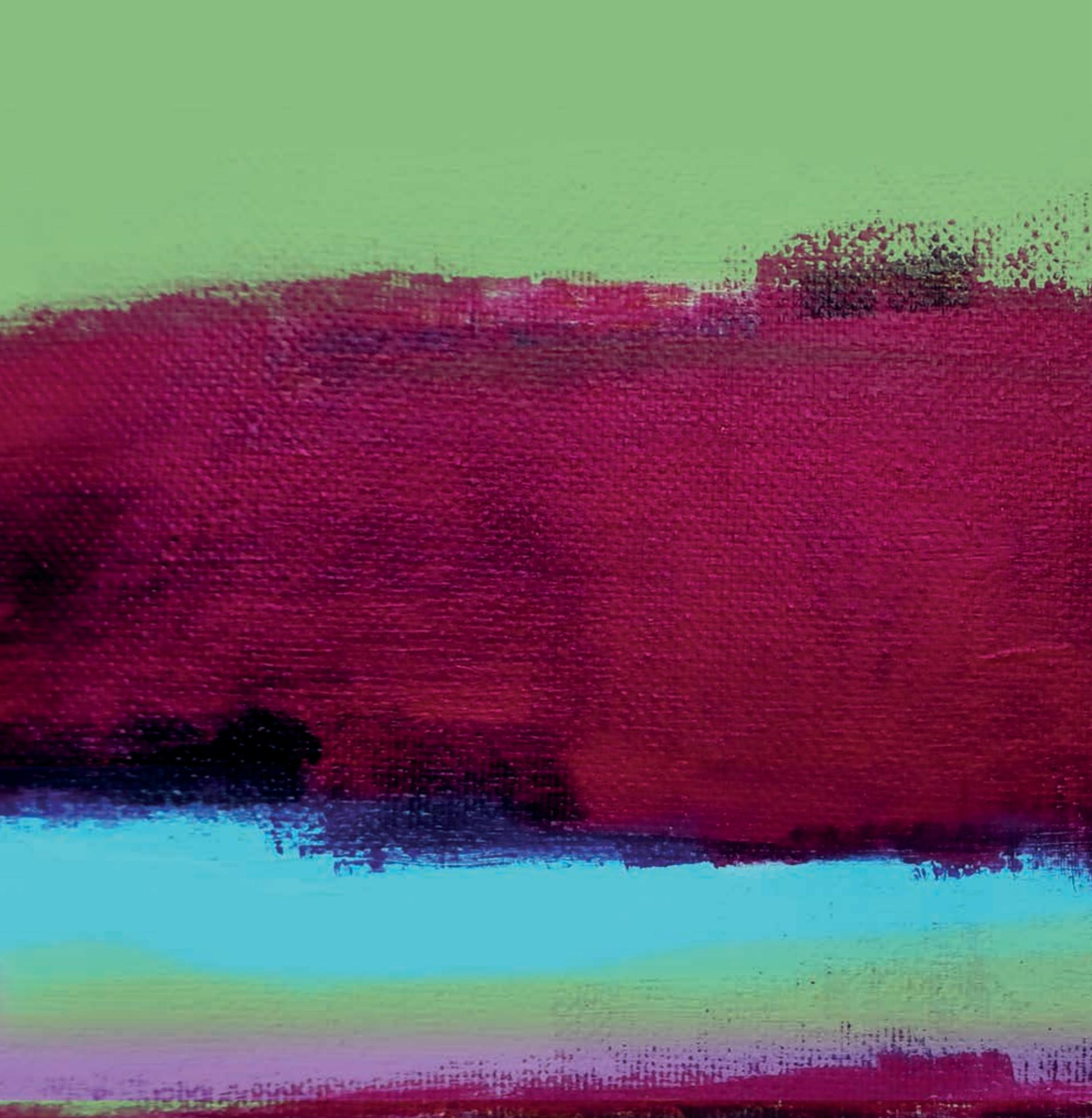
**-¿Y cuáles creés que son los desafíos culturales que hay de ahora en más?**

-Son muchísimos, pero hay algo que me parece muy importante, y es cómo producir una idea de cultura que tenga una especie de territorialidad. Cuando digo que hay mucha gente que está pensando cosas y que falta una especie de aprovechamiento de ese laboratorio general que hay, para convertirlo en política pública, tengo la fantasía de que eso se pueda hacer. Esto es: volver audible lo que existe. Por ejemplo, que algo que se hizo en un museo de Bahía Blanca pueda ser convertido en experiencia para mucha gente que quiere pensar cómo dispone ciertos conocimientos para otros, o bien, que se pueda pensar cómo funciona una experiencia de teatro comunitario en otros territorios. Eso, de hecho, se hace en muchos casos, pero de forma autogestiva, voluntarista. Mi impresión es que sería lindo que hubiera una política pública de mapeo de un territorio, que es muy diverso, muy heterogéneo, pero que tiene una enorme densidad cultural. Sobre esa densidad se podría operar, creo yo, más que creando cosas nuevas. Operar sobre lo que tiene de denso y abigarrado el mundo cultural de la Argentina. Creo en eso y en generar situaciones de menos encierro. Cuando viajo a las provincias, a veces tengo la impresión de que si hay una intelectualidad del lugar, publica solo libros de historia local, y si no, compra los libros

que editan las editoriales multinacionales en Buenos Aires. No sé si eso se puede cambiar. Es una lógica que funciona hace muchísimo tiempo. Pero por lo menos son problemas a tratar. Es difícil. Recién ahora están llegando a Buenos Aires algunos libros de editoriales cordobesas y rosarinas a algunas librerías, pero estoy segura de que no llegan, por ejemplo, a Tucumán.

**-¿Cuáles son los ejes del Museo que dirigís?**

-Estamos en un momento lindo de crecimiento, a punto de inaugurar tres salas más, con mayor afluencia de público que el año pasado y muchísimo trabajo con escuelas. La experiencia que intentamos hacer tuvo que ver con cómo plantear formas no tradicionales de exposición. Por ejemplo, la exposición permanente de libros no tiene ninguna disposición cronológica, no es una historia del libro. Está hecha sobre la base de la idea de que hay problemas de la cultura que en los libros se tratan. Queremos rastrear esos problemas, no aspiramos a ser totalizadores ni hacer un catálogo. Cada vez que pensamos una muestra lo hacemos en ese sentido: qué es lo que hay que narrar. Cuando planeamos la exposición sobre Cortázar decidimos que no iba a haber una línea biográfica de Cortázar, porque presupusimos que cualquier persona que viniera al Museo accedería a Wikipedia. Entonces, lo que tratamos de producir es un tipo de reflexión y un tipo de narración. Cambiar la lógica que lleva a ciertas rutinas naturales de exposición fue lo más fuerte en el Museo. Tiene que ver con que no queremos caer en la fantasía pedagógica de que por explicar las cosas se entienden. Creemos que hay otros modos, que tienen más que ver con la apelación sensorial de la experiencia. A veces un objeto o una imagen provocan una remisión y no necesariamente tiene que haber una frase explicativa. Esa es la idea.



Ministerio de  
**Cultura**  
Presidencia de la Nación



Instituto  
Nacional  
del Teatro

**int**  
**inteatro**  
EDITORIAL