



30 años de la Fiesta Nacional del Teatro

SUMARIO

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: MÓNICA CARBONE, **REGIÓN NORESTE:**

CARLOS LEYES, **REGIÓN NOROESTE:** CRISTINA IDIARTE, **REGIÓN**

CENTRO: PAULA BRUSCA DE GIORGIO, **REGIÓN NUEVO CUYO:** ARIEL

SAMPAOLESI, **REGIÓN PATAGONIA:** MAURICIO FLORES

REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL

GRACIELA RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS MUZZIN,

CARMEN SABA, ALEJANDRO CONTE.

AÑO XV - Nº 34 / FEBRERO - JUNIO 2015

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, BP15, FESTIVAL POLO CIRCO,

CLAUDIO BOJA/MALENA REYNOSO, VALENTINA VERONESE, FESTIVAL DE CARACAS, TEATRO ET CÉTERA DE MOSCÚ.

ILUSTRACIÓN DE TAPA Y DIBUJOS: OSCAR "GRILLO" ORTIZ

DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

MÓNICA BERMAN, GABRIELA BORGNA, ALBERTO CATENA, HERNÁN

COLMENARES, PATRICIA ESPINOSA, NUNI FERREIRA, LEONEL GIA-

COMETTO, JUAN MANUEL GRAZIDE, BEATRIZ MOLINARI, ANTONIA

MONZÓN, PATRICIA MONSERRAT RODRIGUEZ, EDUARDO ROULLIET,

PAULA SABATÉS, EDITH SCHER, ROBERTO SCHNEIDER, MARA TEIT,

SUSANA VILLALBA.

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

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.

TODO EL TEATRO EN SALTA LA LINDA	3
ENTREVISTA CON LA ACTRIZ MARIELA ROA	
"ELEGIR UNA ACTIVIDAD ARTÍSTICA SALVA LA VIDA"	6
GRUPO HABEMUS TEATRO	
TEATRO HECHO DE MIGRANCIAS: "TEORÍA DE LA COMEDIA ROMÁNTICA"	9
LA NOCHE DEL CABRITO O LA SIRENA VARADA	
UN PUNTO DE INFLEXIÓN EN LA DRAMATURGIA CATAMARQUEÑA	12
ANDREA RAMOS	
LA INTEMPERIE DE LOS QUE NO BAILAN	14
DANTE CENA, ESCENARIO DE LA VIDA	16
ARGENTINA SE ABRE AL MUNDO CON LA PRIMERA BIENAL DE PERFORMANCE	18
15 AÑOS DE TEATRO X LA IDENTIDAD	22
INTEATRO EDITA A ANA ALVARADO	
"ESTAMOS ENTRANDO EN UNA NUEVA RELACIÓN CON LOS OBJETOS"	24
CARMEN BALIERO	
"LA GENTE EN GENERAL CONSUME MÚSICA, PERO NO TIENE UNA FORMACIÓN MUSICAL"	27
UN CREADOR / UNA OBRA	
MANUEL GARCÍA MIGANI / SUYAI CAMPION	30
FABIÁN DÍAZ	
LAMENTO POR EL SUR	31
XV ENCUENTRO REGIONAL DE TEATRO NEA	
MISIONES, ESCENARIO DE EXCELENTES PROPUESTAS	35
FESTIVAL LATINOAMERICANO TATÁ PIRIRÍ	
LOS TÍTERES QUE SIEMPRE VUELVEN	38
UN TEATRO CONTEMPORÁNEO PARA NIÑOS	41
SEBASTIÁN SOLDEVILA	
"EL CIRCO TE ENSEÑA A CONFIAR EN EL OTRO"	44
ENTREVISTA A KATARZYNA CYTLAK	
REENCUENTRO CON TADEUSZ KANTOR	47
ROBERT STURUA	
"EL TEATRO LE HA GANADO LA CARRERA AL TIEMPO"	49
FESTIVAL DE CARACAS	
UNA FIESTA QUE LLEGÓ PARA QUEDARSE EN LA ESCENA INTERNACIONAL	52
JORGE VILLEGAS, DIRECTOR DE ZÉPPELIN TEATRO	
EL DIRECTOR QUE TEATRALIZA EL PERONISMO	56
CONVERSACIÓN CON RICARDO FORSTER	
LA CAPTURA DEL TIEMPO HUMANO	59

Todo el teatro en Salta la Linda

Se realizó la XXX edición de la Fiesta Nacional del Teatro. Durante nueve días, se presentaron elencos de todo el país. Teatro para adultos, para niños, títeres y teatro danza, para gustos múltiples.



ROBERTO SCHNEIDER / desde Salta



La Fiesta Nacional del Teatro tuvo su escenario este año en Salta. Mencionemos en primer lugar que se superaron las condiciones generales, sobre todo las relacionadas con la crisis económica que padecemos los argentinos. Salta fue una fiesta con todas las de la ley: excelente organización y difusión, muy buenos espacios para que los elencos de cada provincia puedan ofrecer sus producciones y el interés de los salteños por asistir a cada uno de los espectáculos fueron la nota distintiva del encuentro.

El Instituto Nacional del Teatro, el Ministerio de Cultura de la Nación y el gobierno de la provincia de Salta fueron los responsables de que esta trigésima edición alcanzara el éxito. Durante nueve días se presentaron, en diferentes salas de la ciudad, elencos de todo el país. Una buena manera de conocer en profundidad la actividad escénica que se desarrolla en la Argentina.

Todas las provincias estuvieron representadas en la Fiesta, por lo que los espectadores tuvieron la posibilidad de apreciar las diferentes creaciones regionales y aun cruces estéticos que se potenciaron por el ingenio creativo de artistas de diferentes generaciones.

ITINERARIO

La Fiesta Nacional del Teatro comenzó a realizarse a mediados de la década del '80. Por

entonces estaba organizada por la Dirección Nacional de Teatro de la Secretaría de Cultura de la Nación y su sede era el Teatro Nacional Cervantes, de la ciudad de Buenos Aires.

Con el correr de los años dicha organización fue variándose y ya en los '90 se concretaba, anualmente, en una provincia distinta. Así, en diferentes ediciones se realizó en ciudades como Santa Fe, Paraná, Mendoza, Mar del Plata, Catamarca, Santa Rosa, Rosario, Córdoba, Salta, Rafaela y Mar del Plata.

Desde la creación del Instituto Nacional del Teatro, en 1997, la selección de elencos que conforman la programación se fue perfeccionando. Los participantes deben atravesar instancias -en las que son seleccionados por jurados especializados- como las Fiestas Provinciales de Teatro y luego las Regionales, antes de integrar la programación de la Fiesta Nacional del Teatro.

Hasta el 2000 sólo participaban elencos de teatro para adultos. A partir de esa temporada se integraron experiencias para niños, teatro danza, títeres, mimo y unipersonales.

LOS NIVELES

Se presentaron experiencias de diferentes niveles. Hay regiones que se han asentado definitivamente, como la Centro Litoral, con trabajos sólidos; también Mendoza, Tucumán, Neuquén y por supuesto Buenos Aires, con espectáculos



• Escena de "Amántica".

de excelente factura que ratifican cierto profesionalismo que se había visto en fiestas anteriores.

Desde Neuquén llegó uno de los puntos más altos de la fiesta con **Irma (cierro los ojos y veo)**, de Mariela Roa, un espectáculo de emotividad aplastante, enriquecida por el valor literario del texto. La directora Marina Carrasco manejó con extrema sutileza el expresivo y angustiante monólogo que aborda el tema de la espera –lacerante, emotiva, con matices de humor–, con certera síntesis dramática.

En la sencilla y simple puesta en escena cobró valor la utilización del soporte fotográfico como medio específico de escritura dramática, justamente por el carácter de huella testimonial de la memoria. En tal sentido, texto e imagen se complementaron. En la delicada puesta en escena sobresale el magnífico trabajo de la actriz Mariela Roa, que cautivó a todos a partir de una labor comprometida con el texto. Su interpretación dejó en el corazón y el pensamiento de los espectadores un sabor a vida tan necesario como el agua. Sobre el escenario y desde la abrumadora presencia de la soledad –en una espera muy beckettiana–, el vacío y una triste cotidianeidad, Roa destiló el encuentro de una mujer en el mundo.

El rastro, versión teatral de la novela de Margo Glantz, con dirección de Alejandro Tantanián, convocó a muchísimo público en la plaza San Martín, cautivado por el trabajo interpretativo de Analía Couceyro, acompañada musicalmente por Rafael Delgado. Un significativo vestuario y un instrumento musical son los soportes de la ternura, los desencuentros, la emoción e incomunicación y también un contacto con la pasión que hilan el crecimiento de esa mujer que asiste al velatorio de su ex esposo. Hay en la propuesta un concepto de verdad teatral en profundidad, un sintético texto, dolorosamente poético, que habla sobre la sinrazón del ser humano, el crecimiento, sobre nuestras miserias, nuestras penas y nuestros instantes sublimes.



• Escena de "Crol, pequeño homenaje a nadadores pioneros".

Para destacar, la enorme labor interpretativa de Couceyro, una actriz para el recuerdo. Su indisoluble entrega, plena de exquisitos matices, logró conquistar al público, que la ovacionó largamente. Excelente la dirección de Tantanián, porque ensambló con verdadero instinto teatral texto, actuación e imágenes, renovando la posibilidad de reactualizar un tema doloroso.

UNA JOYA

Entrar en un lugar desconocido (tal vez la memoria), atravesar lo inesperado (los sueños) y darse cuenta de que estamos solos, o tal vez muertos. Con esta aseveración el grupo Seda fascinó hace algún tiempo con **Después de mí**. Ahora, la inteligente y maravillosa directora Andrea Ramos brindó en **Niebla (hasta que dejemos de soñar)** una soberbia propuesta estética con un magnífico vestuario de Cristian Ayala y la sugestiva y precisa iluminación de Marcelo Díaz.

Las brillantes Eugenia San Pedro, Elisa Pereyra y Antonela Pereyra eran tres jovencitas salidas de un cuadro de Velázquez a disfrutar (o no tanto, en verdad) de la vida. Texturas y ensueños en una propuesta escénica sinceramente memorable, largamente ovacionada por los espectadores.

Otro espectáculo de sólida teatralidad fue el ofrecido por los santafesinos de la Comedia Universitaria de la Universidad Nacional del Litoral, con **Amántica**, de Esteban Goicochea en la que seres humanos son almas solitarias, inmersas en una orfandad de moral, de emociones y sentimientos que intentan encontrar su cauce como pueden. A veces, algunos de ellos se tropiezan con lo imprevisto, lo prohibido. En otros, es la propia autocensura la que no deja abiertos los canales de experimentar una sensación ver-



• Escena de "Prueba I: el espectador".

dadera. De este espectáculo dirigido por el mismo Goicochea se agradece su libertad creativa. En ese tránsito de un estado a otro, jugado sin prejuicios, el director desnuda un artificio teatral, en el que el sentido de verdad y de lo fingido, se muestra como un objeto escénico capaz de traslucir una emocionalidad construida sobre la base de una sutileza de recursos traducidos al escenario, por su muy bien elegido equipo actoral, que sobrelleva cierta quietud en la escena.

Adrián Airala y Eduardo Fessia ponen de manifiesto una vez más su solidez interpretativa. Ambos despliegan en la escena recursos actorales de muy buena factura, en los que cabe señalar el soberbio manejo de la voz y la indisoluble entrega que realizan. Sebastián Roulet y Cecilia Saucedo mueven sus fibras más íntimas y consiguen conmover y provocar. La conexión que consiguen llega a instantes de ternura y a otros de inquietud. La escenografía y la iluminación de Mario Pascullo determinan los espacios y es correcto el vestuario de Ramiro Sorrequieta.

LA FAMILIA, UN ESPEJO

Otro punto relevante de esta Fiesta fue la presentación de Catamarca con **La noche del cabrito o la sirena varada**, de Alberto Moreno, quien



• Escena de "El rastreo".



• Escena de "Ser o no ser. Hamlet".



• Escena de "Un eco más".

también asumió la dirección de su propio texto. Un trabajo que permitió apreciar cómo se puede evolucionar en pequeñas ciudades con el trabajo de los actores que tuvieron a su cargo la maravillosa interpretación de una historia fragmentada en el tiempo, de muy clara lectura. Aquí cabe hablar de una verdadera dramaturgia del actor: el elenco escribió sobre la escena, con cuerpo y voz, la historia que fue contando. De una manera verdaderamente subyugante. Una familia en un agobiante día de Navidad reunida para "celebrar" con una Pelopincho como una protagonista casi y en una totalidad cargada de fuerte e impactante simbología.

El texto de Moreno permite establecer la presencia de personajes de carne y hueso, verdaderos, con historias y motivaciones, con hastíos y anhelos, víctimas y verdugos, como todos. El montaje nos introduce en los cada vez más complejos estratos de esas personalidades para terminar componiendo una historia rica y compleja, construida sobre la base de aristas y sutilezas: el enfrentamiento del ser humano con su universo más íntimo. Por si fuera poco, con un humor contundente, lacerante y efectivo.

También excelencias en el trabajo que llegó de Córdoba, **Ser o no ser Hamlet**. Una apuesta difícil, la de reivindicar el teatro de la palabra en un tiempo de imágenes espectaculares; la de plantear problemas profundos en una época de banalidades consumistas; la de hablar del individuo, en días de tensiones sociales. Un reto del que los hacedores de esta propuesta salieron con todas las de ganar, dirigidos con mano segura por la joven y talentosa María Eugenia Hadandoniou y un elenco soberbio: Martín Gaetán, Santiago San

Paulo y Rodrigo Gagliardino, que con solidez e indisimulable entrega corporizaron a los emblemáticos personajes de la tragedia shakespiriana. Para destacar también el brillante trabajo en escena del músico Agustín Abrieu Llinás y del camarógrafo en escena Nadir Medina, en realidad dos actores más de la propuesta. Una vez más, los cordobeses -junto con los de **Operativo Pindapoy**- dictaron cátedra teatral.

De la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se mostraron dos propuestas más. **Crol, pequeño homenaje a nadadores pioneros**, un montaje musical de excelente factura que es un tributo a figuras reconocidas del deporte, como el santafesino Pedro Candiotti. La exquisitez de la totalidad del trabajo se acentúa con el elenco de brillantes músicos, todos conducidos con mano segura por Verónica Schneck, también una actriz fantástica, de fuerte presencia. Asimismo, conmovió **Prueba I: el espectador**, de Matías Feldman, una certera propuesta que indagó en algunos de los tantos aspectos de la bestialidad. Seres "comunes" se encuentran en una casa en la que los vínculos están indudablemente descompuestos y se descubren los márgenes más lacerantes de esas personalidades. Sin apostar a ninguna gama de recursos sofisticados, la teatralidad en esencia pura se hizo presente con esta dolorosa propuesta, enriquecida por los trabajos actorales de Javier Drolas, Braian Kobla, Andrés Caminos y, muy especialmente, de esa enorme actriz que es la talentosa Juliana Muras.

Un eco más (versión libre de algunas vidas), de Oscar Lesa, en una versión libre de **Antígona** de Sófocles, llegó desde Entre Ríos y fue otra demostración de teatro político de gran solidez, a partir

de un brillante texto que hunde el escalpelo en la historia de seis mujeres marcadas por la larga noche de la Argentina. En este caso no hay más patrimonio que el recurso de estupendas actuaciones de Carolina Rodríguez, Alicia Herman, Amelia Uzín, Cristina Witschi, Raquel Freijo y Nadia Grandón y la creatividad de la dirección, del mismo Lesa, en el mejor trabajo de su carrera. No hay aquí nada sofisticado. Hay actrices y hay talento a nivel de la dramaturgia, todo al servicio de una producción sin fisuras que muestra cómo ver el teatro con mucho de forma de actuación tradicional y otra forma de reproducción acorde con las nuevas búsquedas.

CIFRAS CONTUNDENTES

Esta trigésima edición de la Fiesta Nacional fue exitosa. Como ya manifestamos, la organización excelente fue una de sus características. 26.500 espectadores vieron, disfrutaron, se emocionaron y polemizaron también sobre 44 espectáculos ofrecidos durante 10 días en 77 funciones en Salta capital y en 12 localidades del interior. Hubo también una esperada cantidad de presentaciones de libros, elemento esencial a la hora de aprender. Sobre el teatro y también sobre la vida.

Otro aspecto interesante de mencionar es el comportamiento del público. Si bien es cierto que en una fiesta se "celebra", uno se cuestiona muchas veces cuando una platea de mil personas ovaciona el registro de una obra que desnuda la marginalidad con humor (bueno, es una manera de decir). ¿Qué se aplaude? ¿Una historia bien cerrada, con un final feliz? La historia no termina hoy por hoy con un final feliz, en todo caso concluye con un final abierto.

En síntesis, al menos con esta edición de la Fiesta Nacional del Teatro, debe tenerse en claro que ya resulta difícil hablar de un teatro de las provincias centrales y del llamado "interior del país". Hay sí, un teatro argentino. Eso fue lo que se mostró en Salta.

"ELEGIR UNA ACTIVIDAD ARTÍSTICA SALVA LA VIDA"



• Escena de "Irma (cierro los ojos y veo)".

Mariela Roa, Diego Brizuela, Viviana Vázquez y actores invitados, conformaron el grupo Manzana 44 en 2006, realizando obras de su autoría para adultos y niños, entre Villa La Angostura y Buenos Aires, donde también se integran actores, dramaturgos y directores según el proyecto lo requiera. Actualmente, Mariela viene proponiendo **Irma (cierro los ojos y veo)** sobre material del fotógrafo chaqueño residente en BA, Mauro Ramírez, con dirección de Marina Carrasco y el aporte como músico, en la técnica, asistencia de dirección y producción de Gustavo Romero.

EDUARDO ROUILLET / desde Buenos Aires

Irma... ganó el Selectivo Provincial neuquino de Teatro 2014 y representó a Neuquén en la 30 Fiesta Nacional del Teatro (FNT) celebrada en Salta del 20 al 29 de marzo, que congregó a más de cuarenta elencos de toda Argentina en escenarios de esa ciudad y el interior de la noroesteña provincia. Este acontecimiento teatral, el más federal de nuestro país, esta vez bajo el lema "La celebración de la Memoria", fue organizado por el Instituto Nacional del Teatro (INT) y el Ministerio de Cultura y Turismo provincial. La obra subió dos veces a escena en el Centro Cultural Holwer Martínez Borelli, sala de la Universidad de Salta, cuadra y media al sur de la plaza central 9 de Julio. Se presentó después en el 3er Encuentro Teatral de la ciudad Villa neuquina, en San Martín de los Andes, la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de Neuquén, La Caja Mágica de Cipolletti, en Aluminé, Chos Malal y Huinganco.

Irma es oriunda de un pequeño paraje chaqueño y disfruta sacando fotos. Cuando es invitada a

exponerlas, a medida que las explica, va develando aspectos de su propio paisaje interior. Cuenta qué la llevó a sacarlas, qué hay alrededor de esos horizontes, qué le disparan... La dramaturgia fue construida por Roa y la directora, se estrenó en enero de este año, pasó por ciudades de distintas provincias a través del Circuito Nacional que también organiza el INT, llegó a Chile gracias al Festival Mujeres a las Tablas y ha recorrido la región norpatagónica. Por estos días transita el Circuito de La Hormiga Circular por Cipolletti, Roca, Plottier, Villa Regina, y Río Colorado, rotando ya las cincuenta funciones.

Mariela Roa egresó de la carrera de Formación Actoral de la ESBA y en su currículo figuran **Locas pero no tanto** (2014), **El don de las sirenas** (en Barcelona) y **Té con tortas, un documental en vivo** (2013), **Quiero ser un títere** (2009), el varieté **Divas de Hollywood** (2008), **Delicado equilibrio** de Edward Albee (2002), **La lección** de Eugene Ionesco (1999), por citar solo algunos títulos. En

cine, tuvo roles protagónicos, secundarios y participaciones en **Ríos en el tiempo** (2007), **Hombres lobos** y **Pasamontañas** (2005), **Luciernaga curiosa** (2004), los documentales **Juancito caminador** (2003) y **Víctor** de Santiago Panelo (2001) y los cortos **Cuando vuelva** y **Té querré mientras viva** de Agustín Barroso, rodados en el último de los citados años. Se formó además en el Sportivo Teatral y con Javier Lorenzo, Analía Couceiro, Andrea Garrote, Rafael Spregelburd, José Luis Valenzuela, Roberta Carreri del Odin Teatre de Dinamarca en Dublín, Irlanda, y con Lito Cruz.

La joven actriz de Villa La Angostura charló con **Picadero**, en su casa rodeada de bosque, junto a la ruta de los Siete Lagos y frente al Nahuel Huapi, a tres kilómetros del pueblo. De color verde, sus muchas ventanas aprovechan la luz exterior y el techo de chapa permite escuchar el sonido de la abundante lluvia de la región, al caer. Nacida en Quilmes, a los tres años, Roa se mudó con sus padres a Neuquén capital, previo y corto paso

por las termas de Caviahue, para arribar a la Villa hace veinte y pico de años.

“Estábamos en gira nacional cuando fuimos al Selectivo Provincial, pero casi como una función más –cuenta la actriz-. Es más, no recordaba que era algo competitivo. Colegas de La Angostura me decían que **Irma** iba a ganar... Andábamos por Entre Ríos cuando nos llamaron y nos anunciaron que íbamos a Salta. Llanto, te imaginás... Y mucha alegría por los que me conocen desde hace mucho en el teatro y confiaron en que ganaríamos. ‘Es un premio al trabajo, a la dedicación’, me decía una amiga. Desde 2006 hacemos obras allí... Y está bueno que todos se pusieran contentos con este logro. Sintieron que **Irma** es de quienes la han visto y les ha gustado. La alegría de los demás también es un premio para mí.”

-Desde que actuaste en la 30 Fiesta Nacional del Teatro has andado por distintos lugares, qué ha cambiado de Irma?

-Lo que varió es la expectativa de la gente. Hay un deseo mayor de enterarse, de saber dónde vamos a estar, qué día vamos a presentarnos. También actuamos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén Capital, para alumnos de la Carrera de Arte Dramático. Yo estudié y egresé de ahí... Estuvo muy interesante porque fue un modo de mostrarles qué puede pasar cuando se sigue el camino que la Escuela invita a hacer, de realizar las propias producciones, crear la dramaturgia, moverse cuando no se cuenta con dinero que solvente los gastos básicos para una puesta. Y llevar **Irma** fue resumir todo lo que se estudia, como eso funciona, como se plasma en una obra.

Artísticamente, fue fundamental estudiar en Bellas Artes, mi base, el lugar de mi formación inicial. Teníamos un profesor cada tres alumnos y esa cercanía, el ser pocos, me sirvió de mucho, influyó en la práctica, en el probar y arriesgar. Tuve mucha teoría y mucha acción. De chiquita jugaba a ser actriz. Cuando había visitas, llegaba la hora de ‘el acto’, como le decíamos... Venía un vecino, primo, cualquiera, y yo le ponía una ropa según lo que íbamos a hacer. Y en determinado momento, todos iban a ver ‘el acto’. Era bastante mandona y organizaba. Ese, entre otros juegos, era el más reiterativo – recuerda Mariela, serena en su hablar-. Por ende, a la hora de elegir qué hacer después del secundario, me pareció lo más lógico y fui directo a la Escuela. Fue mi mejor elección... Creo que puedo hacer muchas cosas, pero ésta es la que más me enseña día a día, es la más completa, donde me puedo nutrir siempre. Me parece que elegir una actividad artística, salva la vida...

-Salta te trajo muchas devoluciones inmediatas, halagadores comentarios periodísticos como el de Télam y otros medios que habrás leído, de críticos, de teatristas de otras provincias, del actor y director César Brie...

-Lo primero que sentí fue una alegría inmensa porque eso estuviera pasando. Cosa que viene bien porque es una obra que igualmente hubiéramos seguido haciendo de todas maneras, tal como veníamos. Que sucedieran ese tipo de devoluciones hace que, personalmente, vea cómo se valora el trabajo; que se abriera la posibilidad de conectarme con tantísimas personas desde el arte, desde el hecho teatral en sí. Dialogué con esa gente a través de la obra, un encuentro entre la escena y el público sin intermediarios, bien directo, fruto de lo que hago. Y me puso muy contenta justamente por eso, más allá de que trajo más representaciones, más invitaciones, que **Irma** se pueda llevar a más y más salas todavía.

La obra genera una comunión con el público, durante la función y después, porque al terminar nos hemos quedado hablando de tantas cosas... Esa también es una función del teatro, abrir preguntas, generar respuestas, charlas con el otro, compartir sensaciones, ideas, experiencias que a uno le han pasado y bien desde adentro. **Irma** lleva a ese lugar muy interno de cada ser. Toda esto que me pasó en la Fiesta Nacional fue una enorme conexión con distintos roles, ustedes los periodistas, colegas, asistentes en general...

-Volviendo al comentario de César Brie, lo sé alguien que no le gusta halagar el oído con palabras bonitas. Cito: “Yo hago consideraciones sobre cuestiones que me gustan... Entonces, estoy feliz de poder decir que Irma me pareció magnífica. Ella (Mariela) posee el secreto, al actuar, de que parece que le estuvieran pasando las cosas... Es transparente, una actriz maravillosa. Me encantó su trabajo. Lo que me asombró de Irma es que encontré como una hermana. Esa actriz reflejaba todo esto que yo pienso. Era tan limpia, tan candorosa... Le ocurría lo que ella había construido para el personaje. Realmente le creímos.”

-Sí... (Sonríe Roa con pudor). La verdad es que no paramos de sorprendernos. Íntimamente, lo que charlamos todo el tiempo –cuando volvemos de actuar – con El Negro (Gustavo Romero, su pareja, asistente de dirección, técnica, producción y músico en vivo), aparte de valorar lo que dijo Brie, hablando regionalmente, no? Habernos presentado en el teatro de Jorge Onofri (Atacados... por el Arte), que él nos haya invitado, que viniera a ver la función, que se quedara a darnos una devolución también maravillosa, es algo inmenso.

Crecí mirando y admirando a Jorge. Lo mis-

mo a Fernando Aragón, representante del INT a quien veía dirigir; igual con Cecilia Arcucci, que puede dar la casualidad con lo que ocurrió en la Fiesta Nacional de Salta donde recibió el Premio Trayectoria, pero se dio esto que te cuento... Cecilia, Marcela Cánepa, a quienes admiraba y ahora estaba hablando con ellas, como si fueran pares y me digan de su admiración por mi trabajo... Arcucci ya vio **Irma** cuatro veces. O el comentario de mis profesores en la Escuela. Íntimamente, te decía, nos cuesta creerlo, aunque hay que hacerlo, a esta altura. Da mucha felicidad lo que nos ocurre, poder circular por estos lugares, por esos teatros, ante gente tan valorada por mí... Y que la obra llegue tanto.

-¿Cuál es el secreto, qué conjunciones hay allí que producen semejantes resultados?

-Creo que hay un lugar en el personaje que posee una conexión muy inconsciente con su ser, con su estado, con la persona. Tanto que arranca preguntando si se escuchan los latidos de su corazón porque a ella casi la están aturdiendo. Hoy por hoy, lo menos que tenemos es tiempo para escucharlos, ni nos detenemos para eso, no sabemos hacerlo, ignoramos cuántas pulsaciones tenemos. Conocemos muy poco de nosotros mismos. Entonces, encontrar que lo diga alguien muy humilde, como es Irma con sus chancletas y su batón, produce un contraste que me gusta trabajar.

No elegimos una profesora de filosofía para contar lo mismo, o a una experta en fotografía, sino justamente a alguien que se expresa desde el corazón... Pareciera, también en este mundo al que estamos acostumbrados, que esa clase de seres no tienen cuestiones para referirnos y creo que son justamente a los que deberíamos escuchar. El contacto con su cotidiano y con ella misma, es su vida! Así vive. Y como se relaciona con la naturaleza, con su medio ambiente natural, crea otro tipo de sentir, u otra clase de sapiencia, de sabiduría.

¿Viste que se dice que el corazón tiene su razón o que debemos pensar con él? El lugar donde Irma vive (paraje Horquilla, sur de Chaco, departamento Tapenagá) con ciento cincuenta habitantes, también le da la herramienta del silencio para poder escuchar y escucharse. Investigando esa provincia y la región noreste, a personajes chaqueños –así llegué a Irma, aunque todavía no conozco Chaco, espero sea en septiembre – fue fundamental cuando le conté la idea a un amigo actor chaqueño, Francisco (Pancho) Quintana, y le mostré tres hojas de texto que estaba escribiendo. A ella le llevarían cinco horas decirlas, me explicó, todo esto ya es un montón por el tiempo que se va a tomar... Expresarse con muy pocas

y claras palabras es su característica primordial, porque cada vocablo tiene su peso, su sentido.

Cuando la recreo, me gusta también disfrutar cada palabra, la tonada que le busqué a Irma me hace gozar del decir, de la posibilidad de observar. En lo pausado de su hablar, cada término cobra una medida diferente, otra dimensión, otra escala. Esa característica del tiempo fue esencial y ahora veo que en su transcurrir natural aparecen otras cosas que de lo contrario pasaríamos por encima por lo acelerado que vivimos, pendientes del reloj. De ese modo, ella se une al público porque transmite su paz. Vive situaciones, observa, las comparte y contagia. Observo gente que llega apurada, se sienta, y minuto a minuto se va relajando, descubriendo de qué se trata y empieza a disfrutar por el lado de la nostalgia, de la risa, de sus recuerdos, de la tristeza, del placer de mirar. Son muchas reacciones diferentes para los espectadores...

-Dijiste que Irma se expresaba desde el corazón. Y desde el descubrimiento, pensaba. Descubre ante el público y para sí misma, su mundo interno y el que la rodea.

-Es que su observación es constante, por lo que registró en sus fotografías y porque sigue observando lo que vive mientras las cuelga o habla de ellas. Se mueve con cada latido, no habla solamente del pasado, también de la espera presente de su marido (El Elaio). Hace poco, agregamos que termina de ubicar las fotos mientras el público entra y tiene un rollo de cinta de papel como si fuera una pulsera, un objeto atractivo y se cuelga viéndolo como parte de su vestimenta. Cualquier cosa que sucede la sorprende, lo auténtico, lo que realmente pasa.

DOS CAMINOS, UNO

-¿Qué le enseñó este proceso a Mariela actriz, y qué a la mujer?

-Nos juntamos las tres, yo, la actriz e Irma y cada una tomó un poco de las otras. Hay un poco de todas en cada una, me veo muy parecida a Irma. Creo que he puesto mucho de mí, de mi carrera, de mi formación, hice la mixtura que estás proponiendo. A la actriz y la mujer, las mezclé en un personaje que puedo percibir de afuera, pero en el que observo elementos que fui incorporando desde chica, en la danza, en la investigación previa, en la escritura de la obra. Hice un cóctel de la artista pero desde un lugar más cotidiano relacionado con Mariela mujer.

Yo lavo los platos y me imagino una escena, parece que no tuviera descanso, que no hubiera pausa, vacaciones. Constantemente estoy ideando escenas, personajes, situaciones, textos donde



• Escena de "Irma (cierro los ojos y veo)".

volcarlas, hasta cuando hablo con otros, cuando hago cosas de la casa. Y no tengo límite de horario, de diez a seis de la tarde escribo, actúo y después soy yo... Todo el tiempo estoy metida en esto.

Hacer a Irma es como un oasis, una ensoñación, un tiempo con paz, completamente diferente al que vivo día a día. Siempre fui consciente de la necesidad de generar ese espacio donde simplemente puedo ser y estar. Donde sencillamente pueda sentir el cuerpo, la mirada del otro, que si levanto el brazo, como hace Irma, algo significa, pasa algo. Un tiempo donde todo tenga otro valor, por ejemplo observar el agua por el simple hecho de hacerlo, sin un por qué, sin un fin.

-Lográs que Irma haga sentir lo que ve, lo que ha visto a través de sus fotos.

-Porque también es dueña de su cuerpo y de su ser, desde un lugar muy primario, de hacer cualquier cosa, de imaginar lo que se le da la gana. Es dueña de mirar un pedazo de tierra y transformarlo en una playa, de transformar desde la acción o desde la imaginación.

-Esto último te define...

-Sí. El problema es que nos han metido en la cabeza que no somos dueños de nosotros mismos y necesitamos depender de otro que tiene el poder que nos falta. Han trabajado para hacernos creer que el poder está fuera de uno. Irma naturalmente sabe cómo le late el corazón, qué le pasa, qué siente, qué le gusta. Tal vez ignora que hay gente que no lo sabe. Disfruta de ir a ver a su amiga La Olga, es su plan de todos los días, de su vida.

Todas las fotografías que tomó son de su casa a la de Olga, por ahí transita su mundo.

Sí, sí... (Hace una larga pausa). Ser dueña de transformar desde la acción o desde la imaginación, se relaciona con cómo me criaron. Mi padre (Osvaldo) falleció a los 55 años (cuando Mariela tenía apenas 16; su mamá, Stella Maris, vive en Villa La Angostura) y siento una fuerte admiración por él. Mientras estuvo conmigo fue muy inteligente para vivir y me ha quedado por completo este otro tipo de valores y dónde puede estar lo importante. Él se fue medio cansado de Buenos Aires y nos vinimos a Neuquén. Por eso, el entorno de la naturaleza es familiar para mí.

Después vino la elección de tener su casa acá en La Angostura, que entonces no era lo que es hoy. Muy poca la gente venía para quedarse... Papá era psicólogo pero siempre en contacto con muchas terapias alternativas, naturales. Sabía cómo llegar a la gente. Fijate que todo lo que realiza Irma, son cosas que le hacen bien. Se levanta y lo primero que ve es el sol que le da en los ojos, es muy bello que algo así te despierte. Luego el patio con su gallina, todo eso que está previo a lo que somos como humanos. Es importante valorarlo o al menos observarlo. Esa mirada suya está integrada a su medio, no es invasora sino relacionada con él. No usa el entorno, es parte suya. Totalmente. Admirándolo tanto que pide permiso para tomar algo que necesita de la naturaleza. Sería bueno que pudiéramos observar el lugar que habitamos y cuidarlo porque con él la relación debe ser pareja y si lo dañamos, nos dañaremos más tarde o más temprano.

GRUPO HABEMUS TEATRO

Teatro hecho de migrancias: "Teoría de la Comedia Romántica"



PATRICIA MONSERRAT RODRÍGUEZ / desde Salta

El fenómeno de Habemus Teatro comenzó prácticamente en cuanto estrenaron su obra prima **Teoría de la Comedia Romántica** (*TCR en adelante*) en marzo de 2014. La habitual reseña que precedía a la obra construía su destinatario: público joven y una segunda línea para público general. Y se dio: los jóvenes y "adultescentes" hallaron en esta obra una producción que los expresa. Los adultos además se dieron con un producto que equilibró una clásica representación social del amor, la diversión por la repetición a tempo, comicidad elaborada en la parodia y la precisión en los códigos actorales y signos teatrales. TCR resultó ser una caja cuasi perfecta, que al estilo de un cubo Magic Ruby va armándose cara a cara, llevando al espectador por una gama de momentos graduales; como la extrañeza, simpatía, asombro, sospecha e identificación final.

Todos hemos visto las comedias románticas en la tele o el cine, esas al estilo de **El día de la marmota** o **Comosi fuera la primera vez**, en las que una especie de maldición dilata el encuentro de los amantes y genera la repetición de situaciones con ciertas pequeñas alteraciones que indican un final feliz. TCR hace uso de la fórmula cuyo antecedente es el propio bardo inglés, pero la recreación de Habemus Teatro se condimenta con un síndrome raro (Síndrome de la Inacción de la Memoria Acumulativa) que afecta al amante, quien además es publicista teatral mientras ella es pronosticadora de finales de obras de teatro.

Leonardo Pilili, actor jujeño formado en Córdoba y residiendo en Salta, escribió la comedia para completar una exigencia académica; mientras Laura Casco, llegada hace dos años del IUNA a la ciudad, establecía vínculos con los hacedores de teatro para niños y se plegaba a la gestión de la primera escuela de actores de Salta: la EAD (Escuela de Actores Dramáticos, conducida asimismo por dos emigrantes más: Natalia Aparicio de Buenos Aires y Roxana Lugones de Tucumán.)

Juntos -Leo y Laura- vieron en esas páginas los elementos justos para construir un éxito y ganar público para el devenido teatro local. Les preguntamos:

Cuatro jóvenes procedentes de diferentes lugares convergieron en una idea y un deseo feliz. Le sumaron el trabajo de casi un año y con eso ganaron la XX Fiesta Provincial del Teatro. El jurado -compuesto por Beatriz Lábatte, Jorge Dubatti y José Luis Valenzuela- valoró "la alta calidad de las actuaciones, el diseño del espacio, la dramaturgia, el vestuario, la música, el tratamiento de la gestualidad, el sostenimiento del tono lúdico y la apropiación del texto de Romeo y Julieta de Shakespeare". Este fue el último sello que habilitó el pasaporte de los migrantes del norte. Pero el primer sellado se lo dio el público neojvenil.

¿Qué filiaciones reconocen con las comedias románticas como género cinematográfico?

LC: “En primer lugar reconozco la popularidad del género. Luego su estructura interna, abarcando desde los encuentros y desencuentros en la trama. La escena del sábado son las etapas del duelo, típico proceso que sufren los personajes, siendo trabajadas desde un registro estrictamente corporal y musical. No se cuenta con la palabra, esa escena es una síntesis de cinco minutos de una comedia romántica tipo. El final feliz lo es todo, es el porqué de la motivación de estos personajes. Su motor y pulsión”.

¿Y qué es TCR?

LC: “Es una comedia que trata de reírse de las comedias románticas y de nosotros como espectadores del género. Pero la verdad es que si existe el género es porque se consume; y si se consume es porque hay algo en nosotros que necesita verse reflejado en esas historias románticas. Todos sentimos afición por una película pochoclera en algún momento de nuestra vida. El intertexto es otro valor agregado en TCR. La obra habla del teatro y pone bajo la lupa algunos géneros. Está presente la dramaturgia de Shakespeare y la estructura del teatro isabelino.

Respecto de la convergencia de los creadores, hay también una búsqueda diferente e inclusiva; que rompa con los modelos de trabajo anquilosados en el campo teatral local”.

¿Cuáles eran los planteos iniciales del grupo?

LP: “Yo tenía un texto (TCR), que tenía buenas críticas de la gente a la cual se lo había hecho leer, pero aun no conseguía llevarlo a escena en el medio teatral independiente. Cuando se lo dí a leer a Laura apareció la idea de conformar un grupo para el montaje a nivel profesional. Siempre tuvimos claro que la riqueza de la obra estaba en la intertextualidad con **Romeo y Julieta**, que fue el primer elemento, también la estructura un tanto aristotélica, a la que Laura le agregó un prólogo y un epílogo para reforzar la idea del teatro isabelino de la época de Shakespeare; y con respecto a la traducción elegida, eso fue elemento de investigación para poder seleccionar la mejor. En este caso Laura fue la que más trabajó sobre el texto. En lo personal, como autor, prefiero alejarme del mismo, poder tomar distancia y que así la obra pueda enriquecerse de nuevas miradas, análisis y reflexión. El final feliz, como autor lo tuve siempre presente, la obra debía tener un final feliz, aunque eso le quitara fuerza a la tensión dramática. El amor como tema universal: ese amor que se nos presenta tan complejo, caprichoso, y que brinda infinitas posibilidades, pero que al final es más simple de lo que pensamos. Los constantes encuentros y desencuentros de los personajes. Una estética de lo naif o de lo cursi de las comedias románticas. Quisimos



• Escena de "Teoría de la Comedia Romántica".

que la obra sea popular, que sea apta para todo público; esa fue también una decisión inicial. Lo inverosímil de algunas situaciones que se presentan en las comedias románticas es otro elemento con el que cuenta la obra. En lo personal me gustan las películas de comedias románticas, y creo que si se las trabaja bien tiene un potencial enorme”.

Con ese capital dramático la producción sacó sus boletos de ida; luego convocaron a la actriz salteña Monserrat Llaó, quien había debutado ya en obras para chicos junto a las taquilleras obras infantiles de Rafael Monti; lo que la decidió a cursar el Profesorado de Teatro y otros talleres locales. “Monchi” Llaó fue una pieza clave de la obra, ya que aportó la construcción de un personaje delicado no sólo desde la corporalidad sino desde la gestualidad y el aire de enamorada chaplinesca que hechiza al espectador en cuanto pisa el escenario. La sutileza de los gestos mínimos, la gracia de las miradas y los movimientos cronometrados componían la pareja romántica por antonomasia, el prototipo de mujer esquiva y a la vez atrapada en las melindrosas curiosidades del síndrome de la inacción de la memoria acumulativa que hace ir y venir a los amantes en una especie de danza erótica e histórica, no apta para ansiosos.

La obra se completa con el deseo del público, ya que según la directora “la obra tenía mucho trabajo desde la investigación académica (sobre todo de la poética shakespereana y de las técnicas del clown) pero no era una obra pretenciosa: la intención era enriquecerla y que todos la pudiéramos entender”.

Para trabajar la técnica del clown, los gags cómicos y la comicidad se integra a Habemus Teatro, Gastón Mosca (Profesor de Teatro, actor, cinéfilo, quien actualmente reside en Catamarca. Hizo talleres y cursos desde los 16 años en diferentes centros culturales de Buenos Aires como el San Martiny el, Rojas e integró varios grupos en su paso por Salta). Luego se ocupó también de la asistencia de dirección y la técnica de TCR.

¿Con qué elementos de Shakespeare se quedaron y cuáles desecharon en la investigación teatral?

LC: Espacio Escénico Neutro: El espacio cuenta con escasa escenografía para evidenciar las posibilidades representativas ilimitadas del teatro de Shakespeare. Proponiendo así, un pacto de ficción entre el actor y el espectador. La escenografía consta de: un banco de plaza, un farol y flores, nada más. Este hecho genera otro nivel de relación con el teatro de Shakespeare: el uso de la palabra como acción clave para la ubicación temporal y espacial, y la sinécdoque teatral: el principio de contar con la imaginación del espectador para transformar una parte en un todo. En lo estructural del texto dramático-escénico: el aparte y el Soliloquio junto con el prólogo y epílogo, que coinciden en su función de establecer el vínculo de complicidad entre el actor y el público, abriendo otro nivel de relación con los elementos de Shakespeare: la Teatralidad, el Metateatro o el Teatro dentro del teatro. La obra interna es **Romeo y Julieta**.

LA DRAMATURGIA DE TCR:

LINKEAR ROMEO Y JULIETA EN SIETE ESCENAS.

Habemus Teatro y Leonardo Pilili habilitaron aquí un trabajo dramático esmerado, notable entre las escasas dramaturgias salteñas de los años del nuevo siglo, que se inscribe en la tradición de las reescrituras y en las prácticas metateatrales.

TCR construye una ficción en siete escenas, siete días de la semana, con prólogo y epílogo. Él es publicista teatral- pone avisos en las acciones o parlamentos de las obras y ella es pronosticadora de finales de obras de teatro; piensan que, como en toda comedia romántica, a su historia de amor no le faltarán enredos, confusiones, repeticiones, sorpresas, humor y romanticismo. Pero principalmente, lo que desean es un final feliz.

El resultado es una divertida y aguda mirada hacia aquellos procesos típicos de un género que existe porque necesariamente, en algún momento todos necesitamos creer en la teoría de que el amor todo lo puede, como Él y Ella...uno de cada un millón. En el tránsito de las siete escenas Ella no puede adivinar el final del romance de Romeo y Julieta, y Él – que sufre de esta desmemoria, borra de sus recuerdos todo lo que le sucedió el

día anterior, de modo que cada encuentro es un volver a empezar y volver a contar, siempre igual y siempre diferente, como el teatro mismo.

Para sistematizar la sutil trama de repetición y diferencia que significa toda reescritura, la investigadora cordobo-salteña Graciela Balestrino en su investigación **La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre** (2008) considera tres coordenadas de análisis: el sujeto de la enunciación (el reescritor), el lector/espectador y el enunciado (la reescritura). Afirma que la relevancia de las reescrituras tienen que ver con las lecturas estrábicas que habilitan, o sea, el espectador puede leer a la vez hipotexto – en este caso a Shakespeare y de él la proteica escena del balcón- e hipertexto o TCR., pero allí mismo puede reconocer los clichés del género que se divisa a veces como un melodrama, a veces como una comedia romántica. Lo que Balestrino llama una reescritura intramodal genérica mixta, ya que exige por parte del lector/espectador ciertas competencias interpretativas de cánones estilísticos, temáticos a la vez que deliberadamente incluye marcas casi literales del hipotexto, o texto que dispara la escritura.

LP: Puedo aportar que el texto brinda esa posibilidad, la utilización de los códigos del cine mudo, debido a su propuesta de reiteración y contradicción constante (complejidades del discurso) y que a partir de la situación de pérdida de memoria de estos personajes, se potencian y enriquecen estos códigos en el desandar de toda la propuesta escénica y actoral.

Gastón Mosca: Desde un principio, el texto de Leonardo se hizo eco de las comedias románticas cinematográficas y las repeticiones, actos fallidos de la memoria y demás temas recurrentes del cine hollywoodense y Laura ahondó en esas similitudes, desde la música, el vestuario y la puesta en escena, además de su inclinado gusto por el cine.

La dirección de la obra fue fundamental para marcar los tiempos justos sin agotar al espectador o dejarlo a mitad de camino. A propósito de esta maquinaria cuasi perfecta comentaron:

LC: La dramaturgia propuesta por Leonardo propone dinámicas de repetición discursivas, en ellas se hace evidente la necesidad de operar con procedimientos de recepción desde la puesta en escena y la actuación. Es aquí en donde, el material de trabajo se investigó por varios meses. Era necesario otorgarle cierta diferencia en el ciclo que se repite todos los días, todas las escenas. El clown nos dio la posibilidad de una expresión concreta y sintetizada. La idea de la propuesta repetitiva de la obra hizo que el elemento musical también sufriera esta operación típica de la comedia. También la sentí necesaria para dar a entender al público los cambios en el tiempo dramático. Significan otro día distinto en la trama, otro momento”

-¿Cómo manejan el tema del tiempo-real y ficcional- para dar la sensación de una maquinaria cronometrada? ¿Cuándo saben que la obra ya no admite una escena más?

LC: El texto fue el primer nivel de trabajo del tiempo. Los textos deben ayudar en su estructura y en su cadencia. Pero todavía los actores no trabajaron con el texto, sino antes exploramos corporalmente la construcción de los personajes. La música influyó como concepto de un tiempo mecánico, que no permite dilataciones ni aceleramientos. Es casi matemático. Desde una propuesta lúdica para entrar también en el código que la comedia necesita para reconocerse como tal.

MLL: Desde mis sensaciones, el tiempo lo manejan los cuerpos, los cuerpos cronometrados con las acciones, las acciones de los cuerpos al servicio de la ficción.

RECUPERAR LOS CLÁSICOS

Estas revisitaciones a los clásicos en Salta se están dando entre los hacedores; pero son producto de las propias migrancias de los teatristas. Y tienen que ver con los tránsitos no casuales de artistas nutritivos porteños, cordobeses, tucumanos, cubanos residiendo en la ciudad, cuyas producciones están abrevando una y otra vez en Shakespeare, Molière, desapegándose de las escrituras imitativas o costumbristas de los dramaturgos locales del 2000. No por nada estos dos años se han visto en Salta cuatro producciones independientes en cuya base se explicita a Shakespeare.

Han sido las redes sociales los vehículos del boca a boca que catapultó la obra al top five del teatro salteño. Si bien desde la gestión del grupo esta adhesión del público fue un diseño estratégico, superó el efecto dominó, que llevó a TCR no sólo a ganar espectadores desde su estreno, sino que llegó a la Fiesta Provincial con gran cantidad de público genuino, que ya había visto la obra y que actuó como multiplicador del acontecimiento teatral.

De modo que lo que hace Pilili cuando reescribe **Romeo y Julieta** en TCR es un doble hallazgo, no solo por la parodia de las cursilerías del género cine-televisivo, sino un puente más que válido para acercar aquella historia emblemática del amor que todo lo puede a los códigos actuales de lo romántico focalizando a los nuevos jóvenes.

Respecto de los efectos de recepción los integrantes nos contestaron:

LC: La respuesta del público ha sido siempre de aceptación y las devoluciones son favorables, sobre todo en los adolescentes, sin haberlo buscado ni previsto. Pero como es una obra que revisa paródicamente una comedia romántica, termina siéndolo en gran parte. Algo del histeriqueo y su metodología hacen que se sientan identificados

LP: ¿Respuestas inesperadas del público? Inesperadas... no se... todas!!! o... ninguna. El pú-

blico se portó fantástico con la obra, la comparte en redes y en la sala y por suerte se hace cómplice de esta situación de pérdida de memoria día de por medio de estos personajes. Los adolescentes siempre preguntan si nosotros (los interpretes de la obra) somos novios en la vida real, o si la enfermedad realmente existe.

Monserrat Llaó: Creo que fue muy grato para todo el grupo, sentir el aval de los colegas del campo teatral salteño. Si bien tanto el público adolescente, como el infantil y el adulto se han sentido, se han acercado después de cada función a comentarnos si se sentían cautivados por la obra, creo personalmente que era algo buscado con éste proyecto, algo que esperábamos que pase.

Gastón Mosca: Las respuestas y devoluciones, en su mayoría, eran que se iban enamorados, enternecidos, movilizados, encantados. Los chicos creían en la relación de verdad escénica construida entre Leo y Monchi, y preguntaban insistentemente si eran realmente novios o pareja.

TCR lleva más de sesenta presentaciones con sala llena en un campo teatral que apenas estira las producciones a veinte anuales, ha ganado la XX Fiesta Nacional con un largo camino ya realizado en los teatros de la ciudad. La obra además de ser presentada en salas, estuvo en escenarios montados en plazas públicas en Tartagal, Rosario de la Frontera, Perico, Antofagasta de Chile, en el patio de una Iglesia en San Agustín Salta, en varios colegios. Estuvo en Tafi del Valle como representante de Salta en la región NOA.

LC: Estuvimos en Córdoba y Ushuaia. Después de nuestra presentación en Río Gallegos, viajaremos a Comodoro Rivadavia, nuevamente a Córdoba, luego Misiones y finalizaremos la gira en el Teatro Nacional Cervantes el 18 de diciembre, fuimos seleccionados entre más de noventa obras de todo el país”.

- ¿Consideran que la obra en algún punto está terminada?

LC: No, no está terminada. Sí está cerrada a una puesta y un texto que se repite. Con respecto a nuestro concepto de la obra, entró en otra etapa, Es una obra que tiene sus dos años y sigo buscando la profundización en la comedia.

LP: Afortunadamente no. Se reinventa todo el tiempo, como el teatro mismo.

Habemus Teatro ha producido además **Invasión de Frío** segunda producción del grupo, donde actuaron Monserrat Llaó y Gastón Mosca, rotando los roles ya que los cuatro se definen actores. La segunda obra fue un claro homenaje a **Psicosis** de Hitchcock, mostrando de nuevo la relación siamesa entre cine y teatro que funda el grupo. Hablemos entonces no sólo de una migrancia física espacial, sino también de lenguajes artísticos, de poéticas y autoreferencialidades.

Un punto de inflexión en la dramaturgia catamarqueña

GABRIELA BORGNA / desde Catamarca.

Hay que celebrar que la obra de (y por) Alberto Moreno haya representado a Catamarca en las fiestas Regional y Nacional del Teatro. Y hay que celebrar, también, que el dramaturgo –antes que director– se afiance en el panorama teatral local y nacional, precisamente, con esta obra.

Ya el solo hecho de ser el autor catamarqueño más publicado de las últimas dos décadas es un mojón en el escenario cultural de una provincia que sigue mirando –no necesariamente con razón– a José Horacio Monayar y Juan Oscar Ponferrada como los únicos exponentes de su dramática moderna. Otro dramaturgo, Jorge Paolantonio, es más reconocido como poeta antes que como autor de teatro, mientras que a Julio Sánchez Gardel y Ezequiel Soria se los aprecia como parte de los autores “históricos”, cuyas escrituras fundantes del teatro argentino del siglo XX está todavía pendiente de revisión, al menos en su propia provincia.

Moreno, el dramaturgo, templó nuevamente su voz autoral en *La noche del cabrito o la sirena varada*, después de haber trabajado con la actriz María Pessacq y el actor Marcelo Vega en *Del nombre de los sentimientos* (2013, ganadora de la Fiesta Provincial de Teatro y participante del Festival Internacional de San Juan) y el monólogo *Piedras* (2014), ambas estrenadas en su sala La corredera de la norteña localidad de Andalgalá, primera independiente fuera de esta ciudad capital, donde también se presentaron.

La suya es una teatralidad que rompe con cualquier forma de referencia local y salta al campo de la escena después de haberse aproximado a Daniel Veronese (puso en escena en Andalgalá con suerte muy dispar una versión de *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos suban a la superficie* en 2003) y otras expresiones porteñas de la Nueva Dramaturgia Argentina de los años 90. En marzo pasado estrenó con el grupo andalgalense *Bajo la Viña Teatro* su último opus, *Tragedia alemana*, cuyo núcleo duro aborda la amistad entre mujeres. Se pregunta “¿Cuáles son las políticas de la amistad? ¿Por qué hacemos esas cosas cuando nos enamoramos?”, eso que él llama “las políticas del



• Escena de “La noche del cabrito o la sirena varada”.

deseo”, una flecha que ancla claramente también en *La noche del cabrito*....

Hiperrealista, si algún estilo hubiera que atribuirle tan temprano, la obra es una aguda observación sobre las formas –de soñar, de comportarse, de abordar la vida– de la clase media local que aún titubea sobre a quién emular y en qué hacerlo. Leer todos esos textos de Alberto Moreno es un saludable ejercicio de conocimiento y reconocimiento de un autor que “podría parecerse a...” pero sólo se parece a sí mismo. Si en 2013 el triunfo de Moreno en la Fiesta Provincial auguraba una promesa, en la de 2014 confirmó una certeza.

La escena transcurre en una bizarra cabalgata desde la mañana hasta el momento de sentarse en la cena de Noche Vieja. Todos los personajes pugnan por tratar de demostrar que sostienen una familia tradicional –madre, padre, hijo adolescente *dark*, hija adolescente en ebullición hormonal, abuela (un poco chalada con temas de

revistas berretas de divulgación) y un visitante extranjero– en una celebración en la que el cabrito –además de ser una comida tradicional local– es, también, un sublimado cordero sacrificial cuyo destrozo final opera como habilitante de que algo cambie para que todo siga igual. ¿O no?

Una de las primeras críticas que puso en valor esta obra es de José Luis Valenzuela, quien afirma: “(...) El marco familiar –tan “disfuncional” como puede serlo el de cualquier familia– ya ha sido trazado. Los personajes y las situaciones han sido presentados y estamos al tanto del (pequeño) mundo en que transcurrirá la acción. Sin embargo, nada nos deja prever que dos hermanos poco más que adolescentes se entregarían de pronto a un juego incestuoso que inquieta al espectador por carecer de un límite visible. Si la escena se desarrollara según una estricta lógica realista, podríamos inferir rápidamente algunas de sus continuaciones posibles: una de ellas se-



• Escena de "La noche del cabrito o la sirena varada".

Críticas y futuro abierto

Dijo Roberto Schneider del diario El Litoral de Santa Fe: "Otro punto relevante de esta fiesta fue la presentación de Catamarca con *La noche del cabrito o la sirena varada*, de Alberto Moreno, quien también asumió la dirección de su propio texto. Un trabajo que permitió apreciar cómo se puede evolucionar en pequeñas ciudades con el trabajo de los actores que tuvieron a su cargo la maravillosa interpretación de una historia fragmentada en el tiempo, de muy clara lectura. Aquí cabe hablar de una verdadera dramaturgia del actor: el elenco escribió sobre la escena, con cuerpo y voz, la historia que fue contando. De una manera verdaderamente subyugante () El texto de Moreno permite establecer la presencia de personajes de carne y hueso, verdaderos, con historias y motivaciones, con hastíos y anhelos, víctimas y verdugos, como todos. El montaje nos introduce en los cada vez más complejos estratos de esas personalidades para terminar componiendo una historia rica y compleja, construida sobre la base de aristas y sutilezas: el enfrentamiento del ser humano con su universo más íntimo. Por si fuera poco, con un humor contundente, lacerante y efectivo."

Convertirse en la sorpresa de la Fiesta Nacional realizada en Salta, servirá para que *La noche del cabrito o la sirena varada* pasee su causticidad por el NOA, el NEA; Gran Cuyo y –sin confirmar al cierre de esta nota– por el Festival de Rafaela en Santa Fe. Será, entonces, para fin de año, la obra catamarqueña que más haya girado por escenarios nacionales en lo que va de este siglo y parte del pasado.

guiría por ejemplo, el derrotero de una "retroalimentación positiva" que de las caricias llevaría a la cópula explícita y tal vez a su desenlace que los hermanos-amantes evalúen lo hecho y sus consecuencias (...).

No le falta razón, en tanto alude a la diferencia entre "la realidad" y "lo real" en el teatro. Y continúa: "(...) la asistencia a un hecho teatral puede ser una experiencia de consecuencias perdurables, y la obra contemplada podría cortar nuestra digestión omnívora e impedirnos volver, como si nada hubiese pasado, a nuestra 'realidad'". Siguiendo la lógica de Valenzuela sobre las (al menos) dos realidades posibles del dadaísmo – hay que reconocer que el de Moreno es un lienzo sobre el que borda con precisión la figura de las tres mujeres (Abuela, Hija y Nieta), cada una a su manera sirenas varadas cuyos sueños húmedos no paran de encallar contra la rocosa realidad del aquí y ahora.

Tan sólo el minucioso y amoroso trabajo del autor sobre estos personajes femeninos y el destacadísimo trabajo de Carla Acosta como la madre Clara, sobre esa abuela (Silvia Pérez) que soñó la posibilidad de escapar de la chatura aunque más no fuera entregando a su entonces hija adolescente como carne para el deseo de algún famoso y sobre esa nieta (Sofía Cacciato) que ejerce su deseo adolescente, perversa pero muy libre, bien valen un aplauso de pie, pero hay más...

Hay un padre (Luis Palacio) que esconde su cortedad (¿de carácter, de testosterona, de madurez?) detrás de su supuesta autoridad que se desmorona lentamente mientras le pone los rulos a su esposa y, en caída libre, cuando relata las cicatrices que su narcisismo infantil no pudo superar. Hay un hijo (Fernando Uro) –hermano y nieto– que podría o no ser otra sirena varada o un futuro depredador sexual. Y un extranjero (Iván Contreras), un mormón (de apellido Smith e indefinidamente norteamericano) cuya ambigüedad sexual y su condición de extranjería son el anclaje perfecto para que el autor delinee con buena mano dos de los temas que atraviesan a esta sociedad: el peso de una palabra religiosa (mal) entendida como el alfa y el omega de la vida moral y la ancestral desconfianza hacia los "afuereños", hacia todo lo que no sea parte de

unas señas de identidad que el discurso oficial machaca mañana, tarde y noche. Como si ser catamarqueño o catamarcano y afirmarse sólo en eso fuera también una forma de salvacionismo.

Quizás sin saberlo, Moreno termina tributando al Tito Cossa temprano de **Nuestro fin de semana**, obra que carga con el mojon fundacional de la generación del 60 de autores que situaron en la escena local a la clase media porteña (esa cuyo surgimiento habilitó el primer peronismo al que denostaron) que encontraba en el psicoanálisis, la militancia política y el ocio nuevas variantes de consumo. Y tributa –no copia, ni replica acriticamente– porque su mirada revela comportamientos de clases urbanas locales, antes que personajes del folklorismo al uso, y de la tradición y de la mística religiosa no contrastada con forma alguna de modernidad.

OBRA: *La noche del cabrito o la sirena varada*.

AUTOR Y DIRECTOR: Alberto Moreno. **Actúan:** Carla Acosta (Clara) / Iván Contreras (John) / Sofía Cacciato (Tania) / Silvia Pérez (Selva) / Luis Palacio (Juan) / Fernando Uro (Iván).

BANDA DE SONIDO ORIGINAL: Jorge Ramos / **Asistencia de dirección:** Patricia Medina / **Diseño de luces y operación:** Herman Tobares.

Las fotos que ilustran esta nota pertenecen a Mario Luis Folquer (Catamarca) y Charlie Hawk (Salta) mientras que la tapa pertenece al libro "Ingenuos, incoformistas e integrados" de José Luis Valenzuela, Carlos Abdo y Carlos Petrucci, editado por la delegación Jujuy del Instituto Nacional del Teatro.



La intemperie de los que no bailan



• Escena de "Niebla, hasta que dejemos de soñarnos".

LEONEL GIACOMETTO / desde Rosario

A veces, cuando es posible, cuando se da de esa manera, cuando alguien pregunta y cuando el otro afablemente contesta, a veces sucede que un coreógrafo hable de la cocina de su trabajo, de ciertos cómo o determinados cuándo, y que esto resulte una experiencia que, nuevamente, impone la abolición (o la suplantación, mejor dicho) de un prejuicio del teatro para con la danza y de ésta para con el teatro. En el medio, estamos todos. Y, mientras aun se debate sobre los límites de uno para con la otra, mientras nunca se sabrá si poner el teatro delante y la danza detrás, mientras por otros lares la danza se enfría y se aleja del espectador, mientras en otros espacios la danza se calienta demasiado con el teatro, así y todo, por aquí y por allí, como dejándose llevar por lo inalienable que aun nos debe quedar, hay artistas que pueden y quieren mancomunar sus personales designios de creación con un lícita y unívoca línea de energía sensorial hacia el que está del otro lado: el público.

La coreógrafa y directora rosarina Andrea Ramos sabe del párrafo anterior. Partícipe activa entre fines de la década del ochenta y hacia los noventa del siglo pasado del grupo de danza capitaneado por la bailarina Cristina Prates, en Rosario, Andrea Ramos cuenta que desde hacía mucho tiempo, después de radicarse en la ciudad santafesina de San Jorge y asentar años después una exitosa academia de danza allí, antes quizás de darle cuerpo al Grupo Seda con su primer espectáculo (*Después de mí*, 2012), y antes quizás también del grupo aun no siendo grupo ganar, con ella, una bienal de arte joven (*Alto ahí*, 2008), Andrea Ramos ya sabía que determinados cuerpos de ciertas alumnas serían las intérpretes de sus futuros espectáculos. Esto lo supo porque sí. Lo porque sí es una zona explorada desde lo tibio, aun. Y no tanto, porque Andrea Ramos también supo, porque sí, que determinados espacios temporales de su propia vida serían la tintura de las texturas a explorar en escena con los cuerpos. Y así fue.

LOS ALBORES DE LA NIEBLA

La niebla no apareció en la cabeza de Andrea Ramos sino que, una vez, contó, en esos interminables viajes cortos entre ciudades que se realizan a diario, ella se vio metida de lleno en la niebla. Literal, se vio tal como uno puede interpretarlo en la trascendencia de un creador, allí, entre ciudades yendo y viniendo a horas inciertas, escoltada peligrosamente por una densidad espesa y desconcertante, Andrea Ramos se vio y vio que su sinergia hacía, nuevamente, el milagro de lo no creado, aun. Esto sucede. Lo increado no avisa. Así, a partir de un dato biográfico casi menor, la coreógrafa comenzó a vislumbrar lo que después sería **Niebla, hasta que dejemos de soñarnos**. Pero recién comenzaba aquello que se pone en marcha cuando alguien acciona sobre su propia idea y no la fuerza, cuando se la deja estar en uno sabiendo que no podrá sola si uno no opera sobre ella. Lo de la idea a veces es un dato menor, como una mano en la penumbra de un asiento, el 56 por ejemplo, en el pasillo de un colectivo doble cualquiera de larga distancia, arriba, que se parece a trilladas formas de disparadores y vinculadores escénicos. Pero a veces lo contienen todo. Como El Aleph, que contiene su propio plagio, también. Es el instante "donde todo". Tanto que abruma, aturde y, por supuesto, confunde. Tanto que es imposible dejarla como está y no dejar que lo que viene la intervenga. Fue entonces cuando la coreógrafa escuchó la niebla. Y estaba encerrada en los treinta y cinco minutos que dura el concierto Nffl 2 del ruso Sergei Rachmaninov que Andrea Ramos escuchó, una vez, contó, ejecutado por alguien que, de alguna manera, a la distancia y por empatía como suele suceder, porque sí, otra vez, guió la red de sinapsis para elaborar el suceso.

Con niebla intervenida por Rachmaninov, Andrea Ramos comenzó a caminar los pasos hacia los cuerpos de sus intérpretes para que éstos, luego, leyeran sus movimientos. Los de la coreógrafa primero, y los propios des-



pués, transitada la niebla. Por dos años Andrea Ramos hizo transitar por la niebla a sus intérpretes sin un anclaje narrativo definido, contó. Lo de narrativo es un decir pero es una tediosa y necia necesidad, a veces. Esto es importante para los actores, y hasta para ciertos bailarines. Pero los intérpretes saben que la construcción de su historia viene de su propio cuerpo y que algunas palabras (dichas o no) más adelante completarán su presente. Y sucedió.

• Escena de "Niebla, hasta que dejemos de soñarnos".

NIEBLA DE SEDA

Dura lo que dura el concierto. Sucede en un espacio de piso de goma azul de seis metros de frente por nueve metros de fondo. Hay tres mujeres vestidas igual a Holly Hunter en *El piano*, la película de Jane Campion. Pero van de rojo, igual que otra mujer a la que se la ve, apenas, rasante, sola y a las corridas, en otra película de Jane Campion, *En carne viva*. Son tres mujeres en el espacio que no están juntas. Son tres solas, vestidas de un rojo que se le despliega, arruga y abomba mientras andan, bailan y están en la incertidumbre del propio desarrollo de una niebla que no se ve, por suerte, pero que está ahí con ellas, siendo ellas ahí, entre los repliegues de sus preciosos y pesados vestidos, mientras el ruso les aviva el aire del sueño desabrochado que es *Niebla, hasta que dejemos de soñarnos*.

"Entrar en un lugar desconocido, atravesar lo inesperado, y darse cuenta que estamos solos", eso se dijo Andrea Ramos una vez.

Niebla, hasta que dejemos de soñarnos, hizo una temporada de funciones en junio de 2015 en el teatro El Kafka de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, haciendo gala de una solvencia efectiva a la hora de hacer este tipo de espectáculos a una hora impropia pero cierta para la espera omínica. Fue la ganadora de la Fiesta Nacional del Teatro 2015, también fue seleccionada para la Fiesta Provincial del Teatro 2015 e invitada a participar del Argentino de Artes escénicas 2014, y de la temporada oficial de la Sala Verdi, en la ciudad de Montevideo, Uruguay. Una de las ganadoras del concurso de coproducciones teatrales organizado por la Municipalidad de Rosario, también, *Niebla, hasta que dejemos de soñarnos* forma parte del catálogo del Instituto Nacional del Teatro.

Trayectos del Grupo Seda

Alto ahí / Primer premio 8° Bienal de Arte Joven (Santa Fe, 2008) / Fiesta Provincial de Teatro (Rosario, 2008) / Ciclo de Danza "Viernes en el Rosa" (Santa fe, 2008) / 9° Encuentro Regional de Teatro (Santa fe, 2009) / 9° Festival de Artes Escénicas Contemporáneas "El Cruce" (Rosario, 2009) .

Después de mí / Festival Internacional de teatro El País en el país (Rosario, 2011) / Fiesta Nacional del Teatro (San Juan, 2011) / Festival Bahía Teatro (Bahía Blanca, 2011) / Festival La Menage (Córdoba, 2011) / 6° Encuentro Teatro en Movimiento (Paraná, 2011) / 1° Encuentro de Teatro Danza (Santiago del Estero) / 6° Argentino de Danza (Santa Fe) / 10° Edición El Cruce, Festival de danza (Rosario, 2012) / Encuentro del fin del Mundo, UNAM (México, 2012) / Festival de Danza Contemporánea PRISMA (Panamá, 2012) / Muestra Iberoamericana de Teatro (Montevideo, Uruguay, 2012) / Seleccionado por el Fondo Nacional de las Artes MICA 2013 / Festival de dúos Diversia, (Kostromá, Rusia, 2013)



Dante Cena, en el escenario de la vida



ANTONIA MONZÓN / desde Corrientes

Se me ocurren innumerables calificativos para nombrar a Dante Cena, pero creo que el de “Maestro” es el que mejor lo describe por lo que ello encierra, por enseñar, dar, transmitir, por todo lo que brindó y brinda a las artes escénicas.

En la 30° Fiesta Nacional del Teatro, realizada en Salta, recibió el Premio a la Trayectoria Nacional. Fue un momento único y muy emotivo donde el país teatral compartió con él ese espacio tan especial.

Recuerdo que allí contaba, en una breve síntesis, parte de su historia. Ya desde la niñez en juegos infantiles armaba pequeñas obras, pensaba en la puesta y compartía con su hermana Carmen la alegría de soñar e ingresar en la magia de crear y vivir relatos increíbles.

Resumir todo lo realizado no es tarea fácil, pero dimensionar el incansable trabajo que efectuó es importante. En el ámbito de la dirección y puesta en escena comenzó en el año 1975 con **Cosas de Pepito** (obra para niños) de Jorge Audiffud, en Teatro Estudio en Córdoba y en su largo recorrido por Córdoba, Chaco y Corrientes generó más de 80 producciones.

También la actuación fue parte importante de su carrera. Con sus flamantes 21 años estuvo en **El Living Room** de Grahan Greene, en el Teatro de Acuario, en Villa Carlos Paz, Córdoba en 1961, luego tuvo una fructífera participando en más de 45 obras en Córdoba, Chaco y Corrientes.

En dramaturgia fue autor y co-autor de propuestas de danza contemporánea, entre las que se destaca **Fiesta de mi Taragüi** para el Plan Cien ciudades cuentan su historia y de **Aguas de Poras** para el Plan Cien ciudades cuentan sus mitos, ambos realizados con la Dirección Nacional de Teatro, en Corrientes, en 1996 y 1997. Es muy interesante ya que desde este organismo se llegó con el teatro a todo el territorio provincial. En algunos lugares pequeños de la provincia era la primera vez que la comunidad veía teatro.

Además realizó diseño de ambientación, escenografía y vestuario, siempre asumió el desafío de llevar adelante mega espectáculos con una gran puesta y con la actuación, en algunos casos, de más de cien participantes.

Como coreógrafo efectuó más de cincuenta producciones, y no podemos dejar de mencionar la importancia y lo trascendente que fue su ingreso al mundo del carnaval correntino. Sus proyectos transformaron las presentaciones de las comparsas. Generó verdaderos espectáculos teatrales a cielo abierto, presentando show de comparsas inolvidables para muchos.

Su formación profesional fue constante. Realizó más de 30 cursos de perfeccionamiento. Siempre fue un inquieto investigador del arte teatral, indagando en lo nuevo y proponiendo y asumiendo constantes riesgos.



• Dante Cena

Fue fundador de más de ocho instituciones en distintas provincias. Como docente dictó innumerables talleres, cursos, seminarios. Su capacidad para compartir y transmitir es constante. Quienes tuvimos la oportunidad de acercarnos a él con una consulta o inquietud, sabemos que allí vamos a encontrar una respuesta, sugerencia, una cita bibliográfica donde consultar o acceder a uno de sus libros. Tiene el don de ofrecer y posibilitar todo lo que esté a su alcance.

Ocupó distintos cargos en el ámbito privado y estatal. Como director artístico de varios grupos independientes realizó numerosas producciones. Su paso por el ámbito de Cultura Municipal de Corrientes, tiene un sello muy particular para Dante. Permanentemente comparte anécdotas del teatro en los barrios y de las innumerables giras por los departamentos, parajes y rincones del interior correntino. Pertenece a una generación que sentía con mucha pasión la actividad teatral y así lo vivía y expresaba.

Además llevó a cabo innumerables asistencias técnicas, participó de giras regionales, nacionales y en Latinoamérica, y participó como jurado en distintos puntos del país en festivales, fiestas, carnavales, en concursos y representando al Instituto Nacional del Teatro en distintos áreas, selecciones. Entre otros, fue evaluador de proyectos.

Al respecto nos comenta que al ser jurado del INT tuvo la oportunidad de recorrer prácticamente todo el país, solo le faltó Tierra del Fuego y Santa Cruz. Es unas de las tareas que más le gustó hacer, conocer el trabajo de los compañeros, y aclara: “es uno de los oficios que extraño, con él aprendí a conocer todo el país, a conocer la actividad de los compañeros, me gustaría hacerlo de nuevo, más tranquilamente”, expresó.

También nos comenta que “extraña la puesta en escena, los buenos ensayos, todos los días durante cuatro horas, los buenos trabajos de montaje, los talleres de carnaval, lo creativo, lo manual”.

Pensando en lo que no dirigió nos dice; “me quedó en el tintero **La cortina de abalorios** de Ricardo Monti.” Añora “el teatro, la danza, la puesta de los espectáculos, los trabajos con los diseñadores, la música, las luces”, todo ese mundo donde él se mueve cómodamente y que ama hacer.

Hablar con Dante implica abrir un abanico de anécdotas de propuestas muy novedosas para la época, de pensar y hacer realidad el hecho de llegar con el teatro a todas partes, esa fue unas de sus grandes tareas.

Un capítulo aparte es lo realizado en los barrios. Nos habla de **Doña Amancia de las aceitunas** obra con la que realizó más de cien pre-

sentaciones, los talleres teatrales en los barrios, un gran impulsor de llegar a lugares alejados y carenciados con esta actividad.

Varias generaciones de correntinos, guardan en su recuerdo las grandes producciones que realizó, con un gran despliegue escenográfico, con puestas increíbles para la época, donde se agudizaba la creatividad y demostraba que todo era posible, ofreciendo al público propuestas únicas.

Recibió a lo largo de su extensa carrera numerosos reconocimientos y merecidos homenajes, pero sin lugar a dudas el Premio a la Trayectoria Nacional fue muy especial, allí está sintetizado el merecido homenaje de todo un país, del teatro a quien tanto dio y brindó, de su aporte permanente como creador, docente, diseñador, dramaturgo, director, cada uno de los aspectos que desarrolló con mucho profesionalismo, con entusiasmo y con una desmedida dedicación.

El Maestro, como cariñosamente se lo llama, sigue contagiando en los jóvenes y no tan jóvenes, el entusiasmo de seguir trabajando por nuestro teatro, convencido que aún falta mucho por hacer, que hay que conservar lo bueno y positivo que se ha hecho hasta ahora, pero se debe perfilar a nuevos horizontes, sorprender cada mañana con algo nuevo sobre el escenario.

ARGENTINA SE ABRE AL MUNDO CON LA PRIMERA BIENAL DE PERFORMANCE



El Centro Cultural Kirchner y el Centro de Arte Experimental de la Unsam, inauguraron sus programaciones, recibiendo a una de las ramas del arte que fuera representativa de los años '60 y '70 en nuestro país. Esta vez, la Performance, regresó aggiornada y vigorizada por más de cien artistas de todo el mundo. Entre ellos, Marina Abramovic -pionera absoluta del género - y Sophie Calle, de las cuales hablaremos en esta nota. La actividad se desarrolló, paralelamente, en el Parque de la Memoria y en espacios de Buenos Aires, Neuquén y San Juan.

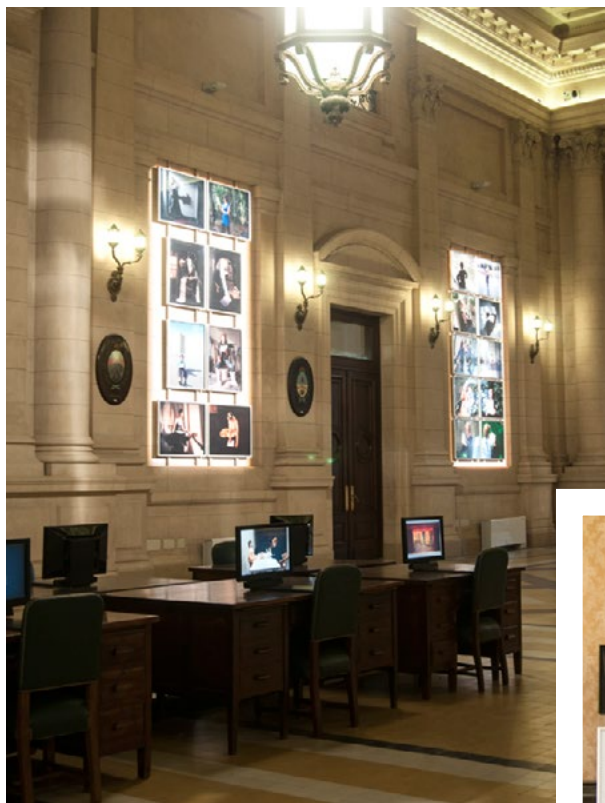
GRACIELA HOLFELTZ / desde CABA

Arte o realidad, exhibicionismo o agonía, introspección o silencio hueco. Todo esto, y mucho más, puede desgranarse en hilachas de las propuestas “narrativas” que ambas creadoras, Marina Abramovic y Shopie Calle, van fusionando caóticamente en un incierto espacio-tiempo, con la intención de interpelar al arte y hacerlo cuerpo. No hay obra ni producto. Sí el deambular por la idea, el puro concepto, y atravesarlos hasta hacerlos estallar, transformándolos en lenguaje nuevo, en indagación tan paciente como extrema.

Por esa línea de acciones límites, tanto mentales como físicas, transita **Workshop** de la performer Marina Abramovic, que tiende a explorar la relación entre el artista y su audiencia, en busca de una mutua transformación emocional y espiritual.

Dos únicas fechas en el Centro de Arte Experimental de la Unsam, copadas por miles de fanáticos que no quisieron perderse la posibilidad de estar en el mismo recinto, cara a cara, con la mítica Abramovic, la misma que imparte su método desde el instituto MAI, en Nueva York. Su consigna es abstraerse de los estímulos y sobreexigencias que genera la vida moderna y entregarse al momento presente, despojándose de cualquier elemento que no sea el cuerpo mismo.

En el ingreso, los “facilitadores”, unos 45 chicos vestidos de negro, entrenados por Abramovic para acompañar en la experiencia, reciben al visitante y lo guían por cada uno de los ejercicios. Los jóvenes explican, antes de entrar, que “este es un espacio de silencio” y habrá que ponerse unos auriculares en la sien que aislarán por completo cualquier posible sonido, aunque no se oiga el zumbido de una mosca. Los participantes pueden quedarse en el espacio durante



el tiempo que deseen para experimentar la calma de sentirse libres de responsabilidades. Si cada uno puede honrar el compromiso con sí mismo y mantener el foco y la conexión interior durante un determinado período, la simplicidad de los ejercicios les permitirá alcanzar la claridad y conexión que suele faltarnos en nuestra vida diaria. Andar sin rumbo, acostarse en catres y taparse de pies a cabeza, aquietar los músculos hasta lo insoportable, contar granos de arroz y de lentejas según indica el cartel sobre la mesa “Separe y cuente”. Caminar ida y vuelta por unos de los sectores, de manera lentísima, al estilo caminata lunar, mirar fijo unos cuadrados de colores – amarillos, rojos y azules – colocados en las paredes. Muchos se vuelcan a la experiencia espiritual: cierran los ojos y caminan de la mano de su facilitador, se abrazan fuerte con alguien que pasa, se acuestan en el piso en posición fetal, ponen caras compungidas y a punto de llorar. Alguno se queda dormido en su silla, justo delante del cuadrado color azul... Estos son varios de los desafíos que tiene que enfrentar, no sólo un cuerpo habituado a ritmos cotidianos y robóticos; sino, también, una cristalizada estructura intelectual. Lo que se busca es que ambos se hagan uno y, en consonancia mutua, puedan adaptarse a ese tiempo sin tiempo, a ese súbito vacío existencial. Huelga aclarar que los ejercicios presentados en **Workshop** forman parte de su famoso Método, fervorosamente aclamado en la Bienal.

Las performances de Marina Abramovic desde los 30 años, han sido muchas veces brutales y desconcertantes. Algunas concluyen sólo cuando alguien del público interviene. Buscando el límite en el cual el público comprueba su resistencia

a atestiguar el dolor y el sufrimiento, Abramovic crea un punto de ruptura, marcando radicalmente las sensaciones del presente del espectador. Ella ha dicho: “Estoy interesada en un arte que perturbe y rompa ese momento de peligro; por eso, el público tiene que estar mirando aquí y ahora. Dejar que el peligro te concentre; esta es la idea, que te concentres en el ahora”.

En **Ritmo o**, una de sus más conocidas performances, Marina coloca sobre una mesa 72 objetos. Algunos podían ser manipulados para causar sensaciones placenteras, mientras que otros podían infligir dolor o incluso dañarla. Había tijeras, un cuchillo, un látigo, una pistola y una bala. Durante seis horas la artista permitió a los miembros de la audiencia maniobrar su cuerpo y sus acciones. Tenían la consigna de usar los objetos del modo que se les ocurriera. Al principio, fueron pacíficos y tímidos pero, gradualmente, comenzaron a ser más violentos. En sus palabras: “La experiencia que aprendí fue que si se deja la decisión al público, te pueden matar... Me sentí realmente violada: me cortaron la ropa, me clavaron espinas de rosas en el estómago, una persona me apuntó con el arma en la cabeza y otra se la

quitó. Se creó una atmósfera agresiva. Después de exactamente 6 horas, como estaba planeado, me puse de pie y empecé a caminar hacia ellos. Todo el mundo salió corriendo, escapando de una confrontación real”.

Siempre activa durante más de tres décadas, recientemente se ha descrito a sí misma como la “Abuela del arte de la performance”. En **Workshop**, sus fans la vieron trabajando como a una más. Sentada, los ojos cerrados y conectada con vaya a saber qué parte de sí misma, compartió el horario de corrido, sin pausas ni interrupciones.

Entre 1975 y 1988 trabajó junto a su pareja, el artista alemán Ulay, con quien se reencontró en 2010 dentro del marco de una retrospectiva que le dedicó el MOMA. Una mesa y dos sillas es todo lo que necesitó Abramovic para conmovir hasta las lágrimas. La artista serbia está sentada y durante 700 horas recibe al público para mirar a los ojos a cualquiera que se siente frente a ella. Hasta que llega Ulay. Ella no contiene el llanto mientras él la observa con ternura y gestos de dolor. Finalmente se toman de las manos, sonríen con complicidad y murmuran algo que sólo ellos



oyen, en medio de apasionados aplausos.

“Tengo una actitud muy masculina cuando hago performance. Soy muy tímida en la intimidad, pero cuando estoy trabajando no vivo mi cuerpo con pudor, me valgo de él como un objeto, como si fuera una mesa o una caja. Para mí, lo importante es qué expreso. Mientras estoy haciendo la performance, no me importa si tiene cicatrices, si estoy más flaca o gorda, es un cuerpo humano y mi vehículo. Cuando entrás en estado performativo te convertís en tu trabajo, sos una especie de supervos, y esta diferencia es esencial”, declaró Marina Abramovic al diario La Nación. Para algunos, es inevitable pensar que un halo de snobismo atraviesa esas experiencias al margen de las buenas intenciones de su creadora. Frente a esto, ella doblará la apuesta haciéndolas más controversiales, hasta llevar su cuerpo a límites extremos, con desmayos y hospitalizaciones incluidas.

Abramovic incomodó tanto que consiguió difundir los límites entre artistas y espectadores, entre observadores y observados. Ella fue quien planteó una serie de performances que se extendían en el tiempo –llamadas duracionales–, y que siempre fueron en contra de las distracciones del mundo moderno. Cosa que muchos, no se lo perdonan.

EL UNIVERSO DE SHOPIE CALLE

Cuidese mucho, es el colofón de un mensaje recibido por Shopie Calle de parte de su amante, un escritor que la quería intensamente... como cuarta mujer. Ella se niega, procura hacerle prometer que cambiarán los roles. Destruído frente a la exigencia, el hombre opta por abandonarla y cobijar su duelo en los tres amores restantes. El mensaje es gélido y retórico, escrito de usted. Y, como cierre amoroso, como firma, la frase fatal: *Cuidese mucho*. Pero Shopie Calle no es de las que se derrumban. Los abismos, aunque dolorosos, suelen expulsarla hacia la creación. Escribió ese mensaje 107 veces en papel carta para enviárselos a 107 mujeres destacadas y de distinta profesión, cultura o clase social. También a su madre, Mónica Sindler, quien murió poco después. Acopió comentarios y les saco fotos a todas las elegidas. Algunas son conocidas, como Victoria Abril o la cantante Laurie Anderson. Pero la lista, heterogénea hasta el absurdo, cuenta con tarotistas, clown, DJ, exegeta talmúdica, rapera, mediadora de familia y cuanto gentil oficio transite nuestro planeta. La rebeldía frente al dolor, se encuentra amplificadas en 107 rostros que forman un gigantesco puzzle de miradas lánguidas, ra-



biosas, pulverizadas, esquivas. “La idea es la adición”, dice la autora en una entrevista a Matilde Sánchez del diario Clarín. “No he seleccionado ni valorado. Incluí todas las que pedí, mi respuesta personal son las 107. Mi primera reacción al recibir esta carta, que sí es una carta exclusivamente masculina, fue mostrarla a mi mejor amiga, claro, y a mi madre. Luego no quise pedir consejo a los varones para evitar la guerra de los sexos”. Sin embargo, la propuesta en Buenos Aires fue otra. Pensada especialmente para esta Bienal, la carta fue sometida a la interpretación de ocho hombres. Así, las voces de un compositor, Marcelo Delgado; un artista, Emilio García Wehbi; un bailarín, Gustavo Lesgart; un poeta, Hugo Mujica; un psicoanalista, Marcelo Percia, y un actor, Diego Velázquez; se entremezclaron, discretas, a más de un centenar de voces femeninas. “Que hoy haya varones era una manera de poner algo más, algo especial para mostrar en Argentina, y no iba a pedir más voces femeninas porque aquel proyecto estaba cerrado”, asegura la artista nacida en 1953 en París a la agencia Télam. “Hablar con hombres es tomar otra dirección –dice-. No me sorprendió lo que vi y escuché, más de que lo que me habían sorprendido las mujeres. Pero yo





• Las imágenes corresponden a distintas experiencias realizadas durante el ciclo..

no hago esto para entender más, es un proceso artístico. No tengo la más mínima idea de cómo o si va a continuar, quizá continúe sumando hombres, no sé”. Malabarista de sus propias experiencias, prestidigitadora de sus emociones, Sophie Calle no se condiciona con ninguna disciplina. Si originalmente se autodevela fotógrafa, también escribe, actúa, persigue a una presa y se hace perseguir. Luego desarrolla el concepto inicial hasta que la idea se topa con otro concepto en ciernes, otra línea de fuga hacia nuevas creaciones. La performance **Cuídate mucho**, se transforma y modela su impronta de acuerdo al lugar-sede donde es recibida. Desde que salió de Venecia, nunca volvió a su hogar de origen. Y la autora corre detrás de ella, ocupándose de armarla una y otra vez, dentro de las nuevas variables espa-

ciales que se le presentan. “En Buenos Aires va a ser totalmente diferente porque no podemos colgar nada de la pared”, le anticipa Calle a Matilde Sánchez. “Vamos a fabricarlo todo para colgarlo del techo. Yo trabajo con el mismo equipo de tres personas de París. Hay 40 videos que funcionan juntos, hay proyecciones enormes. Los televisores van a estar en mesas”.

Y así se vio en el Salón de los Escudos de aquel Palacio de Correos inaugurado en 1928, hoy metamorfoseado en Centro Cultural. La luminosidad que ingresa por el vitral central y las claraboyas del cuarto piso se mezcla con las luces y el murmullo de unas 30 computadoras sobre pesados escritorios donde más de un centenar de mujeres interpretan la breve nota con que la pareja de la artista, allá por el 2004, decidió de-

jarla. Sophie Calle explora las relaciones humanas utilizando métodos provocativos que pueden resultar insólitos, o hasta perversos. Se sabe que filmó la agonía de su madre y que quiso hacer lo mismo con su padre, quien lo impidió de manera categórica. Sólo le otorgó permiso para retratarle las manos.

Con la modificación de ofrecer una mirada masculina en Argentina, se presentó la obra de Sophie Calle en este ciclo de performances. Y el conjunto de los acontecimientos asociados, permitieron exaltar la vitalidad del intercambio mundial en el ámbito del arte contemporáneo, y celebrar la difusión, siempre más vasta, de las formas experimentales de la creación.

Fotografías: BP:15

15 años de Teatro x la Identidad



Cuando el 5 de junio del año 2000 se estrenó el espectáculo semimontado *A propósito de la duda* y quedaron sentadas las bases de Teatro x la Identidad (TxI), nadie pensó que aquella organización naciente se convertiría en lo que es hoy: una de las experiencias teatrales más trascendentales de la historia argentina, además del (necesario) brazo artístico de Abuelas de Plaza de Mayo.

PAULA SABATÉS / Desde CABA

Aquella primera puesta con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego ponía sobre la mesa las preguntas disparadoras fundamentales (“¿Y vos sabés quién sos?” “¿Sabemos quiénes somos?”), pero el contexto de país hacía todavía muy difícil imaginar que un movimiento artístico formado por teatristas pudiera actuar allí donde el estado fallaba. Pero así fue, y a quince años de su creación, el colectivo es uno de los mayores actores de lucha contra la brutalidad y el horror que significó la última dictadura militar. Una organización necesaria que apela a la toma de conciencia y la acción transformadora para que la sociedad logre algo fundamental: no olvidar.

“Hay todavía alrededor de cuatrocientos jóvenes con sus identidades cambiadas y nuestro trabajo es y será actuar hasta encontrar al último de los nietos”, rezan en su último manifiesto – escrito a propósito de los quince años de TxI – los actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que conforman la asociación. “Actuar para sentir que la dictadura está aquí mismo, incluso en este lugar, instalado en nuestro ser más propio”, sentencian, a la vez que definen al teatro como “duda, acción, emoción y convivencia”, una fuerza capaz de indagar en las necesidades profundas de una sociedad y transformarla.

Aquel rumbo preciso quedó definido un año después del nacimiento de TxI, cuando una multitud de teatristas solidarios se puso en marcha asegurando que más de treinta mil espectadores asistieran al primer ciclo desarrollado por la asociación, que presentó decenas de espectáculos en más de veinticinco teatros. Era 2001 y mientras el país se caía a pedazos unos cuantos valientes demostraban que no todo estaba perdido, que todavía había por qué luchar. El ciclo fue muy exitoso y resonó fuerte en los medios locales e internacionales. Cuando terminó, cerca de setenta jóvenes se acercaron espontáneamente a Abuelas para indagar sobre su identidad. Entonces quedó claro: teatro x la identidad no sólo debería seguir existiendo, sino que se potenciaría año tras año, logrando nuevas metas y desafíos y consolidándose como un movimiento único en materia de derechos humanos y construcción social.

En adelante y hasta el presente, la propuesta de teatro x la identidad siguió el impulso de Abuelas de Plaza de Mayo, a través del mensaje de restitución y de acceso a la verdad. Muchos de los que comenzaron con este ambicioso proyecto, incluso, aún continúan en la comisión directiva de la asociación, actualmente conformada por Raquel Albéniz, Mathías Carnaghi, Susana Cart, Amancay Espíndola, Cristina Fridman, Patricia Ianigro, Eugenia Levín, Julieta y Luis Rivera

López, Claudio Santibañez, Mónica Scandizzo, Mauro Simone y Andrea Marina Villamayor. Pero detrás de esa mesa chica existe un sinfín de colaboradores – muchos de ellos jóvenes y no necesariamente vinculados al quehacer teatral – que ayudan en las tareas de comunicación y difusión, entre otras, y que se encargan de la lectura de la carta de adhesión a TxI, que todos los años en un determinado momento se lee en los teatros que lo deseen, antes de que comiencen las funciones teatrales.

Si bien se reconocen como un colectivo teatral “apartidario” (eso respondieron al director teatral Carlos Rivas cuando, en un recordado episodio, rechazó leer la carta de adhesión antes de su espectáculo para no quedar pegado con “banderas políticas”), los miembros de teatro x la identidad reconocen el carácter profundamente político de su teatro. De hecho, señalan como antecedente equiparable la experiencia de Teatro Abierto, que también reaccionó contra la dictadura militar, sólo que durante el mismo proceso. “Tomamos la resistencia de Teatro Abierto y esa fuerza nos hizo ir creciendo, pese a las dificultades. Tanto, que hoy toda la comunidad teatral quiere formar parte de la organización”, asegura Fridman, una de las integrantes originales del colectivo.

Ese carácter eminentemente político hizo que al principio las puestas elegidas para los ciclos



mostrarán sin más el horror: relatos basados en testimonios reales, la escenificación de la tortura y el secuestro, y la restitución como bandera fueron los elementos más distintivos de aquellas primeras propuestas, que hacían un tratamiento más realista y explícito de la brutalidad y la violencia. Progresivamente, sin embargo, el ciclo fue incorporando a nuevos autores y directores (muchos de ellos jóvenes que no habían vivido en carne propia el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional), lo cual significó necesariamente una apertura hacia nuevas estéticas y temas. La metáfora empezó a surgir con fuerza, al igual que las poéticas más abstractas y hasta absurdas, y entonces TxI se convirtió en un “semillero de teatristas que querían hablar sobre la dictadura, pero a su modo”, según cuenta Cart, también miembro del colectivo desde los inicios.

Parece que esa apertura sirvió para atraer a nuevos públicos y penetrar de ellos de otra forma, porque, desde aquel primer ciclo, cada año son más quienes se acercan a Abuelas con dudas sobre su identidad. “Al principio mucha gente venía después de las funciones a decirnos que un amigo o un conocido tenía dudas sobre su identidad. Ahora la cosa cambió y quienes se acercan son los mismos que tienen dudas. Ese nos parece un gran avance y demuestra que las cosas que fueron cambiando sirvieron de mucho, aunque todavía falte”, expresan desde la comisión, aunque aseguran que ellos solamente son el puente entre quienes dudan y Abuelas, entidad responsable de hacer las averiguaciones pertinentes en cada caso.

Para este año, en el que se celebran los primeros quince de la asociación, la misma planea seguir expandiéndose en todo sentido. Es por eso que los organizadores programaron una serie de actividades que tienen por objetivo acrecentar el conocimiento que la sociedad tiene del proyecto, y que más personas se acerquen a participar. Para empezar, en julio se realizará la lectura de

RESISTENCIA, COMPROMISO Y AMISTAD

En la presentación de la programación elegida para festejar los quince años de Teatroxlaidentidad no faltó Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, que estuvo acompañada por algunas de sus compañeras, incluida Rosa Roisinblit, vicepresidenta de la asociación. En el encuentro, la abuela de Ignacio Guido Montoya Carlotto, quien recuperó su identidad en julio de 2014, celebró “la resistencia, el compromiso, y la amistad” de Teatroxlaidentidad, a la vez que destacó “su oferta, que de entrada fue algo sorprendente; la creatividad de los que se comprometen y ponen la imaginación al servicio de la lucha; la concurrencia de los jóvenes a los ciclos, algo que siempre le interesó mucho a Abuelas, y la continuidad del movimiento aun frente a los cambios de país”. “Estos 15 años son de persistencia, de compromiso, de amistad. Ya no nos podemos separar de ellos. Hay que celebrar este año más y también el hecho de que siga trabajando en este proyecto la gente de la primera hora. Me emociona la convicción de ellos, ponen su trabajo sin recibir retribución. Hemos ocupado espacios fenomenales. Ya nadie puede dejar de reconocer que es necesario encontrar a los nietos que faltan. Hay un convencimiento histórico”, señaló la presidenta.

la carta de adhesión, que desde 2009 tiene lugar tanto en teatros independientes y oficiales como comerciales. Por otro lado, en agosto se lanzará, en el Teatro Nacional Cervantes, un nuevo libro de teatroxlaidentidad, que incluirá las obras estrenadas entre 2012 y 2014 y será publicado por el Ministerio de Educación de la Nación. En octubre, por su parte, se realizará la presentación del ya clásico ciclo anual con un evento festivo que tendrá lugar en el flamante Centro Cultural Kirchner. El ciclo propiamente dicho será en noviembre y se llevará a cabo allí, en el Centro Cultural General San Martín y el Cervantes.

Por último, el 28 y 29 de ese mes se llevará a cabo en Ciudad Cultura Konex la Feria de Teatroxlaidentidad, un cúmulo de actividades artísticas (clown, acrobacia, narrativa, títeres, performance, etc.) que girarán en torno a las temáticas de “búsqueda” y “encuentro”. Y durante la segunda parte del año funcionará

Teatroxlaidentidad Itinerante, el programa “viajero” de la asociación, que tiene por objetivo profundizar en la problemática particular de cada lugar que visita, ya sea en el interior del país como en el exterior, en colaboración con exiliados durante la dictadura que viven en otros países.

Con todo, TxI se propone seguir con su objetivo de dar batalla a todas aquellas “sombras” de la violenta dictadura que aún sobreviven en la actualidad. Aquellas que se esconden, se disfrazan, se filtran, pero que siguen ahí, en la herida de un pueblo que necesita dejar de sangrar, para empezar a construir. “Porque son oscuridades que a nada temen más que a la reflexión”, resumen los teatristas”. Y porque “pocas cosas son tan efectivas en este combate como la sensibilidad, la duda, la emoción, el recuerdo, la acción y el desesperado intento de entendernos y convivir”, concluyen. En eso está Teatroxlaidentidad. Lo que resta es tarea de todos.

“Estamos entrando en una nueva relación con los objetos”

MARA TEIT / desde CABA

En nuestra ciudad convergen miles de espectáculos que amparan un sinfín de lenguajes y estéticas. Desde las diferentes disciplinas que conviven hoy día se ha llegado a repensar ciertas ideas en profundidad por fuera de los cánones. La Dramaturgia es un ejemplo clave. Ana Alvarado ha atravesado ese camino de cambio desde su primer encuentro con un espectáculo de Tadeuz Kantor, pasando por El periférico de objetos en el nacimiento mismo del teatro Off como hoy lo conocemos, hasta hoy. Aparece, entonces, esta inquietud por reforzar la reflexión con Teatro de objetos. Manual Dramatúrgico.

-Escribí este texto y le puse el nombre de “manual” porque en algún punto es un libro fragmentario con pensamientos y recetas, destinado a los directores y autores interesados en el Teatro de Objetos. Nació de las charlas y clases que dábamos con Mariana Gianella en la materia Dramaturgia de la escena, para la Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos de la UNSAM, de los talleres que dicté de interpretación y dirección para el teatro objetual con Carolina Ruy, de mis viajes para dictar talleres por distintas provincias argentinas y también por otros países de

Latinoamérica y de los pensamientos que dieron origen a la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la UNA. En fin...de toda mi experiencia docente y de la conciencia de que si los títeres y objetos van a ser estudiados en la universidad deben configurar investigación y teoría. También de la percepción de que falta armar un corpus teórico específico para el área, generar pensamientos que aborden la llegada a la escena con un poco de especificidad y otro poco de libertad para encontrar los referentes en otros campos como el teatro, el cine o la filosofía que sumen a nuestra actividad su saber más documentado. Forman parte de este texto además de las reflexiones mías y de Gianella, las obras de ella misma, Francisco Grassi y Fernando Avila. Los tres se aventuraron a pensar una obra para adultos en la que los objetos son relevantes, sin ser esa la única posibilidad de decisión escénica. Tomando a los objetos en sentido amplio También hay ejercicios para generar una obra destinada a los títeres/objetos exclusivamente y experiencias de abordaje de textos de autor teatral llevados a la escena objetual. Aquí va mi aporte un poco caótico quizás pero nacido de la experiencia de treinta años visitando

un lenguaje escénico desde siempre fue híbrido y con un importante componente visual

-En un momento, se pasa de la noción de Teatro de títeres a Teatro de objetos. Incluso hablaste de “declaración de principios”, como si el teatro de títeres estuviera en deuda en su definición, con lo que acontece.

-De la idea de teatro de títeres al teatro de objetos, hay un problema de definición. Lo que no queda claro es que la palabra títere cerraba algo. El títere es teatro de objetos pero el teatro de figuras, de formas animadas, es una caja más grande. Un objeto encontrado puede configurar la escena de otra manera. Nosotros pensábamos en ese momento en el valor que se le estaba dando a la relación del objeto y su manipulador. Se armaba un entre, entre manipulador y objeto, y ahí pasaba lo más interesante para lograr las puestas más fuertes. Justo ahora estaba hablando con un alumno que quiere jugar al revés, como una reflexión de que el objeto enseñe a mover al actor. Una respuesta a qué hacer con las manos y con las cosas. Estamos entrando en una nueva relación con los objetos y estamos perdiendo algunos trabajos manuales, que las máquinas y las cosas

Ana Alvarado

teatro de objetos

manual dramaturgico

Colección Estudios Teatrales



nos pueden volver a enseñar cómo hacerlo. Que el hombre sea menos necesario para producir ciertas cosas, genera un montón de traumas. Las personas desarrollamos menos habilidades para sobrevivir porque no las necesitamos. Hay un texto muy interesante de Hito Steyerl: “Los condenados de la pantalla”. Habla de otra noción de cosas: las imágenes, las que usamos todos, y que además las podemos trabajar, tocar, partir. La propia imagen es objeto. El teatro de objeto es también la imagen. Hay tantos elementos que también construyen teatralidad, que a veces no se usan, y uno dice “tenemos todas estas poéticas y no podemos ponerlas en juego”. Tengo siempre una sensación de fracaso con el tema de las imágenes.

-El actor en el teatro de objetos genera una proxemia distinta a lo que la antropología propone. Es una relación más cercana a ese “entre” que nombrabas. Hay una zona de contacto y una zona de encuentro ¿De qué manera se articulan en el momento creador?

-Pienso que ahora lo que uno hace es articular lo que quiere decir y la técnica esta a su disposición. Antes la técnica estaba muy codificada. La manipulación de los títeres era desde debajo, de atrás y de arriba, varilla o manos, y esa era la técnica. Pasa esto en todos los lenguajes, porque uno aprendía la técnica primero, y luego comenzaba a intervenirla. Ahora todo sucede a la vez, y uno elige una técnica porque quiere decir algo con ella.

-Gordon Craig afirmaba que la marioneta tenía que reemplazar al actor vivo.

-Si voy a hablar de teatro de objeto me voy a olvidar de que hay una dicotomía con el teatro de actores. No se reemplazan porque son dos tareas distintas.

-¿Y a qué se refiere esa batalla que planteas en el libro, entre Cosidad y Humanidad? Y entonces, frente a la rotundez del objeto, ¿Como encarras tus proyectos?

-Estoy haciendo un proyecto donde pienso las posibilidades que tiene ese vínculo. ¿Tiene autonomía el objeto? ¿El sujeto puede ser sólo intermediario? Es verdad que hay cosas y hay carne, hay sujetos y objetos, y hay un enfrentamiento. Pero si vamos a pensar en términos de ganar o perder la escena, el objeto puede ganar pero no significa que eso sea un defecto del actor. Si es

así es que se decidió que lo que se va a decir se diga o bien con un objeto o con una persona que habla. Philippe Genty trae siempre sus propuestas donde hay cuerpos, objetos, pocas palabras. ¿Por qué? Claramente, porque el objeto lo que no puede es decir. Si uno va a elegir, como en **María Magdalena o la Salvación** (texto de Marguerite Youcerner que dirige en Patio de Actores con Julieta Alfonso- actriz- y Omayra Martínez Garzón-Manipuladora), tan literario, el objeto no encarnaría la voz principal. Allí el objeto estará donde le corresponde estar a un objeto, y el actor donde le corresponde estar a un actor. No hay una dicotomía, ni una guerra donde estamos peleando la escena. En el teatro de objetos, el lugar predominante lo tiene el objeto. En **María Magdalena**, que no es teatro de objetos, aunque hay uno, lo principal es una actriz que está en el centro y que carga la voz. Si hago Teatro de objetos, lo principal es él y el manipulador, y se pueden hacer millones de puestas a partir de esta idea. Uno puede darle por momentos más valor al manipulador, jugar a que parezcan lo mismo, que el manipulador desaparezca, que haya tensión. Los títeres son muy sensibles a los estados de ánimo, igual que la voz del actor, y claramente se revelan las tensiones del que manipula ya que está todo muy a la vista. Un manipulador tiene un instrumento, y lo que tiene que sonar bien es ese instrumento, y en todo caso, se activa cuando se enciende como personaje. Siempre está en un lugar de control de lo otro. Starosta, cuando hizo Manipulaciones, trabajó con un ejercicio básico de teatro de objetos y él lo evidencia. El ejercicio base es manipular al otro, y él con eso hizo dos espectáculos. La danza también tiene una capacitación, un entrenamiento para dar vida a algo que esta fuera de uno. Es un trabajo complejo.

-¿Cómo se planta la Dramaturgia objetual en nuestra historia teatral donde el texto tiene tanta importancia?

-El teatro tiene una historia textual muy importante y por más que se reflexione una y otra

vez, no pudo ser aceptado que haya teatro sin texto. Cada tanto el autor parece que lo es todo. Justamente, el concepto de dramaturgia que manejo es tan impreciso como el teatro de objetos. Hay una lucha por el espectro de una dramaturgia mas compleja donde queremos que incluya a los otros lenguajes, que se complejice y se dignifique ese material. En Argentores se sigue registrando sólo el texto, la música a lo sumo. Yo creo que la imagen es bastante inexorable. Se reflexionará ahora o después, pero en algún momento se van a encontrar con el problema, y va haber que exponerlo. Como se hace con la coreografía. Es complejo. En algunos lados se esta debatiendo, esta hablándose: Porqué el teatro se empecina en no usar la imagen. Una cosa es una decisión y otra cosa es negar un dispositivo estético que es atractivo. ¿Por qué no se abandonó el canon de la actuación, el canon del teatro? No hay interés. Es un debate a construir. Y ni siquiera hablo de teatro de objetos y dramaturgia de imagen. Hay un teatro que no genera diseño. Ya lo sabía Gordon Craig. Y los títeres han tenido siempre esa independencia de encubrirse en la frontera. Genty es una figura, llega e impacta, viene de la misma generación que Peter Brook, pero no tiene su re-



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VEGGIANI

• Escenas de "Zooedipous".

conocimiento. El teatro de títeres ha tenido una resonancia pero el canon se produce en otro lugar. Y yo creo que tiene que ver con que lógicamente, hay una tradición mucho más legitimada del teatro de texto. Los títeres igual buscan la periferia en su esencia de trashumante, tienen otra relación con el público.

-¿Quién legitima?

-¿Los directores de festivales, la crítica? La crítica ya no genera opinión y ya, me parece, que no legitiman. Yo convivo por fuera. El fuerte ya no es que aparezcan esas lecturas para que vos dialogues con eso. La opinión sobre vos, la construís vos mismo. En Buenos Aires se armó la biennial de performance, pero no hay mucho de intervención espacial. Somos una ciudad de teatro de sala. Gustamos de los actores, de sentarnos a escuchar un texto.

-Sin embargo, está más en boga que nunca reivindicar al teatro de objetos para adultos.

-Cuando aparece una persona que se dedica a investigar, aparece el problema como si nunca antes hubiera existido, pero el teatro de objetos para adultos, desde que apareció siguió su camino experimental. La crítica estaba mirando hacia otro lado, pero no es que no pasaba. Los creadores también están hablando un montón. Están haciendo festivales que convoquen. Hay un festival estable de títeres para adultos o el festival de Catalinas donde no aparecen espectáculos "para niños o para adultos" y esa indefinición es la esencia. El periférico claramente no era para

niños, pero, por ejemplo, Genty va hacia todos los públicos. Es todo un fenómeno coyuntural. Trabajo con objetos y no objetos y no es tan claro para mí. Romeo Castellucci no hace teatro de objetos y trabaja muchísimo con ellos. El mismo Kantor, no hablaba de teatro de objetos. Heinrich Von Kleist empezó siendo titiritero. Pero nadie estaba pensando demasiado cuál era la categoría. Estamos en un momento en que el teatro para adultos está bastante aceptado por fin. Lo que sí pasa, y por eso es más difícil de analizar, es que por momentos, se pierden dentro del gran teatro. Hay una cantidad de espectáculo impresionante que yo no llego a ver, y eso que el teatro de objetos es una milésima parte del total. Ahí hay una pregunta ¿Qué tenemos de bueno nosotros para que, al mismo actor que ven en televisión, lo vengamos a ver al teatro? Yo creo que hay mucho teatro pero poco que decir. Nos estamos haciendo preguntas serias con todo esto que está pasando. Yo creo que el teatro tiene una pregunta para hacerse acerca de las historias mínimas y las temáticas cercanas. Ya se parece tanto todo: el teatro se parece al cine, el cine a la televisión. Todo se parece, entonces, para qué me voy a trasladar. Experiencias escénicas se ven poco. Hubo un tiempo donde uno iba a ver al teatro actores, en un espacio que podía ser ese o cualquier otro y que mucho no importaba, y ahora esta mutando hacia una lenta reflexión escénica sobre los dispositivos que nos sirven para apoyarnos en la reflexión misma. No hay más remedio que poder hablar de lo que uno hace con pertinencia.

CARMEN BALIERO

“La gente en general consume música, pero no tiene una formación musical”



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

La apasionada música y compositora Carmen Baliero plantea en esta entrevista algunos de los temas que desarrolla en el libro dedicado a reflexionar sobre la música para teatro que publicará en 2015 la editorial Inteatro. El escrito, una sucesión de artículos en los que analiza con rigor y profundidad este tema, es mucho más que un exhaustivo estudio específicamente musical. Su análisis, que la lleva a conclusiones tajantes y firmes, y que se sostiene vigorosamente en una larga experiencia en la materia, amalgama una cantidad enorme de saberes y por ello arma un cruce con otras disciplinas y otras artes cuyo resultado es un agudo punto de vista que desnaturaliza la mirada ingenua sobre el trabajo creativo.

EDITH SCHER /desde CABA

-¿Qué pensaste cuando apareció la propuesta de publicar un escrito sobre la música para teatro? ¿Cómo evitaste que se volviera un manual?

-Siempre reflexiono en torno de ese tema. Por ende había muchas cosas que ya pensaba cuando esta posibilidad de escribirlas surgió. Tenía, además, el antecedente de dar clases y por ello contaba con un desarrollo teórico que se había dado por acumulación de años. Al escribirlo pensé quiénes serían los destinatarios de ese libro, cuyo objetivo era reflexionar sobre cosas que en general no se enseñan, justamente, en los manuales, sino que se reflexionan en el trabajo y en el quehacer cotidiano. En ese desarrollo se van acumulando teorías, opiniones. El libro buscó generar un diálogo con los hacedores de teatro y de música.

Por otro lado, me parecía que la única forma de que se produjera la discusión era opinar taxativamente, y así obligar al otro a tomar, también, una posición. Ésa fue la idea. No tanto de manual, sino, más bien, de aforismos. En algún momento discutí este modo de plantear el libro con algunas personas que escriben habitualmente a las que les consulté. No escribo libros. Pienso, pero no me dedico a escribir. Por ende, se me complicaba la estructura. Pero consideré que si exponía los temas que para mí eran relevantes a la hora de tomar una decisión musical en el teatro, esto iba a servirle a alguien para pensar. Por eso también puse ejercicios al final de los capítulos. Son la aplicación de mi teoría, que es totalmente personal y discutible. Pero además en el libro opina mucha gente. No escribo sólo yo.

-¿Cómo ordenaste los capítulos? ¿La propuesta es leer rigurosamente del capítulo 1 en adelante, en un avance progresivo, o se puede empezar por cualquier lugar?

-Creo que se puede leer de cualquier manera. Ni siquiera es necesario leerlo entero. Me parece que sí es bueno detenerse, en primer lugar, en la introducción para ver hacia donde apunta, pero después cada cual puede tomar los capítulos que le interesen. No hay una concepción cronológica ni ordenada. Sí hay un pensamiento de orden, cuando al final aparecen las experiencias propias, es decir, ejemplos de obras en las que estos criterios



• Carmen Baliero.

y esta teoría se aplicaron. Pero también alguien podría leer primero todas las obras y luego analizarlas con la lectura de los primeros capítulos.

-De cualquier modo, lo que planteas en el capítulo 1, en el cual describís qué es la música y analizas qué lugares la sociedad le hace, le fuerza diría yo, a ocupar casi para llenar un vacío, da un enfoque de lo que va a venir.

-En el primer capítulo quise diferenciar lo que es la música para teatro de lo que es la música pura y a la vez distinguir lo que es la música independiente de la música funcional al mercado. El teatro también tiene una vertiente funcional al mercado. Pero la música se usa en todo y el teatro no. Si bien podemos considerar que un juicio o una ceremonia religiosa son puestas en escena y así en otros casos, hay un pacto implícito entre los que lo hacen. En cambio con la música, decidir que ésta es funcional a todo no es un pacto implícito sino una imposición del mercado y del sistema que la transforma en ruido.

-“La música se utiliza para mentir”, afirmas con fuerte sentido crítico.

-Hay millones de formas de mentir con la música. Muchas veces se la utiliza como estado anímico impuesto, falso. Uno va a un bar en el que pasan jazz y cree que ese bar es más banana que el otro en el que se escucha cumbia, por ejemplo. Uno se va a hacer un análisis y le ponen música suave para que se calme. Es todo mentira. Cuando se usa la música para funciones sociales o políticas, también ésta cumple una función heroica de la cual no saca rédito. Existen falsos heroísmos, falsos compromisos, falsas emociones. Un caso en el que se la usa mucho es el de los noticieros. Por ejemplo, se escucha música dramática cuando se

muestra gente humilde a la que le llegó el agua a la casa. Es decir, no es suficiente el drama social: hay que decorarlo con una música que opine, y nos indique cómo tenemos que pensar. Se muestra que un león caza una cebra y suena una música siniestra, como si el pobre león fuera *Terminator*. El uso de la música transforma ese hecho en una crueldad espantosa, cuando en realidad se trata, simplemente, de un león que caza. Se le aplica eso una moral, un juicio de valor falaz.

-En el libro dejas claro este concepto de entrada, para sostener luego que la música en el teatro debe ocupar el mínimo lugar posible. Es decir que no debe ser protagonista, como cuando se trata de música pura, sino estar mezclada con los otros lenguajes y aparecer lo mínimo indispensable.

-Lo que sucede es que el concepto de música es muy amplio. Es como el concepto de persona. No es lo mismo una maestra jardinera que un teniente general, que un asesino serial, que Teresa de Calcuta. Son personas, sí, pero eso sólo no nos dice nada. ¿Qué quiero decir? Que, en función de para qué y cómo se utilicen los sonidos, el código de la música se transformará en prostibulario o no. El tema es que en la música para teatro uno no utiliza música pura. Las reglas son totalmente distintas. La música pura implica la transmisión de algo totalmente abstracto e indómito. Puede llegar a utilizarse el *Himno a la alegría* de Beethoven para mostrar esclavos que se rebelan, pero la música en sí misma no busca eso. La música busca timbres, estructuras y formas abstractas que no son traducibles. En el teatro se llama música a todo sonido al que se le otorga un valor estético y se lo utiliza. Puede ser el de las palabras o el sonido ambiente. A veces hay música también en las obras. Lo que no puede tomar protagonismo es el código musical en sí mismo. Porque además, si fuese protagonista le ganaría al teatro. Siempre le gana.

-¿Por qué?

-Porque es intraducible y porque en la música no hay contradicción. Y además porque uno tiene ya adscripto en su acervo cultural relaciones afectivas con cierta música. Si a mí me ponen a los Bee Gees en una obra y yo justo me enamoré con esa canción en un baile, y además después estuve con esa persona 6 noches seguidas, es muy probable que cuando escuche eso lo relacione más con aquel hombre maravilloso que con la obra que estoy viendo. Entonces, repito, existe la memoria afectiva en la música. Uno escucha y relaciona con historias, con momentos.

-Es frecuente encontrar hoy, en las obras, la música fusionada con el teatro y los otros lenguajes que en él convergen, ¿cómo vos proponés, o creés que sucede lo contrario?

-Creo que hay un uso abusivo de la música pero, más que eso, hay un uso ingenuo. El teatro desarrolló muchísimas corrientes en la Argentina. Hay en él posturas políticas, éticas y estéticas, pero en general no se reflexionó sobre la música para teatro con tanta profundidad. Sí se habla de la cuarta pared, del público y el no público, de la tramoya en escena, de si el idioma debe ser o no coloquial, de si la forma de hablar es antigua o no, de si el texto debe ser adaptado o no. Se diserta acerca de qué es el teatro de autor, el teatro improvisado, el teatro comunitario. Todo eso se desarrolla y, de hecho, hay clasificaciones. Pero estoy segura de que nunca escuché, en más de 20 años de trabajar en esto, que se enseñara seriamente música a los actores. Ahí hay ingenuidad. La gente en general consume música, pero no tiene una formación musical. En los colegios se enseña mal música, tanto en los primarios como en los secundarios, entonces no hay una postura intelectual frente a la música. Cuando digo intelectual no digo fría, digo no ingenua. Creo que en general la inercia lleva a las elecciones no propias sino impuestas desde el mercado, pero si la menor conciencia de que es así. Es por eso que uno llora con una telenovela de Andrea del Boca. Y llora porque relaciona la tristeza y la emoción con eso. Para mí todas estas cuestiones tienen que ver con una falta de madurez estética, con no analizar y no conocer otras cosas. Creo que si un músico conociera más el timbre, que es el tema que más me atañe, o las diferentes corrientes musicales que fueron paralelas a las corrientes literarias y teatrales, entendería de otra manera la música. Se daría cuenta de que no es todo lo mismo. La música no es lo que a él le suena por lo que escuchó en su casa. A él le tiene que sonar por haber estudiado, como en el teatro, porque si no un actor estaría viendo las telenovelas que veía su tía y no haría obras de Antón Chéjov.

-Se nota al leer este libro que, además de saber de música, aparecen tus opiniones sobre el mundo, posturas políticas, teoría literaria. El análisis es muy rico por eso también. ¿Qué te parece que se pierde si el músico no se indaga en todos estos mundos y sólo se sumerge en lo estrictamente musical?

-También lo digo en el libro: la técnica es ideológica. Dominar una técnica no necesariamente nos libera. Depende para qué sea esa técnica. Creo que al músico le pasa algo parecido al actor y es que, en general, padece de cierta inocencia e ingenuidad. Entonces, ¿para qué creo que sirve estar más formado? Porque la formación te da libertad de elección. El hecho de entender muchas posturas, de tener estímulos, de conocer a los tuvanos, a Chico Buarque, a Diamanda Galás, al Zambo Cavero, cambia la visión del mundo. Uno empieza a enriquecer su postura. Es claro que cuanto menos se reflexiona más ingenuo se es.

-Sí. Pero además de la amplia y variada formación musical, aparecen en tu análisis informaciones y reflexiones que provienen de haber abrevado en otros campos.

- Es que para mí el arte no está escindido. Es ésa la discusión que tengo siempre. El arte en todas sus expresiones me atañe y me nutre. Me nutrió más la *Serie Negra* de Goya que mucha música. Me fascina Ezequiel Martínez Estrada bastante más que muchos músicos que escucho. Ahora estoy leyendo un libro de Jacques Attali, un ensayo sobre el ruido que se llama precisamente así, **Ruidos**, y allí encuentro una cantidad enorme de estímulos para pensar sobre ese tema. La **sociedad del espectáculo**, de Guy Debord, es para mí una biblia. No me parece inocuo leerlo o no. En general se considera que el exceso de intelectualidad lleva a la frialdad o a la cosa incomprendida por el otro. Creo que ésa es una postura un poco vaga y también ingenua. La frescura es relativa en el mundo. El Cuchi Leguizamón tocaba música de Erik Satie, de Claude Debussy, de Maurice Ravel, y además sabía hacer chacareras zambas. Creer que uno con su buena voluntad pueda llegar a liberarse de la inercia del mercado es un error. No me erijo como una persona excesivamente culta ni muy formada. Creo, simplemente, que tengo siempre el entusiasmo y la pasión de encontrar gente que me estimule. Es una posición vital, no sólo intelectual. Lo intelectual es algo muy vital.

- **Lo que es evidente, también, es que (parece una verdad de Perogrullo, pero no lo es) para hacer música de teatro hay que saber de teatro, o al menos aprender, de a poco. No se puede ser músico y saber sólo de música a la hora de ponerse a trabajar en música para teatro. Por otro lado, afirmas en el libro que quien hace música para teatro debe renunciar a la opinión, en el sentido que la manifiesta cuando hace música pura. Ahora bien: en ese interactuar con el director, con el iluminador, con el escenógrafo, con el vestuarista y sacar conclusiones acerca de cuánta música debe haber en la escena a partir de la comprensión de ese universo en el que convergen todos esos lenguajes, ¿no hay opinión, también?**

-Sí, pero es una opinión en función al teatro no al deseo propio. Del mismo modo, un actor que no pueda prescindir de su personalidad encantadora también fallará. Es ahí donde está el límite de lo que es ficcional y lo no, y de eso también hablo en el libro. Es más realista la real ficción que la pseudo-ficción, que el realismo naturalista del teatro. Prefiero un Beckett. Siempre que se emula la realidad hay un problema. La ficción inventa, no emula. Ese es uno de los puntos clave. Pero la ingenuidad existe. El actor y el músico son seres humanos, y lo que es difícil en el arte, es algo un poco zen que me dijo una vez Robertino Granados cuando yo no podía componer y no me salía nada: "Estás componiendo con la personalidad, no con

la esencia". El artista tiene que dejar de lado su personalidad para poder hacer. Porque la personalidad está intoxicada de la educación, de la moral, de la culpa, de la falta, del pudor, de la omnipotencia, de la soberbia, del egocentrismo. Ese lugar, si bien siempre va a estar, tiene que ser desplazado. Por eso, digo, es un poco zen la idea: es querer que ese objeto exista más allá de uno. Las reglas serán las de ese objeto, no las de uno. En algún momento, cuando sale una obra, tiene reglas propias. Para mí el arte es entender y descubrir cuáles son las reglas propias de eso que salió.

- **¿Qué es lo que sería bueno que los directores y los actores supieran de música? ¿Cuál y cómo sería una buena formación musical?**

- Una de las cosas más importantes es que, así como saben quién era Antón Chéjov, William Shakespeare, o Samuel Beckett, sepan quiénes fueron Juan Carlos Paz, Arnold Schönberg, Gerardo Gandini o Maurice Ravel. Y ya saliendo de la música, sepan quién era Jack London, Francis Bacon, Paul Cézanne. ¿Por qué? Porque un director de teatro o un dramaturgo no nacen de un repollo, sino de un movimiento general de gente que está pensando de esa manera. No es un solo tipo el que lo hace posible. Para entender el teatro isabelino hay que saber qué fue la peste, cuánta gente se murió, qué pasó en 1600 en Londres. No digo saber todo, porque nadie sabe todo, pero sí sostengo que no hay que creer que las cosas son independientes de lo demás. Creo que hay una generación ahora un tanto geronticida, concepto que emerge, lógicamente, del mercado (el *antiage*, siempre parecer más joven). Hay algo curioso que es la no memoria. Pareciera no haber memoria estética. ¿Qué pasó? ¿Quién era Copi? ¿Quién era Ricardo Zelaya? ¿Quién era Mario Trejo? ¿Quién era Martha Peluffo? ¿Quién era Jorge De la Vega, que pintaba y escribía canciones?

- **¿Creés que esa postura está acentuada hoy?**

-Creo que no hay estímulo para conocer a los abuelos. Es como si no se acumulara. Todo se descubre otra vez. Es como si no hubiera habido un movimiento abstracto en la Argentina, como si no hubiera habido escritores como Juan José Saer o poetas como Juan L. Ortiz. No digo que todo el mundo sea así, pero la sensación que tengo es que falta acumulación, falta aprender todo esto seriamente para no volver a descubrir la pólvora. Hay una información que tiene que producirse. No es una falta moral no tenerla, pero es una pena. Además el conocimiento produce alegría.

- **En el libro hablas también de la cuestión vocal, del timbre. En un trabajo de los que hacés como música de teatro, ¿cuánto incide la sonoridad vocal de los actores?**

-Incide mucho. La voz es un sonido que está constantemente en escena. En ella sucede lo



• Carmen Baliero.

mismo que en la música, y es que el nivel informativo es secundario. "Yo maté a mi abuela", no quiere decir nada si no lo digo de cierta manera. El contenido real no lo da la palabra, lo da el timbre. Por eso afirmo en el libro "la palabra miente y el timbre no". En este tema aparece también la cuestión del geronticidio. Hay una corriente que se autoconfirma en una forma del hablar, que es la cotidiana de una generación. Hay un medio que se instauró en el decir. Y volvemos a la cuestión de la personalidad. Cuando uno hace eso, se autodescribe, en lugar de trabajar para una obra.

- **¿Cómo creés que aprendiste esto que hoy es un modo de trabajo y algo que intentás transmitir?**

-No sé. Supongo que en mi casa siempre se reflexionó. Por otro lado, tuve profesores excepcionales (hablo de músicos que me enseñaron composición) que, justamente, son grandes lectores, grandes conocedores de pintura, y de música, como Mariano Etkin, Coriún Aharonián, Gerardo Gandini, Julio Viera, Lucía Maranca. Pero creo que además porque me parece que veo así. Uno va a buscar lo que sabe que quiere buscar

- **¿Por qué invitaste a otros a participar en esta publicación?**

-Primero, para que tuviera carácter federal. Pero además me parecía interesante, dado que es un libro que contiene afirmaciones taxativas, que hubiera algún lugar donde se pusiera en duda lo que yo decía, que hubiera afirmaciones diametralmente opuestas. La elección de los que escribieron fue muy amplia. Gente muy distinta toda. Cada uno dijo lo que quiso y se extendió cuanto quiso. Entonces, hay una parte que no me pertenece, que arma un libro paralelo de opiniones de todos. Además me gusta conectar a la gente y considero que la publicación de este libro era una oportunidad para que se conocieran entre sí muchas personas y para generar lazos que no respondieran solamente a los festivales de teatro.

UN CREADOR

Manuel García Migani

UNA OBRA

Suyai Champion



El ciclo CORTODRAMA cumplía diez ediciones y estaba de festejo, se editaban en un libro las primeras treinta obras resultantes del evento, con un prólogo hermoso de Matías Feldman y de un grupo de jóvenes comunicadores enfáticos del ciclo. Nada más indicado que festejar el décimo aniversario haciéndole honor al número invocando el universo “maradoniano”. Y así fue, se les pidió a los tres autores correspondientes a esa edición, montar una obra de no más de 12 minutos, usando como material de inicio el gol de Maradona a los ingleses en México 86.

Gloria eterna del “Diez”, voy a evocarte! Para que sacudiendo el polvo de estas tablas, roce aunque sea el teatro, la inmensidad de tu arte.

Y así fue. La gente copó la sala de teatro El Taller. Las butacas fueron tribuna y el público hinchada. No paraban de entrar, se sentaban en el piso o se quedaban parados, estábamos todos desbordando ese lugar para ver tres pequeñas obras de teatro. El último CORTODRAMA de la noche fue **Barrilete cósmico**, de Mauri Funes, que en no más de 12 minutos, puso ante nosotros una pieza de una particularidad exquisita. En una especie de opereta con aire rioplatense, unos quince actores copaban la escena, eran hinchas de fútbol, del club Suyai y nos cantaban con euforia sobre el amor por sus colores. Eran barrabravas, nos cantaban también, sobre el odio hacia los otros, los adversarios, los del club La Palaya. Y cuando está por suceder el enfrentamiento, el clásico de Guaymallén, Suyai vs La Palaya, todo se vuelve euforia, una euforia al borde del odio. En ese contexto “El Juan” del Suyai y “El Rubio” de La Palaya, se enamoran.

Sus encuentros clandestinos son para nosotros un cúmulo de emociones, una pequeña montaña rusa. Ante el peligro permanente de ser descubiertos nos duele la fragilidad de su amor, pero la valentía con la que se buscan nos emociona y nos llena de adrenalina.

Éramos una hinchada viendo la historia de otra. Su contundencia fue tal, que tuvo obligadas repeticiones por un genuino “pedido del público”, y su contundencia también le dio hasta desertores, que como tales, hablaron su descontento. Así que pasadas las funciones, en la semana, seguía en boca de todos, cada uno elaborando su punto de vista y ensayando teorías sobre cuestiones del teatro fundadas en la experiencia de ese día.

El pequeño formato pidió espacio y **Barrilete cósmico** dejó de ser un cortodrama de para convertirse en **Suyai Champion**, una obra de una hora. Y le vino muy bien el estirón. Se mudó al flamante espacio Julio Le Parc, en el mismísimo Guaymallén de Mendoza. En la cotizada sala circular que, con sus gradas, parecía pensada para la obra. Estábamos otra vez ahí muchísimas personas, y creo yo, se hizo presente una vez más la gloria de aquella invocación. En Guaymallén, en el mejor teatro donde podía estar la obra, en una verdadera pequeña tribuna, nuestra hinchada ahora tenía una banda, más integrantes, cantaban y bailaban mejor. La euforia de su alegría al borde de cualquier otra cosa implicaba el mismo peligroso territorio para el amor. Y así, al filo de la muerte y condenado en su origen, de todas maneras, volvía a suceder.

FABIÁN DÍAZ

Lamento por el sur



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

Ganadora del tercer premio en el Concurso Nacional de Obras de Teatro 30 años de Malvinas, organizado por el Instituto Nacional del Teatro, **Los hombres vuelven al monte**, la obra escrita y dirigida por Fabián Díaz que se presenta en la sala Apacheta de Buenos Aires, es una fábula ascética sobre un hombre llamado H que decide internarse en el monte chaqueño bajo el pretexto de encontrarse allí con su padre, un ex combatiente de Malvinas devenido en outsider, del que sólo tiene algunas pocas noticias.

*¿Qué es un fantasma?, pregunto Stephen.
Un hombre que se ha desvanecido
hasta ser impalpable,
por muerte, por ausencia,
por cambio de costumbres.*

En *Ulises*, de James Joyce.

DAVID JACOBS / desde CABA

A diferencia de lo que ocurre con el grueso de la producción dramática basada en acontecimientos históricos, **Los hombres vuelven al monte** privilegia la complejidad de las relaciones humanas (las familiares, en este caso) por sobre las remanidas reconstrucciones de época y los golpes bajos. Buscando ampliar la mirada existente sobre la historia nacional, este nuevo monólogo de la escena teatral porteña contiene el germen de esta tragedia argentina prácticamente olvidada y sus más tristes y lamentables consecuencias. En la evocación que realiza ese hijo de su padre mientras lo aguarda (H puede ser Hijo, Hombre, la hache es la letra muda que hace existir en la palabra lo ausente) confluyen una multiplicidad de tiempos y espacios, de tonos y de texturas dramáticas, engarzados con suma lucidez por la precisión dramática de Díaz y por la capacidad expresiva de Iván Moschner, un actor decisivo para este trabajo.



• Escenas de "Los hombres vuelven al Monte. Educación imaginaria".

-¿Que apareció antes, la historia o el monólogo?

-Si por historia entendemos el universo desplegado y los componentes ficcionales tramados en el mismo y por monólogo el registro literario o dramático en el cual dicho universo se condensa, lo que apareció primero fue la historia. En mí estaba afianzado cada habitante de este universo, cada espacialidad. Tengo incorporada en el cuerpo la geografía, el monte, la oralidad de este universo. Conozco mucho el territorio que **Los hombres vuelven al monte** despliega. Es mi paisaje objetivo desde que nació hasta los 18 años, cuando dejé El Chaco para venirme a estudiar a Buenos Aires, pero será siempre mi paisaje subjetivo de referencia. Un monte chato, caluroso, poblado de seres indómitos, donde mi infancia se trama entre la pesca, el juego, y el derrotero del vagabundeo entre amigos a la caza de alguna aventura. Es el paisaje donde aprendí a pescar con mi padre y sus amigos. El monte es, igual que en la obra, un lugar mítico. De regreso y de origen. Me guste unas veces, me hiera otras, ahí está.

El monólogo es el soporte para que esta subjetividad se expanda, porque soy actor y director antes que dramaturgo y pienso la dramaturgia como la posibilidad de configuración de un territorio sobre el cual el cuerpo del intérprete pueda cobrar densidad. Y en el caso de **Los hombres vuelven al monte**, el monólogo, como re-

gistro, es especialmente tardío. Antes comenzó siendo una serie de escenas entre varios personajes y antes quizás, unos versos de un poema inacabado que ahora no podría precisar donde comienza. No podría decir que la historia aparece, sería más preciso, en mi caso, decir que esta obra me asalta, me toma. Estuve muchos años rondando las problemáticas que son abordadas en el texto, acumulando sensaciones, voces, imágenes, fragmentos. Finalmente, todo eso, hizo erupción. La dramaturgia es un territorio de elevada condensación dramática. La escritura, el proceso, también lo fue para mí.

-¿Qué relación estableciste con el actor? ¿En qué grado la actuación es la base para pensar como dramaturgo y como director?

- Convoqué a Iván Moschner porque sabía que él, por ser de la selva misionera, conocía al igual que yo la geografía desplegada. Y sabía que el universo que el texto le propondría convocaría en su cuerpo una inquietud sensible. Intuía, además, que la rigurosidad con la que Iván trabaja era completamente necesaria para la magnitud del texto que abordaríamos. Mi relación con el trabajo del actor fue la de un "escuchante" -me permito usar un término difuso para la jerga estrictamente de dirección-. Fui, durante varios meses, un oído abierto, atento a las inflexiones, las intensidades sonoras, las variaciones en la respiración, las modulaciones tímbricas. Para mí fue una relación poco habitual con el ejercicio de dirección, pero que a su vez me permitió comprender las fuerzas escénicas con muchísima calma. Escuchar a Iván, su cuerpo, su voz, permitirme ser modificado por esto fue una manera, lo es aún, de asumir la dirección de la obra. Este modo de relacionarme con el trabajo actoral fue confi-

gurando los espacios, los ritmos, las inflexiones que juntos fuimos construyendo. No hay imposición de ninguna índole en términos de dirección, ni decisiones arbitrarias que no se arraiguen en el trabajo constante con Iván. Lo que hoy es cuerpo escénico se fue "materializando" con la liviandad propia de la música. Esto hace, a mi entender, que el cuerpo del espectador se relacione con el hecho escénico a través de vibraciones invisibles, hace que quede imantado por las texturas sonoras y físicas. Para mí la actuación es el territorio específico desde el cual concibo la tarea escénica. No hay hecho teatral sin la objetiva constitución en tiempo presente de la acción desplegada por un cuerpo en relación a otros cuerpos. El texto estaba terminado mucho antes de que Iván lo abordase físicamente. Pero ahí no había teatro. El hecho escénico que hoy es **Los hombres vuelven al monte**, se da en la acumulación de la densidad dramática producida por el cruce de una corporalidad y una textualidad consumadas en el presente continuo de una red de cuerpos.

-Se podría decir que el texto carece de acción dramática. En todo caso, es el mundo propio, alucinado y evocado por el personaje quién la hace existir. En este sentido, ¿Qué incidencia tiene en tu formación el género fantástico y sus derivaciones?

-Voy a sostener aquí que no hay teatro posible sin acción dramática. Los hombres vuelven al monte es la progresiva y acumulativa transformación de un cuerpo en tiempo presente, esto define para mí, la medida de lo dramático. Si hay transformación en los cuerpos convocados en la red, entonces hay acción dramática. Es posible que esta transformación acontezca a través de conexiones invisibles, necesidades ocultas en

Fabián Díaz

Nace en 1983 en la ciudad de Villa Ángela, provincia del Chaco.

Es director teatral, dramaturgo, actor y docente.

Se formó en el Instituto Universitario Nacional de Arte, donde realizó una Licenciatura en Actuación y posteriormente la Maestría en Dramaturgia. Desde 2003 ha dirigido varias obras de su autoría, entre ellas, *El buen uso de las armas*, *La cacería*, y *El extraño caso de la sodería*, con estos dos últimos espectáculos obtuvo premios nacionales y provinciales, tanto a la dirección como a la actuación. En 2010 participa del ciclo 10 años de Teatro por la Identidad, con *Caracteres*, monólogo de su autoría, interpretado por María Fiorentino y dirigido por Daniel Veronese, texto actualmente publicado. Dirigió *Pequeño Casamiento* de Luis Cano, obra que obtuvo una mención de honor en el concurso de producción de 2010 del C.C Haroldo Conti. Asistió la dirección de *Mateo* en el Teatro Nacional Cervantes y *El panteón de la Patria*, en el Teatro San Martín, ambas obras dirigidas por Guillermo Cacace.

En 2012, ganó el 3er premio en el 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro – 30 años de Malvinas – INT con la obra *Los hombres vuelven al Monte. Educación imaginaria*.

Es docente de Actuación y Escritura Teatral en la Escuela Municipal de Arte y Comunicación de Tres de Febrero y dicta clases de actuación en el área de extensión del departamento de arte dramático del IUNA. Realizó su tesis de maestría con una beca de investigación del IUNA. Actualmente, *Los hombres vuelven al monte* se presenta en la sala Apacheta de Buenos Aires.

la batalla de los mundos desplegados, pero sin dudas afectan el presente del cuerpo (del actor y del espectador). En la raíz de la obra está la *Antología de la literatura fantástica* de Ocampo, Casares y Borges. Hay mucho de ese universo atravesado por lo fantástico. Hay algo del género que me convoca en las películas de Mayasaki, donde muchas veces lo fantástico irrumpe en lo real con aire fantasmal, pero con una dulzura infinita. Tengo cierta fascinación por los universos que despliega Murakami, ese velo muy sutil de cierta fantasmagoría latente. Y también, en *Los Hombres vuelven al monte*, habita para mí una visión similar a la que Tarkovsky configura en *Estalker*. Un espacio/tiempo desencajado de lo real, a su vez mítico y plenamente físico. A pesar de todo esto, no fue un objetivo en mí construir una obra que fuese parte de ese género y no creo que lo sea. Hay en ella elementos como la idea de fantasmas, pero refiere a las ausencias que nos acechan. O el crecimiento de ramas sobre el cuerpo, o un hombre devenido guazuncho. Pero insisto, estas construcciones son producto de una traducción dramática de la experiencia de un cuerpo azotado por la soledad, la guerra, la ausencia y no una pretensión de género.

-¿Te propusiste tensionar esta suerte de cruce trágico que parece presentarnos la obra entre un orden natural, representado por el monte, y un orden humano, moral, representado por el personaje del hombre?

– Quería escribir una obra sobre un padre y un hijo, esa era mi necesidad. Realizar unas preguntas que me persiguen, que son dolorosas, que forman parte de mi generación, Preguntas que han sido silenciadas por ignorancia y desprecio. Quería abordar el dolor de un hombre que atra-

viesa una guerra, que pierde una parte de sí para siempre en el territorio de esa guerra y que es obligado a la hombría deforme que constituyó y constituye gran parte de nuestro pensamiento patriótico. Nací en 1983, estoy marcado por la deformidad de la guerra de Malvinas, guerra que es la culminación de un proceso de visibles delirios del poder que condujeron al homicidio sistemático. *Los hombres vuelven al monte* no pretende la representación de ningún orden, ni moral, ni natural. Es la puesta en acto de lo que un cuerpo puede en tiempo presente, sin especulación. La dualidad natural/humano-moral me retrotrae a la de civilización/barbarie. Y esta obra para mí no se basa en establecer dualidades, es precisamente lo opuesto, y por lo tanto difícil de especificar. Creo que es, arriesgando una intuición, un campo de diversas fuerzas simultáneas puestas en tensión. No hay orden, no hay jerarquías, se da un choque de intensidades escénicas. Lo moral, lo humano, lo natural quedan eclipsados, atropellados por la red que se hace presente, o en eso quisiera confiar, y en la capacidad de la obra de no ser reducida a una lectura única. Para mí el cruce no es moral, lo moral es perverso, sectario y antidemocrático. Pero sí, y en esto me afirmo, el cruce es ético. Porque darle cuerpo a esta obra constituye – es mi impulso – una afirmación de convicciones, una proyección y puesta en acto de una voluntad de expresar. Es lo opuesto a estar silenciado.

AGUJEROS

-Hay dos elementos esencialmente románticos en la obra: cierta exaltación de la libertad a partir del camino que emprende H, el protagonista, y cierta nostalgia de paraíso perdido, como es la búsqueda de los orígenes, de la propia identidad,



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

que remiten directamente a la infancia y a la familia. Como si la memoria fuera una construcción hacia adelante. ¿Es pertinente esta lectura sobre la obra?

– Creo que estamos frente a personajes desterrados, la guerra se da en un no-territorio, un espacio que está siendo destruido y a su vez en la geografía específica del cuerpo de quien guerra. Perder una guerra es perder tu territorio y perder tu cuerpo. Esa es la condición de estos personajes, una condición de sociedad. Somos cuerpos que intentan hallarse luego de una masacre. Esa es nuestra necesidad – quizás por eso somos un país teatral, por la necesidad de proyección del cuerpo en el espacio-. Para mí la obra no es romántica. El Padre no dice ser libre en el monte, solo dice que puede respirar mejor, que hará un hueco para enterrarse y apuntar todas las noches con el rifle y no disparar.



• Fabián Díaz y el equipo de "Los hombres vuelven al Monte. Educación imaginaria".

Es verdad que hay una zona hueca sobre la identidad, la familia, la niñez. Pero no haría de esa zona de agujeros motor de una búsqueda del origen, ni de una identidad. Y tampoco afirmaríala que sea nostálgica. Es más bien barroca, mezcla de vegetación y animalidad, oscuridad y luz, sexual, sagrada y profundamente mundana. Es crudo, pero no hay libertad ni paraíso para estos hombres agujereados por la guerra. Están heridos, siempre lo van a estar y esas heridas también son nuestras. El monte es un lugar de ausencia en la obra, el lugar donde el padre no está.

-En este sentido, toda esta evocación de la ausencia, de lo aludido, es sumamente vital en la obra.

-Efectivamente, esa ausencia es vital. La determina. Creo que a partir de esta ausencia Iván encuentra un motor de acción que es muy específico para trabajar en el espacio y darle continuidad dramática a lo que la obra establece como tensión. Una ausencia que no se satisface, que es puro agujero.

-Para los románticos la reconciliación con el mundo era posible en la fusión con la naturaleza. ¿Es lo que ocurre con el personaje de la obra?

-"Me prendo fuego" son literalmente las últimas palabras en la obra. La fusión con lo natural tiene forma de fuego. Y para mí no es metáfora. Es un cuerpo consumido por el calor abrazador del sol del verano. Es físico. Para los que hacemos **Los hombres vuelven al monte** ese fuego no es una figura retórica, es literal y no puedo imaginarme el dolor de un cuerpo que se incendia en el medio del monte. Por lo que si bien es cierto que se da una fusión con lo natural, esta no es romántica. Es trágica, Dantesca.

-Casi sobre el final de la obra el personaje dice: "Así me educó. Con la imaginación. Imagino donde está mi padre". ¿Estas tres líneas podrían ser la síntesis de la obra? Como si antes de sen-

tarte a escribir hubieras tenido muy claro esto y lo demás se precipitó después.

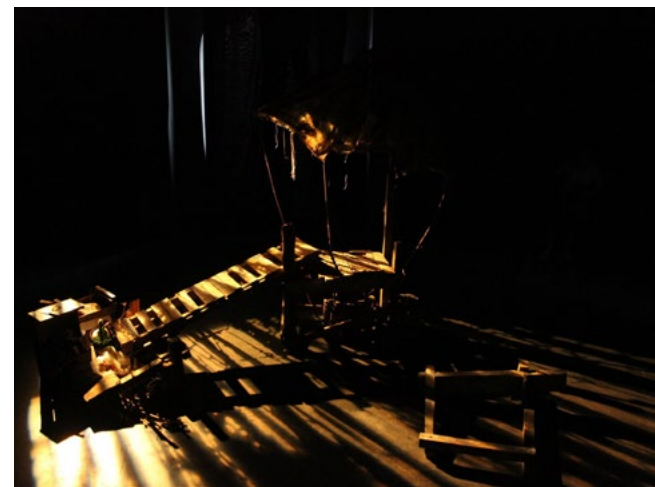
-Mi padre estuvo en Malvinas, tengo la sensación de que algo de él quedó allá. Esa ausencia es su fantasma. Nunca fue fácil ni cómodo hablar sobre esa experiencia en su vida. La ficción, en su capacidad de desplegar un pensamiento poético, reordena los vectores de la realidad. El teatro es un juego imaginativo, y la imaginación, como actividad inherente a lo humano, es a su vez una posibilidad para comprender eso que denominamos lo "real", de intervenirlo, de modificarlo y rediseñarlo. Eso es político.

"Así me educó. Con la imaginación. Imagino donde está mi padre". Estas líneas dan cuenta de mi necesidad a la hora de sentarme a escribir. La escritura posterior, afortunadamente, no responde a ningún plan. En el mejor de los casos, se asienta en esa necesidad, no para calmarla, sino para desplegarla y convertirla en la posibilidad de que un cuerpo aparezca sobre el espacio en el territorio de la escena. La escritura es, en el caso de **Los hombres vuelven al monte**, el primer eslabón de una cadena que se completa con la mirada del espectador y si pudiéramos pensar esta obra como una red imaginativa, entonces estaríamos compartiendo en tiempo presente una disposición diferenciada de lo real. En eso hay un gesto de apertura y lo que uno supone su educación, entra en tensión.

-¿Qué influencia tiene la poesía en tu escritura o en tu formación personal?

-El ejercicio cotidiano de escribir me impulsa a percibir que la escritura dramática está estrechamente ligada a la escritura poética, mucho más que a la narrativa.

Es una escritura conectada al cuerpo y al espacio, a la oralidad. Es una escritura porosa. Abierta, que trabaja intensamente sobre el campo de la imagen, sobre los enunciados puestos en tensión. En ambas escrituras el lenguaje se



condensa y expande los límites del uso convencional del mismo. Ricardo Monti es un referente para mí, Heiner Müller también. Me encuentro atraído fuertemente por esos registros.

No estoy formado en la poesía, me he ido acercando por pura intuición y por la recomendación de amigos. Rilke, Auster, Vilariño, Hwang Ji, Sara Choen. Estuve un buen tiempo leyendo muchos autores de poesía argentina muy jóvenes, entre ellos Blatt, Godoy, Moya, Delgado, entre muchos otros. Cada vez con más fuerza la poesía y la dramaturgia se me cruzan, me gusta el diseño que permiten sobre el plano. Una escritura topográfica, que diseña espacio. Mi tesis de posgrados "La estructura dramática como una forma específica; emergencia de sentido y unidad a través de la espacialización" ahonda esta relación entre la poesía y la dramaturgia.

Los hombres vuelven al monte es un poema, pero no estaba en mí escribirlo así. Fue claramente una emergencia, un hallazgo del proceso de escritura. Algo así como descubrir la forma en una mancha que fue siendo progresivamente contorneada. A la distancia (escribí el texto en 2011) creo que la forma que adquirió y la mecánica interna del dispositivo estructural de la pieza, hicieron que el trabajo de Iván Moschner se asiente sobre un territorio de muchísima solidez. Lo que Iván atraviesa en cada función también adquiere el estatuto de un poema. El teatro es un espacio declaradamente poético. O no es nada.

XV Encuentro Regional de Teatro NEA

Misiones, escenario de excelentes propuestas

Con el auspicioso acontecimiento de la aprobación de la Ley Provincial del Teatro Independiente, ocurrido en la semana anterior, se realizó en Posadas el XV Encuentro Regional de Teatro del NEA. Desde el jueves 28 al domingo 31 de mayo obras de las cuatro provincias – Formosa, Chaco, Corrientes y Misiones – se mostraron en las salas misioneras: Espacio Reciclado, Sala Tempo, Sala Mandové Pedrozo, Galpón de la Murga de la Estación y Centro Cultural Vicente Cidade.



NUNI FERREIRA / desde Misiones

Tres obras por cada provincia, doce en total, pusieron en escena los temas de los que está hablando el teatro en la región. La marca de identidad de este Encuentro fue la calidad de las propuestas presentadas. También hubo seminarios y charlas, ofrecidos por reconocidos teatreros del país, y participaron –en la apertura y el cierre– dos obras invitadas, de Mendoza y Santa Fe. El Encuentro estuvo organizado por la representación provincial de Instituto Nacional de Teatro en coparticipación con la Asociación Civil Biblioteca Popular Garupá Saludable y en cogestión con la Secretaría General de Extensión Universitaria de la UNaM y la Municipalidad de Posadas. Además tuvo el auspicio de la Dip. Nac. Julia Perié y de la Secretaría General de Asuntos Estudiantiles de la UNaM.

LEY PROVINCIAL DEL TEATRO INDEPENDIENTE

La aprobación de la Ley Provincial del Teatro Independiente le dio un especial marco de festejo a este Encuentro. La Cámara de Diputados de la provincia de Misiones aprobó en la sesión del jueves 21 de mayo el proyecto de ley que define la actividad teatral independiente y crea un Instituto Provincial del Teatro en el ámbito del Poder Ejecutivo provincial. Se trata de un proyecto elaborado por el actor y director Luis Andrada en colaboración con el colectivo de actores de Misiones, que fue presentado por la diputada provincial y teatral Tiki Marchesini. Este acontecimiento fue festejado como un gran logro del trabajo del colectivo de los teatreros de la provincia, que desde hace muchos años vienen trabajando para mejorar la situación laboral y las producciones locales. Misiones se convierte en la quinta provincia del país en contar con una norma a través de la cual el Estado podrá canalizar recursos para la “protección, promoción, apoyo, difusión y revalorización” de la actividad.





• Escena de "De García a Lorca".

LA IMPRONTA DEL TEATRO REGIONAL

Para el representante Regional del INT por el NEA, el formoseño Carlos Leyes, "el teatro en el NEA está en franco crecimiento, y tiene una impronta propia que se ha venido sosteniendo desde el mismo reinicio de la democracia: no ha dejado de plantar bandera, de crecer, de ir para adelante". Por otro lado explicó que "desde la gestión que realiza el Instituto a partir de la sanción de la Ley Nacional de Teatro en el año '97, nosotros estamos apostando fuertemente a planes que tienen que ver con la circulación de los elencos. Tenemos la ventaja de contar con distancias cortas, un elenco puede abarcar dos o tres provincias sin inconvenientes; eso desarrolla, moviliza, hace que los compañeros se conozcan e intercambien, es un momento de mucho dinamismo", declaró y afirmó que "por otra parte los elencos tienen muy buena performance".

Capacidades éstas que el público misionero y de la región convalidó sin reservas. Alrededor de 1.700 personas circularon a lo largo de los cuatro días, provocando el desborde de las capacidades de las salas, que en todos los casos tuvieron que agregar sillas o apelar a estrategias de organización para evitar que alguien quedara afuera.

OBRAS Y ELENOS PARTICIPANTES

De Formosa se vieron **El kurupí de Itapé**, versión libre de la novela **Hijo de hombre** de Augusto Roa Bastos, por el Grupo Los Gregorianos. Un unipersonal con gran trabajo actoral y excelente puesta en escena, de una historia ubicada en la guerra entre Paraguay y Bolivia. También **El Tiempo de las mandarinas** de Rafael Nofal, por el mismo grupo, una historia fragmentada, construida a partir de recuerdos de mujeres víctimas de la trata de personas. Los Gregorianos es un grupo de teatro independiente de la ciudad de Formosa, creado en 1999. En 2004 abrieron la sala de teatro del mismo nombre, que durante once años fue sede de encuentros y festivales de teatro y centro de formación para niños, jóvenes y adultos.

La tercera obra formoseña fue **Payesadas** de Joselo Mak y David Acuña, por el Grupo Los de al



• Escena de "Yesterdei".

lado, una propuesta para público infantil. El grupo se formó en 2010 en el marco del Profesorado de Teatro del Instituto Superior de Arte Oscar Alberto Albertazzi de la ciudad de Formosa. Sus integrantes son docentes en distintas disciplinas –teatro, música, danzas, letras, diseño– y provienen de diferentes grupos de teatro.

La provincia de Chaco trajo **Una mujer sentada** de Daniel Sasovsky por el Grupo de Teatro Fulanos. Una puesta dinámica, por momentos vertiginosa, que enfoca las relaciones familiares entre tres hermanas que se encuentran para prestar declaración después de una brutal masacre de la cual cualquiera puede ser responsable. Sus historias exponen las heridas que permanecen abiertas. Fulanos es un grupo de teatro independiente que aborda los procesos de creación, para escribir y montar sus propios espectáculos.

También **Quiero arrancarte de mi piel** de Matías Pisera Fuster, por la Compañía Teatral ELE-TE, una propuesta enmarcada en el género de biodrama, que pone en escena las vivencias de los cinco actores en relación al amor. Lo público y lo privado puestos en tensión, recuperando la vida personal como experiencia única y a la vez como hecho teatral. La Compañía Teatral ELE-TE estrenó su primer espectáculo en noviembre de 2002 y desde entonces ha tenido una incesante actividad artística, marcando estéticas y estilos en la región.

Y **Desconcierto trágico**, una creación colectiva del Grupo de teatro La Luz, referida al trabajo del actor antes, durante y después de la construcción de un personaje y la creación de una obra. La Luz es de la ciudad de Villa Ángela, Chaco, fue creado en 2012 y hace trabajos de investigación teatral.

De la provincia de Corrientes llegó a Misiones **La inapetencia** de Rafael Spregelburd, por el grupo de teatro Chico Pleito. Una multitud en escena, coreografiada muy precisamente, expone la "inapetencia" de una mujer que cubre sus carencias como puede, y que a su vez es una metáfora de la sociedad actual. El grupo Chico Pleito surgió en 2008 como resultado de un Taller de Formación Teatral. Ofrece talleres para niños, adolescentes y adultos con un plantel de profe-

sores titulados e idóneos, en las instalaciones del Teatro de la Ciudad de Corrientes.

También **Yesterdei, cosas que se pierden a la siesta** por el grupo Teatro del Guarán, un espacio indefinido, abierto a la reflexión y al tránsito por las memorias personales y colectivas, en el que dialogan varias voces presentes y ausentes. El Taller de Teatro del Guarán se formó en el año 1979 y cuenta con una reconocida labor a nivel regional y nacional. Fue instalando la Sala de Teatro de la Biblioteca Mariño en donde desarrolla sus actividades desde 1989.

Y **Dionisia, la menora** de Mauro Santamaría por el grupo La Trastienda, revisita la historia de la provinciana analfabeta que recalca en la gran ciudad en busca de mejores condiciones de vida y termina sometida a ultrajes de una clase media indolente y envilecida. La Trastienda se formó en 1995 y en sus orígenes tuvo como director artístico al maestro Dante Cena. Desde 2006 administra en comodato la sala Teatro de la Ciudad de Corrientes, reinaugurada en noviembre del 2009.

Y de la provincia de Misiones se pudieron ver **La prudencia** de Claudio Gotbeter, una comedia negra que recorre la paranoia de dos mujeres de clase media que creen que el enemigo está afuera; en una metáfora de las actuales expresiones de ciertos sectores sociales respecto a la "inseguridad". Se trata de un espectáculo concertado integrado por actores que provienen de los grupos Sendero de Viento, El Ovillo y Ex alumnos de Ramonita Cantero.

También **De García a Lorca** de Eduardo García por la Compañía Binacional Jaguá Pirú, una puesta con diversos recursos escénicos: clown, títeres, marionetas de hilo, narración, canción andaluza y poesía. Textos de García Lorca mezclados con textos del actor, evocando el mundo onírico del poeta fusilado en la época franquista. La Compañía Binacional Jaguá Pirú fue fundada en el año 2006 por el artista plástico y gestor cultural Cristian Marthi (Argentina) y el artista plástico y titiritero Eduardo García (Paraguay). Tiene base de trabajo en la ciudad de Eldorado, al norte de Misiones.





• Escena de "Desconcierto trágico".



• Escena de "La Prudencia".



• Escena de "El tiempo de las mandarinas".

Y **Desesperando en el páramo** de Juan Carlos Moisés, cuatro peones de un circo ambulante abandonados en medio de la nada porque ya no son necesarios. Es también un espectáculo concertado cuyos actores provienen del grupo Pitanga en flor.

OBRAS INVITADAS

En carácter de invitadas participaron del Encuentro dos producciones. En la apertura se pudo ver **El soplador de estrellas** de Ricardo Talento, por el Grupo Cajamarca de Mendoza, que recientemente recibió el premio a la trayectoria grupal otorgado por el INT en la 30ª Fiesta Nacional del Teatro – Salta 2015. Una deliciosa propuesta para público infantil, con una importante puesta en escena, que inauguró el ciclo con funciones a sala llena.

Y para el cierre se vio la obra **Marionetas de salón** del grupo Los Arana de Santa Fe, un espectáculo que invita a participar del ritual mágico que trasciende el escenario, en el que se van hilvanando y deshilvanando encuentros y desencuentros, y donde marionetas y marionetista se confunden en una única danza.

CHARLAS Y TALLERES

El Encuentro tuvo instancias de capacitación, de información y también abrió espacios para la reflexión sobre el trabajo que se realiza en la Región.

Con una gran demanda de asistentes, que superó el cupo propuesto en un principio, se realizó el Seminario **Procedimientos de animación teatral PATEA** dictado por el reconocido actor, director, docente y gestor teatral Víctor Arrojo. A lo largo de dos días los participantes se nutrieron de las técnicas que el mendocino fue reuniendo en su vasta trayectoria como fundador del grupo Cajamarca de Mendoza y como docente, y que sintetizó en su libro **El director teatral ¿es o se**

hace? Procedimientos para la puesta en escena, de reciente publicación por la editorial INTeatro.

Respecto al procedimiento PATEA, Arrojo explicó que se trata de “un proceso de investigación y sistematización de una praxis docente y artística de más de 35 años, una posible sistematización de cómo formar directores”, y agregó “yo me tuve que autoformar, no había espacios de formación en esa época. Ahora hay más oferta de maestros de dirección, pero sigue siendo menos sistémica. Esto es una propuesta con un marco teórico no tan críptico, para que tengan acceso el hacedor, el que se está iniciando, o aquel que tiene experiencia pero aún no ha sistematizado o tiene algunas dudas”.

Por otra parte, la charla que ofreció el formoseño Daniel Lupo sobre Festivales Internacionales de Teatro y circuitos convencionales y no convencionales de América Latina fue muy provechosa. A lo largo de toda una mañana el actor socializó su experiencia como asesor permanente de festivales y encuentros en diversos lugares del mundo y aportó datos trascendentes para lograr la movilidad de las compañías teatrales y el contacto con otras realidades. La ocasión sirvió para reflexionar acerca de los beneficios que reporta a los grupos la posibilidad de la circulación de las producciones locales. Lupo transfirió sus experiencias y expuso acerca de las estrategias para utilizar las herramientas que se encuentran a disposición de los teatreros.

También la reconocida docente, dramaturga y especialista en semiótica teatral Hemilce Isnardo ofreció una charla denominada **Reflejos de la teatralidad NEA en la escena Regional**. La mañana del último día del Encuentro estuvo impregnada de reflexiones y debates valiosos y enriquecedores, desatados a partir de la propuesta de esta experimentada chaqueña. La revisión de los temas, los encuadres estéticos y políticos, la ubicuidad y pertinencia de las propuestas, las temporalida-



• Escena de "El Kurupí de Itapé".

des y los sentidos que impregnan la producción regional, fueron los ejes de una discusión sumamente necesaria y productiva para el crecimiento del trabajo personal y colectivo.

Para Isnardo el teatro que se está produciendo en la Región tiene algunos problemas para insertarse en las necesidades de la recepción, “pero no es sólo el teatro del NEA el que está desconectado, son momentos en que los lenguajes buscan sus identidades, son tiempos”. Puso de relieve “las búsquedas individuales de cada grupo de realizadores” y destacó la formación actoral actual.

Fotografías: Claudio Boja / Malena Reynoso

Los títeres que siempre vuelven

Una remanida –aunque no por eso menos cierta– leyenda de la zona asegura que quien pisa tierra colorada, siempre vuelve. Y para los muñecos el mito también vale. Hace 17 años que regresan a Misiones pero además llegan a esos lugares donde las propuestas artísticas/culturales escasean.

NUNI FERREIRA / desde Misiones

Desde el martes 9 al domingo 14 de Junio, la zona norte de la noroesteña (valga la redundancia) provincia de Misiones se llenó de títeres. Otra vez el Festival invadió salones culturales, barrios y escuelas de El dorado, Montecarlo, Wanda y Puerto Esperanza. Y como cada año, grandes y chicos respondieron a la convocatoria. Se contaron 7.500 espectadores a lo largo de los cinco días que duró la muestra; 5.000 de ellos alumnos de las escuelas de la zona, tanto primarias como secundarias.

Este año el Festival estuvo dedicado a la memoria del recientemente fallecido escritor Eduardo Galeano, por inspirar tanta poesía.

Los comienzos

El Festival nació en 1997, en Eldorado, Misiones, de la mano de dos titiriteros: Omar Holz y Luisa González, conocidos como el Grupo de títeres Layla y Lailalá. Ellos venían de participar en la organización de festivales en Río Ceballos y en La Falda, Córdoba, y uno más reciente en Mar del Plata. En esos tiempos –recuerda Omar– “tratábamos de abrir espacios de encuentro, de generar arte y cambiar un poco el ánimo que se vivía en general, y también de crear fuentes de trabajo en una época en que el Estado estaba muy ausente. Planteábamos que, si cada uno en su lugar generaba un festival, podíamos trabajar todo el año”.

Con el aprendizaje que lograron a partir de esa participación en la organización de otros festivales, se lanzaron a la realización del primer festival en Eldorado. Por cuenta propia y de manera independiente, convocaron a otros grupos del país con la idea de llamarlo “festival nacional”; pero la casualidad o el destino quisieron que el espacio de encuentro se ampliara a Latinoamérica: un elenco colombiano y otro uruguayo andaban de gira por la provincia de Misiones justo para la misma época. “Por supuesto se sumaron y fue así que nos gustó llamarlo Latinoamericano, porque

lleva el espíritu de encontrarnos y conocernos en nuestra América”, explica el artista devenido gestor cultural.

Desde ese momento y hasta ahora, año tras año, la región del alto Paraná misionero congrega a titiriteros de todos los rincones americanos que vienen a contar sus historias. El Tatá Pirirí ofrece diversidad: cada año llegan a la provincia títeres de guante o de varillas, muñecos articulados, marionetas, objetos animados o muñecos de gran tamaño; distintas técnicas que se fusionan para dar vida a las historias. Combinaciones con artes plásticas, con actuación, con la danza y hasta con la literatura o el canto; la oferta se multiplica abarcando todos los géneros.

Pero la propuesta del festival excede las cuestiones técnicas, específicas del arte titiritero; durante esa semana el acontecimiento es el encuentro. El encuentro de formas particulares de hablar nuestro español, o de incluir nuestro portugués y otras lenguas originarias; de relatos de nuestra realidad y fragmentos de nuestras formas de ser latinoamericanos; de la puesta en escena de los problemas que nos ocupan y preocupan; de revisar los modos en que resolvemos nuestros conflictos; en fin, de re/conocemos en las historias que visitan esos escenarios por donde pasa la vida durante cinco días.

El público es un aliado incondicional. Hombres y mujeres en cuyas vidas la semana de los títeres se instaló desde la escuela primaria, hoy llevan a sus propios hijos a vivir la experiencia. Y si no hay chicos no necesitan excusas, van igual, solos, por cuenta propia, a escuchar y ver qué les cuentan esos muñecos mágicos.

“Después de 17 años la experiencia es gratificante – asegura Omar Holz-, esta vez se sintió la perseverancia y la permanencia del festival en el público, terminamos agregando sillas en casi todas las funciones. La gente, que venía de chiquita, hoy va con sus hijos y nietos”, afirma.

Edición 2015

El Festival quedó inaugurado el martes 9 de junio con la murga titiritera y el baile de gigantes invadiendo la plaza Sarmiento y la Avenida San Martín de Eldorado.

A partir del día miércoles se sucedieron las funciones en diversos puntos de la provincia, hasta el domingo 14 de junio. Esta vez participaron diez grupos, hubo ediciones en las que llegaron a ser doce y hasta catorce.

Los grupos que llegaron a Misiones este año son:

- Ulularia de Córdoba, con la obra **En burrito a la escuela**.
- Mano a mano de CABA, con las obras **La leyenda del caballero Jorge y el dragón** y **Ta Te Títeres**.
- Armadillo de Quetzaltenango (Guatemala), con las obras **De las alas e Ixquic y el árbol de la vida**.
- Diábolo de San Nicolás (Bs. As.), con la obra **Golazo al ángulo**.
- Paralamano de Sucre (Bolivia), con las obras **Gatita pastora** y **Gingulber**.
- Guiño de Guiñol de Bogotá (Colombia), con la obra **El último árbol**.
- Compañía Binacional Jaguá Pirú de Eldorado (Misiones), con la obra **De García a Lorca**.
- Teatro de Títeres Florcita de Cardón de Jujuy, con la obra **La niña del cerro**.
- Compañía del Mate de Montevideo (Uruguay), con **La fiesta**.
- Pizzicatto Teatro de La Plata (Bs. As.), con la obra **Caballero sin caballo**.

Los escenarios copados por los títeres fueron varios, alcanzando las ciudades de Montecarlo, Puerto Esperanza y Wanda, además de las salas de Eldorado. El epicentro tradicional fue la Sala del Círculo Médico donde habitualmente se presentan todas las obras. También participaron



• Escena de "En burrito a la escuela".



• El presentador Omar Holz.

el Salón Cultural Eibl, el Teatro del Pueblo y el Salón de la Asociación Civil El Centenario, un espacio acondicionado en el Barrio Scholler para albergar espectáculos. Con esta disposición de salas se cubrió la geografía alargada de la ciudad de Eldorado, que se extiende desde el Río Paraná hacia el centro de la provincia, a lo largo de más de 10 kilómetros.

En Puerto Esperanza se utilizó el recientemente recuperado Centro Cultural Ladislao Ziman, en Wanda el escenario fue el Centro Cultural y en Montecarlo la Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario. También hubo funciones en los Centros Integradores Comunitarios (CIC) de los barrios Puerto Pinares y Oleaginosa, y en el quincho comunitario del barrio Georgias del Sur, todos de Eldorado, y en los salones de escuelas tanto de Eldorado como de Montecarlo.

Las manos que aportan para que semejante organización salga bien son muchas. En la coordinación general está Omar Holz, el equipo de gestión lo integran Luisa Irene González y Claudia Martirena. En iluminación están Pablo Cunha y Julián Beck, en sonido Eleno Casco, Miguel Da Silva y Beto. El diseño gráfico es de Nahuel Beck y el registro fotográfico corre por cuenta de Daniela Spengler con el aporte de Alejandro Méndez y Malena Reynoso. Y como colaboradores y responsables de salas trabajan Bibiana Feldman, David Pereyra, Ingrid Schmidgall, Gladys Campisi, Sabina Buss, Marcela Díaz, Javier, Naomi Holz, Yanko Tomas y Mirta Pérez.

Este año además se pudo estrenar una modalidad de uso de equipos surgida del asociativismo. Es que la noble asociación civil de Trabajadores del Teatro de Misiones (ATTEM) obtuvo financiamiento del Ministerio de Desarrollo Social de Nación para la compra de dos sistemas de equipamiento (luces, sonido y telones) para giras, uno destinado al uso de grupos de la ciudad capital y otro para el interior. El Tatá Pirirí estrenó el equi-



• Realización de murales..

po del interior para adecuar el salón El Centenario que aún no cuenta con infraestructura.

ACTIVIDADES PREVIAS Y PARALELAS

Cuento dibujado

Con el objetivo de ambientar la antesala del Círculo Médico, sede central del Festival, la artista plástica Meg Glouber escribió el cuento **Raúl y su amigo Valentino** para después desarrollarlo en láminas coloreadas. De tal manera, mientras esperaban para ingresar, los espectadores podían recrearse en esa historia contada a través de dibujos.

Música en tu muro

También se propuso la realización de tres grandes murales en paredes cedidas por tres centros culturales de Eldorado: el salón El Centenario, el Salón Eibl y el Teatro del Pueblo. Las jornadas comenzaban con bandas locales tocando en un escenario al aire libre, mientras las personas interesadas en participar se abocaban a la realización de la pintura, guiadas en cada caso por un artista plástico.

En el salón El Centenario se usó la técnica de pintura, guiados por Meg Glouber y se trabajó una creación colectiva.

Para el Salón Eibl se utilizó la técnica de esgrafado, a partir de un diseño de la artista Inés Fertl, que dio paso al trabajo colectivo.

Y en el caso del Teatro del Pueblo el coordinador fue el artista Lisandro Benítez, y se utilizó la técnica de grafiti.

A lo largo de todas las jornadas que llevó la realización de los murales también se proyectaron videos de realización regional.

Estas tareas demandaron un tiempo anterior y posterior a la realización del Festival, por lo que siguieron sucediendo estas reuniones creativas/productivas en la ciudad, semanas después de haber finalizado el mismo.

El Festival contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, la Subsecretaría de Cultura provincial, la Municipalidad de Eldorado, y las direcciones de cultura de Puerto Esperanza, Wanda y Montecarlo. Las actividades de Música en tu Muro además tuvieron el apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación. También participaron



• Escena de "Golazo al ángulo".



• Escena de "La leyenda del caballero Jorge y el dragón".

con pequeños aportes comercios y empresas de Eldorado.

Taller de Manipulación de Títeres

En el marco del Festival, Eduardo García de la Compañía Binacional Jaguá Pirú, dictó el Taller de Entrenamiento en Manipulación de Títeres **El clown titiritero**, a lo largo de dos días, en el Centro Cultural Kuarahy de Eldorado.

El taller fue el plan de transferencia de una capacitación realizada por el titiritero a partir de una beca del INT, que le permitió a lo largo del año 2014 tomar clases con el actor, manipulador, constructor y titiritero Javier Swedzky. A partir de este aprendizaje pudo organizar un método para trabajar en la creación de escenas cortas, estimulando el proceso creativo y la composición grupal; combinando objetos, títeres, historias y narración; y teniendo a la mirada del clown como ordenador escénico para focalizar la energía.

Las jornadas fueron aprovechadas por titiriteros de la zona y también por jóvenes que están haciendo sus primeras experiencias en manipulación de muñecos.



• Escena de "Gatita Pastora".

Las historias que llegaron a la tierra colorada

Caballero sin caballo: una historia de acción y disparates en tiempos medievales. Este singular personaje, en su errante camino, vive fantásticas aventuras y realiza su sueño más preciado: rescatar a una bella princesa de las garras siniestras del malvado Brujo.

La leyenda del caballero Jorge y el dragón: El dragón Besos de Fuego llega al poblado y acaba con la caballería, la marina y la artillería; y además se lleva a su cueva a la hija del rey. Por suerte en las leyendas todavía existen caballeros como Jorge.

De las alas: un espectáculo sin palabras, repleto de escenas lúdicas, poéticas y humorísticas, un recorrido por los caminos que el ser utiliza para liberarse de la agobiante fuerza de gravedad.

La niña del cerro: Brunita trabaja de sol a sol en los cañaverales. El patrón paga poco y el clima castiga. Vive en su ranchito del cerro donde vivieron sus antepasados. Un día aparece don Carlos Fisher con papeles donde dice que la tierra, el rancho y todo lo que está en ella, le pertenece.

Gingulber: es una palabra que no existe, es Jingle Bells, la navidad que no es nuestra.

Gingulber trata de hablar sobre esa navidad, de decir lo que nos conmueve. Es un homenaje a esas personas que a diario luchan para sobrevivir en un mundo que los ignora y los mastica.

Golazo al ánguloooo: Una historia donde la pasión, el amor y la amistad confluyen en un partido de fútbol. En esta época donde abunda la individualidad de la tecnología, ésta historia nos lleva al barrio donde la amistad se construía en la calle y en los potreros.

En burrito a la escuela: Luis vive con su abuelo en la montaña. Todos los días, montado en su burro va a la escuela, atravesando las sierras que albergan belleza y peligro. Una historia sobre desafíos grandes y difíciles.

Ta Te Títeres: Historias breves. La titiritera encuentra un paquete extraño mientras cuenta una historia al público

El último árbol: A golpes de hacha el talador se propone derribar el último árbol que queda en el planeta. Salvar el árbol es importante porque allí anida el huevo del pájaro "llama-lluvia", una especie imaginaria que salvará al planeta tierra.

De García a Lorca: textos del mayor poeta hispano parlante: **La niña que riega la albahaca** (obra escrita para títeres, que el propio Lorca estrenó en 1927 como titiritero), **La gallina**, **Romance de la luna, luna** y **Diálogo del amargo**.

Gatita Pastora: En una zona rural de Bolivia vive Gatita junto a su abuelo quien no quiere que ella sea una pastora porque ese es trabajo de perros y hombres fuertes. Sin embargo, con audacia e inteligencia, Gatita demostrará que los prejuicios solo traen problemas.

Ixquic y el árbol de la vida: Esta historia emerge del libro sagrado Maya-Quiché, el Popol Wuj. Los Señores de Xibalbá (el mundo subterráneo), llenos de cólera y envidia por los conocimientos de los hermanos gemelos Jun-Junajpú y Vucub-Junajpú, les roban la vida; y colocan sus cabezas en el árbol más alejado y marchito.

Fotos: Malena Reynoso - Daniela Spengler

Un teatro contemporáneo para niños



• Escena de "Clac!".

La categoría "niño" es una categoría histórica, del mismo modo que la de "adolescente". El teatro es antiguo como la humanidad y las concepciones vinculadas con lo etario son novedosas, en comparación. Sin embargo, desde que el niño es niño y el adolescente es adolescente en tanto categorías registradas y aceptadas (objeto específico de consumo, no es necesario decirlo ¿no? juguetes, golosinas, ropa, etc.) también fueron reconocidos como destinatarios específicos de los espectáculos teatrales, entre otros.

MÓNICA BERMAN / desde CABA

En nuestro país, el teatro para niños tiene una historia casi tan larga como la historia del teatro. También había radioteatro para niños, incluido, teatro de títeres por radio (sí, tal como se lee), los títeres eran vistos por quienes estaban en el estudio de radio y el resto escuchaba sus voces y, suponemos, se quedaba con las ganas. ¿Por qué contar esta anécdota? Porque sin duda parece un gesto absurdo. Dos signos acompañaron al teatro para niños: cierto absurdo y una enorme invisibilidad.

En la actualidad, si alguien osa formular una objeción o alguna palabra despectiva (sí, digamos las cosas como son) aparecen inmediatamente contra argumentos: Hugo Midón, en primer lugar, pero también Héctor Presa y La galera encantada, el grupo de la UpeBe, María Inés Falconi, Carlos de Urquiza, Puro grupo, todos conocidos a nivel mundial. Magníficos titiriteros, como Omar Álvarez, o los clásicos Libertablas. Pero están lejos de ser los únicos. Hay enormes talentos que piensan a los pequeños como sus destinatarios privilegiados. Debería armar una larga lista de nombres propios, con el riesgo de olvidar alguno. Son los que no aparecen en la tele y, muchos, tampoco en los diarios, los que hacen su trabajo durante todo el año (y no los que ensayan y estrenan para hacerse el agosto en las vacaciones de invierno). En el recorte, obligado, la propuesta es que tomen la palabra porque nadie mejor que ellos puede decir cómo se ven las cosas desde arriba y desde abajo del escenario. En todos los casos, hacen un trabajo de gran calidad. Pero además, proponen temáticas que a priori no son para niños y/o adolescentes. Y desde ahí también juegan su lugar de desafío. Es necesario decir que esto es apenas un punto de partida. Y ojalá haya más voces, aquí y en otros lugares porque el teatro para niños y adolescentes necesita quién lo escriba.

-¿Teatro para niños o teatro para toda la familia? ¿Creen en la especificidad?

Mariano Guerra: Teatro para toda la familia, el teatro es entero. Solo que hay que dejarse llevar y ser parte.

Gastón Guerra: Teatro para todo público, sin duda. Porque por sobre todo es teatro. Al especificar se achica la propuesta y con ella, el alcance. Durante muchos años se utilizó "infantil" para

definirlo como un género menor, todavía se sigue escuchando el término “obrita”.

Martín Palladino: Nuestra compañía también adopta el término “Teatro para toda la familia”. Hay un “Teatro para bebés”, tal vez, “Teatro para niños” dirigido al nivel inicial. En nuestro caso, tanto un adolescente, un chico de 5 años y su abuelo pueden disfrutar de una obra de teatro, sin estar pensando para quién está dirigida.

Cecilia Miserere: Claro, por otro lado, el niño jamás dice “Vi un infantil” o “Un espectáculo para niños”, dice en todo caso “Vi una obra de teatro”. No hay que subestimar al niño ¿Por qué no le podemos presentar, dentro de un espectáculo, una escena dramática representada con verdad y poesía?

Emiliano Dionisi: Creo que la especificidad existe, después lo que uno haga arriba del escenario es otra cosa. Pero, además, los niños no están solos en la platea. Al principio, tuve desconfianza de esa nominación porque se suele usar para no definir la edad y cortar más entradas. Pero cuando buscás una experiencia amplia, sin guiños pero llena de capas, se genera una especie de comunión en la platea y todo lo que se puede compartir es más disfrutable ¿no?

Sebastián Ezcurra: Coincido en que hay un teatro específico para la primera infancia, donde los recursos visuales y sonoros toman preponderancia para captar la atención del niño. Muchas veces estos recursos visuales / sonoros se apoderan de la esencia del espectáculo y lo vacían de contenido y eso, a mi juicio, es un error. A partir de los 5 años, los niños ya captan muchas cosas y es donde podemos empezar a trabajar otros conceptos y empezar a pensar en un teatro familiar.

Julia Gárriz: Además, el público es una parte fundamental de aquello que como artistas creamos, sabemos que todo lo que estamos gestando está dirigido a un público y a mí me gusta pensar que la franja de público a la cual está dirigido es una franja amplia. Pienso el teatro como un lugar de encuentro, no solo entre artistas y público sino también entre diferentes capas de públicos.

– ¿Cómo llegaron a hacer este teatro? ¿Decisión o camino casual?

Martín Palladino: Siempre vi espectáculos para niños y los disfruté en cada etapa con sensibilidad y entusiasmo. Me daban ganas de estar del otro lado deleitando a la exigente platea de niños. Recuerdo con un grato placer espectáculos como los de Hugo Midón u obras del grupo La banda de la risa. Creo que un momento clave fue descubrir el clown dentro de mi profesión, herramienta fundamental para acercarnos al mundo lúdico del niño. Con *La O de Odiseo*, descubrí que la experiencia es tan exigente o más que trabajar en una obra para adultos, a pesar de que muchas ve-



• Escena de “Romeo y Julieta de Bolsillo”.

ces hasta los propios colegas creen lo contrario, menospreciando el género.

Cecilia Miserere: A ambos, con Martín, nos gustaba ir a ver espectáculos para toda la familia. También recuerdo los espectáculos de Midón con gran alegría y alguno de Hochman. Cuando tuve a mi primer hijo sentí que tenía una misión, la de dirigir espectáculos para toda la familia, la de poder contar algo diferente. Hace 10 años que trabajamos en eso con el Grupo Amichis.

Gastón Guerra: Desde chico supe que quería ser actor, payaso, titiritero, tener una carpa de circo. Siempre me fascinó este mundo y cuando de joven descubrí que eso “se estudiaba” no lo dudé, hice la Escuela de Actor Titiritero del Teatro San Martín y luego continué mi formación con varios maestros. Me fascina laburar para los chicos, me mantengo fresco. Laburar para chicos te abre la puerta a muchas cosas también, llegás a toda la familia, formás espectadores, llegás a lugares multitudinarios donde asisten chicos. Es un espacio donde es más fácil trabajar sin prejuicios pero esa libertad también hace que el laburo sea intenso y cuidadoso desde su origen.

Mariano Guerra: Creo que fue una decisión casual, a mí me encontré jugando. Tomé la decisión que jugaríamos juntos. Un ida y vuelta permanente. Cuando se sumaron las clases, confirmé que estaba en un buen camino.

Emiliano Dionisi: Supongo que me trajo a esto, el ver trabajos que me emocionaron y no de pequeño, ya de grande. Espectáculos de Hugo Midón, Claudio Hochman. El nivel de poesía que sobrevuela esos materiales es inmenso y a la poesía, en el sentido más amplio del término, no hay con qué darle. Cuando se trabaja con las emociones no dejás a nadie afuera, atraviesa a toda la platea por igual. Es un hecho muy singular, una especie de “democracia teatral”.

Sebastián Ezcurra: En mi caso, empecé de la mano de Emiliano Dionisi, con la obra *Papanatas* y fue por decisión, siempre me gustó el trabajo

con niños. Desde que me recibí de docente para escuela primaria allá por los años 90, supe que iba a terminar trabajando con niños desde otro lugar, fuera del aula y con algo relacionado con el arte.

Julia Gárriz: Para mí fue un camino casual. Emiliano me propuso hacer *Papanatas* y, la verdad, es que como actriz tuve cierto prejuicio... me parecía que había que contar las cosas de una manera clara y llana porque se daba por sentado que no lo iban a entender. Cuando empecé a leer el texto y a ensayarlo me di cuenta, a través de la experiencia, que sí era posible generar un teatro que viera los chicos sin subestimarlos.

– Cuando se tiene a los niños como destinatarios ¿hay algún requisito específico?

Gastón Guerra: Empezamos con la premisa que, como creadores, queremos contar algo, algo que nos sucede, nos emociona, nos moviliza y queremos compartirlo con otro. Y desde ahí desplegar el juego infinito del teatro. Estimulando el uso de la imaginación. Dejando al público completar lo que falta, activar sus sentidos y para que sea parte activa de esta experiencia. Creando misterio, jugando a ser poetas.

Mariano Guerra: Primero, no subestimarlos, ellos comprenden mejor que nosotros ese juego porque así es la vida de ellos. Tratamos de alejarnos del cliché o transformarlo. Observamos sus juegos, sus modos de comunicarse, a todo eso le ponemos nuestra poesía, nuestra estética, nuestro humor, lo que también nos divierte a nosotros, del mismo modo que les divierte a ellos.

Cecilia Miserere: No pienso exclusivamente en el niño cuando programo mis espectáculos. Cuando pienso en categorías como el vestuario, la iluminación, o la escenografía, no focalizo en el público sino en relación a un todo, a lo que quiero contar, con una estética particular. No porque lo vayan a ver chicos pienso en ponerle más color o brillo. Todo lo contrario. Cada material



• Escena de "La comedia de los Herreros".



• Escena de "La cocina cochina".



es diferente y me va a pedir cosas diferentes. En **Odiseo**: rojo, blanco, y negro. En **Bom Bim Bam** una estética ascética y despojada y colores ocres, que cualquiera podría opinar que no son colores para chicos. Y en **Clac** hay un mix de todas, casualmente por el recorrido del cine y sus avances, que es lo que cuenta la historia.

Martín Palladino: Claro, nosotros no trabajamos de forma diferente con respecto a otras obras, salvo en no complejizar el lenguaje y en que abunde lo lúdico. Pero a nivel montaje, trabajo actoral o de puesta, con todas sus cuestiones estéticas y demás decisiones a la hora de pensar un espectáculo para niños, son tan o más exigentes que cuando uno trabaja en una obra para adultos.

Emiliano Dionisi: Creo que cuando se toma a los niños como destinatarios, como si todo tuviera que estar "adaptado" a ellos y al mundo en el que viven... si escribo solo con las palabras que ya conocen o con situaciones que les resultan reconocibles, salimos todos perdiendo. Estamos frente a un espectador con todas las letras, respetarlo es nuestra responsabilidad. Siempre trabajo pensando en el espectáculo que a mí me gustaría ver desde la platea.

Sebastián Ezcurra: Pensar en los niños es pensar en desafíos. No tanto por lo novedoso o no del material sino más bien por elegir propuestas que, de antemano, parezcan lejanas a ese público y el desafío está en acercarlas, hacerlas propias y accesibles.

Julia Gárriz: Como actriz te puedo decir que hacen que uno esté en un estado de alerta todo el tiempo, arriba del escenario. Concentrado, manteniendo la atención en un nivel quizá mayor pero que, como consecuencia, permite que uno pueda estar más presente en ese hacer. Como artista te estimula el sentido del juego que muchas veces perdemos y que es casi lo más importante a la hora de actuar.

PANORAMA DEL TEATRO PARA NIÑOS SEGÚN:

LOS HERMANOS GUERRA.

"Hay un crecimiento y un acercamiento a hacer teatro para todo público. Pero llegan las vacaciones de invierno y aparecen esas "obritas" que hacen retroceder unos casilleros el trabajo. En San Miguel, Gran Buenos Aires, el público comienza a tener propuestas interesantes cerca de su casa, sin tener que viajar tanto. Esto es una militancia que lleva muchos años en el barrio, donde no solo programamos espectáculos para niños en vacaciones. Hace 10 años que se organiza la fiesta de vacaciones de invierno en la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde también hay que "competir" año tras año con los oportunistas de siempre. En La Herrería Teatro hay espectáculos hermosos donde se pueden ver multiplicidad de estéticas y temáticas, durante todo el año."

OBRAS: **Los hechobolsa** (2013), **Don Cartone**, **Sancho Lata y Musiquito** (2009), **Dibujante de historietas** (2007), **El circo de Turrón y Colapso** (2005), en proceso **No sabo** (estreno julio 2015). **Cocina Cochina** con elenco de UNGS. Junto con otros teatreros abrieron el espacio La Herrería Teatro (2008) en San Miguel.

INTEGRANTES: Mariano Guerra, Gastón Guerra y Diego Passarini.

COMPAÑÍA AMICHIS.

"Hay compañías que trabajan en forma seria y dedicada a los niños. Creo que hay muchas compañías existentes que lo hacen, pero también me parece que hay muchas más de las otras, las que no. Hugo Midón, un precursor y un referente, ha marcado un antes y después. Existen muchísimas producciones y cada vez más de gran calidad."

OBRAS: **La O de Odiseo** (2006), **Sacco y Clownsetti** (2008), **Esperando a Bam** (2010), **Bom, Bim, Bam** (2013), **Clac! Una obra de película** (2014). Próximamente **Shhh! Eterno ensayo**.

INTEGRANTES: Cecilia Miserere, Martín Palladino, Gustavo Monje, Giselle Pessacq, Pedro Donnerstag (2005). Miserere, Palladino y Donnerstag (2007 a 2009) espectáculos itinerantes. Desde 2011 Cecilia Miserere, Virginia Kaufmann, Martín Palladino, Federico Salles. Y Anita Gutierrez y Giancarlo Scrocco a partir del año 2013.

COMPAÑÍA CRIOLLA

"Amplio, lleno de tesoros y de oportunismo también. El 'nos juntamos y hacemos un infantil en dos semanas' nos perjudica terriblemente. El espectador desprevenido que cae ahí, es probable que no vuelva a pisar una sala. Pero es un problema que no solo tiene el teatro para niños, lo tiene el teatro en general. Y el deseo de un teatro familiar todo el año, no solo en temporada invernal. Ojalá el público empiece a descubrir y diferenciar los trabajos realizados con calidad. Los chicos como espectadores demandan otra cosa, ya no los conforma ver en el teatro lo mismo que ven en una animación de cumpleaños, quieren sorprenderse (y no en el sentido de ver derroche de tecnología y efectos especiales porque eso hoy sobra)."

OBRAS: **Papanatas** (2009) **Romeo y Julieta de bolsillo** (2013) **La comedia de los Herreros** (2014) **Ojos que no ven** (2015).

INTEGRANTES: Emiliano Dionisi, Sebastián Ezcurra, Julia Gárriz.



Sebastián Soldevila

“El circo te enseña a confiar en el otro”

El pasado mes de mayo se presentó, en el VII Festival Internacional de Circo de Buenos Aires, el espectáculo **Cuisine & Confessions** de la compañía Les 7 Doigts de la Main. En su sexta visita a nuestro país, la agrupación canadiense compartió con el público una experiencia innovadora y de profunda humanidad.

PATRICIA ESPINOSA / desde CABA

El director francés Sébastien Soldevila es uno de los fundadores de Les 7 Doigts de la Main, junto a otros seis artistas –Isabelle Chassé, Shana Carroll, Patrick Léonard, Faon Shane, Gypsy Snider y Samuel Tétreault– provenientes del Cirque du Soleil y del Cirque Éloize.

El nombre de esta compañía canadiense, creada en 2002 y con base en Quebec, refleja muy bien su gran integración como equipo y su dinámica de trabajo, ya que alude al dicho francés “como los cinco dedos de una mano”, que se aplica cuando distintas individualidades se unen y coordinan para un objetivo común. Dicho propósito consistió en unir talentos y experiencias para la creación de un circo más intimista y a escala humana que les permitiera abordar historias de vida y conflictos universales muy poco explorados en el mundo circense.

El grupo ha demostrado dos cosas: que la destreza física ya no basta y que el circo es el género que más ha favorecido la integración de diversas disciplinas y lenguajes artísticos. Los espectáculos de esta agrupación incluyen teatro, danza contemporánea, música instrumental, dj's, cine, video proyecciones, artes visuales y demás expresiones propias de la cultura urbana (como juegos de pelota y skate).

De dicha fusión multidisciplinaria surgieron espectáculos tan novedosos como **Loft** (2002), **Traces** (2006), **La Vie** (2007), **Psy** (2010) y **Sequence 8** (2012).

Sus giras por Europa, Estados Unidos y Canadá han llevado a algunos de sus directores y coreógrafos a participar de grandes ceremonias y megaeventos. El año pasado, sin ir más lejos, Soldevila dirigió a 600 performers en uno de los actos de lanzamiento de las Olimpiadas de Sochi, en Rusia; mientras que su esposa, la directora

norteamericana Shana Carroll (ex trapecista del Cirque du Soleil) suele colaborar con dicha compañía como coreógrafa de acrobacias.

Soldevila no menciona ninguno de esos trabajos por encargo; el director prefiere hablar de las producciones de Les 7 Doigts mientras bebe su primer café de la mañana. Se expresa con gracia y calidez en un español bastante fluido y lo primero que revela es su espíritu de sibarita: “Hace dos o tres años que dejé de actuar. Me gusta más dirigir, porque ahora puedo comer y ser gordo”, comenta entre risas, para luego confesar que el nombre de la compañía surgió durante una prolongada cena en la que sus integrantes continuaron bebiendo hasta las dos de la madrugada.

La idea de incluir comida en un espectáculo surgió durante una sesión de brainstorming en la cocina de su casa, mientras debatía con su esposa cual sería el eje de su próximo trabajo. Fue a ella a quien se le ocurrió incluir la comida, inspirada en las bromas de su marido quien cada dos por tres amenaza con dejar el circo para abrir un restaurante.

En 2014 la pareja codirigió **Cuisine & Confessions** utilizando diversos platos de comida como elementos performáticos. El formato de la obra estuvo vagamente inspirado en un libro de cocina (**Young and Hungry: A Cookbook in the Form of a Memoir**) que la abuela paterna de Shana publicó en 1970. De allí surgió el plan de combinar recetas culinarias con anécdotas personales.

-¿Qué los impulsó a crear este espectáculo?

-Queríamos hablar de la cocina porque es un lugar muy importante, donde la gente aprende mucho de sus madres y de sus abuelas y se transmiten recetas de una generación a otra. Es un espacio que favorece las conversaciones íntimas.

En Quebec, cuando tenemos una fiesta normalmente la gente termina conversando en la cocina hasta muy tarde.

-Por otro lado, los aromas y sabores nos conectan con recuerdos olvidados.

-Así es. Todo el mundo come y todo el mundo tiene una historia relacionada con la comida. Me gusta eso. Y, además, la comida es la única cosa que nos une porque a todo el mundo le importa. La vida sucede en la cocina, allí se comparten experiencias únicas. Para nosotros, hablar de la cocina y de la comida es una manera de hablar de la gente. Y para compartir estas historias teníamos que cocinar para la gente. No podíamos hacer un espectáculo de una hora y media y llenar el lugar de toda clase de olores para después no darle nada al público....

-El ambiente está impregnado de aromas ya desde el inicio...

-Y si no has comido algo antes de la función es muy difícil (se ríe). Esos aromas te despiertan el apetito. Nuestra cocina funciona normalmente durante la función.

-¿Qué platos suelen preparar?

-Hacemos un omelette con jamón y queso, un pan de banana y pasta con salsa de vegetales. Hemos trabajado con un chef, durante casi dos meses, para hacerlo perfecto y que al finalizar el espectáculo los platos estén listos para servir.

Cuando cambiamos de país, tenemos que ajustar los tiempos de cocción de la pasta porque varían en cada lugar. Algunos se cocinan en seis minutos, otros en ocho ó diez. El agua también es diferente, así que cada vez debemos hacer varios test de cocina.



• Escenas de "Cuisine & Confessions".



de alegría. **Cuisine...** ofrece diferentes niveles de lectura, para adultos y para chicos de siete años en adelante. Y si los chicos no entienden algo se lo explican sus padres. Es lo que hago yo con mi hija de seis años. A mí me gusta que vea obras profundas, aunque tenga que explicárselas.

-¿Relacionó este vínculo entre comida y memoria con el caso de Marcel Proust y su evocadora magdalena?

-Sí y también tuve en cuenta que los olores y la comida activan la zona reptiliana del cerebro, que es la parte más primitiva y las que nos conecta involuntariamente con esos recuerdos. Es interesante lo que sucede al finalizar el espectáculo, la gente nos dice: "¡Uy, yo tengo una historia parecida a esa!" o "tal cosa me recuerda a mi abuela". Esa manera de hablar y de compartir con la gente, es un modo de decir que pese a todo estamos juntos en este pequeño globo, sin importar la religión, ni las nacionalidades. En este elenco tenemos una artista rusa, tres argentinos, una sueca, un canadiense, dos norteamericanos y una francesa. Con mi esposa queríamos que el casting incluyera gente de distintos países, ya que no podríamos hablar de historias humanas ni de distintas culturas con artistas de una sola nacionalidad. Nuestros espectáculos serían muy monocromos. Y a nosotros nos gustan las historias y creemos que las acrobacias tienen que decir algo, el cuerpo tiene que hablar.

-En el espectáculo *Psy*, once personajes afectados de distintos trastornos psíquicos (insomnio, amnesia, paranoia, hiponcondría, agorafobia et-

cétera) logran superar sus desórdenes mentales a través del circo. Fue una hermosa metáfora sobre la enorme capacidad del ser humano para sobreponerse a sus propios padecimientos. ¿Qué tan complicada resultó la puesta?

- *Psy* fue difícil porque tuvimos que investigar mucho para entender lo que estábamos diciendo y no caer en el típico cliché de "¡estoy loco!". Y no fue un espectáculo tan triste, tenía mucho humor. Era como el mundo de Tim Burton: un poquito loco y a la vez tierno y simpático. En cambio, **Cuisine...** fue un trabajo mucho más complejo que requirió de un largo proceso de experimentación y ensayo. No era simplemente hablar de cocina y de lo mucho que me gustaba comer con mi abuela.

Nos metimos a fondo con la historia de varias personas. Hemos trabajado durante meses, preguntando a nuestros artistas, cada mañana, sobre sus recuerdos familiares y además nos reunimos en la cocina de mi casa, casi tres veces por semana, para cocinar y conversar.

-Cada plato que se prepara en escena acompaña una historia de vida.

-Así es. Uno de nuestros artistas quería hacer el omelette perfecto, porque de niño se crió sin padre y cuando sus medio hermanos iban cada domingo a visitar a los suyos, él se quedaba solo con su mamá y preparaban un omelette. Para él era una experiencia muy importante, porque era el único día de la semana en el que tenía a su madre sólo para él. Le cuento esto y me emocionó... (se refriega los ojos y pide permiso para ir a fumar afuera).

Este espectáculo cambia todo el tiempo. El que hicimos en Argentina fue pensado para el público argentino. Hay historias de vida detrás de cada uno de estos platos y la gente nos ayuda a cortar los ingredientes y a preparar la comida durante la función.

-La respuesta del público porteño fue muy entusiasta...

-Sí. La gente suele abrirse más con la comida. Participan en el espectáculo y todos quieren probar lo que hacemos. Hay mucha comunión entre el público y los artistas y los niños se van locos



• El director y elenco de "Cuisine & Confessions".



-Uno se pregunta cómo han podido sobrevivir estos jóvenes a semejantes historias de abandono, muertes violentas y familias deshechas.

-Sin el circo estas personas, hoy probablemente, estarían muertas. Muchos de sus amigos o familiares murieron por sobredosis o a consecuencia de incidentes violentos.

No cabe duda que el circo cumple una función social. Conozco muchísimas escuelas en Marruecos que toman a chicos de la calle y en Brasil también hay dos escuelas increíbles que les ofrecen a los jóvenes una manera muy fácil de aprender algo diferente. Eso los ayuda a insertarse socialmente y a generar vínculos afectivos; porque el circo no lo hace uno solo, se necesita entrenador, hacer pareja con otro, alguien que te sostenga o que te ataje en el trapecio. El circo te enseña a confiar en el otro.

-¿Qué otra escena de Cuisine... destacarías?

-Hay historias bonitas y otras muy duras. Una de las más importantes es cuando Matías, que es argentino, habla de la desaparición de su papá durante la dictadura militar. Sus padres habían

ido a comer con amigos y allí lo estaba esperando un comando militar y los capturaron. Matías tenía ocho meses y nunca más vio a su padre.

En el espectáculo él se pregunta quién le dio de comer el último día y qué tipo de comida era. Si dar comida es un acto de amor, cómo se hace con un hombre al que van a matar. El lo cuenta al público y describe como le hubiera gustado que hubiera sido esa última escena antes de morir.

-Nadie hubiera imaginado que un espectáculo de circo podía incluir esta clase de testimonios.

-Para nosotros era muy importante compartir esa parte de la historia de Argentina y mostrarla en otras partes, porque cuando vamos a Francia hay gente que no sabe todavía lo que pasó aquí. Yo creo que los argentinos han hecho un trabajo increíble sobre esto. Mi padre es español, así que estoy muy al tanto de lo que pasó con el franquismo en España. Después de tantos años vemos que todavía no han hecho justicia, ni se ha investigado lo suficiente. Los únicos que han hecho cosas y han trabajado para lograr cambios, es la gente de Argentina. Nosotros valoramos mucho

eso. Además, tenemos una relación de muchos años con el Festival Polo Circo. Nos gusta mucho su programación, su *chapiteau* (carpa) y también la ciudad. Trabajamos con Gabriela Ricardes (directora del festival) desde hace muchos años. Ella ha visto todos nuestros espectáculos y siempre nos invita cuando le gusta alguno.

-¿En qué se diferencian sus espectáculos de la línea de nuevo circo iniciada por Cirque du Soleil?

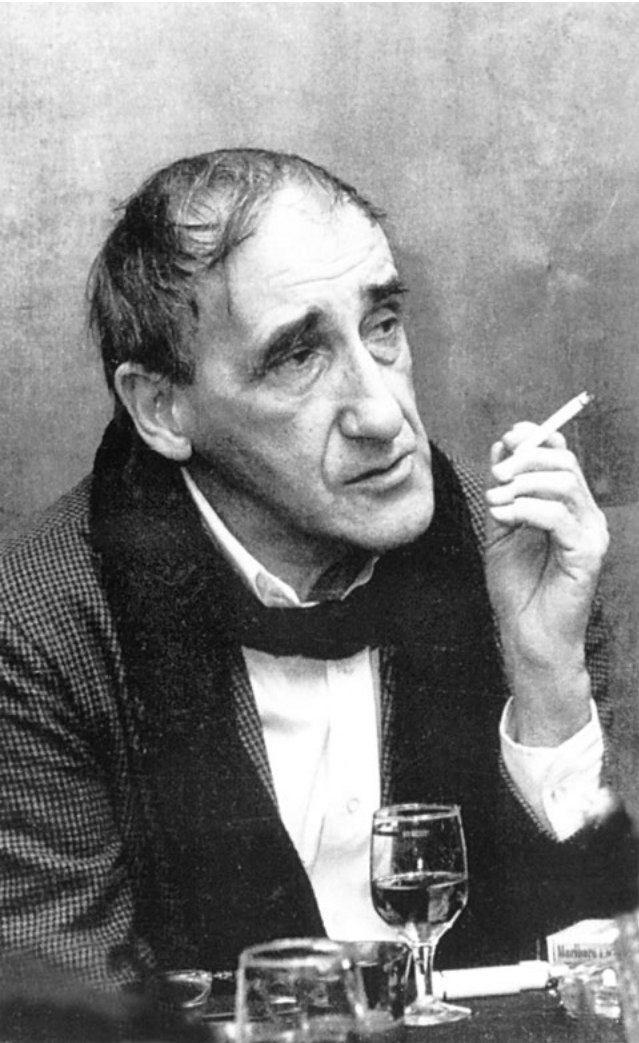
-Soleil crea mundos irreales, con personajes maquillados como superhéroes. A nosotros, en cambio, nos gusta recrear la vida de la gente común. No sólo nos interesa abordar aspectos más humanos, sino que además trabajamos con los problemas y experiencias personales de nuestros compañeros. Porque ante todo trabajamos con artistas, no con disciplinas. Cada vez que empezamos a diseñar un espectáculo casi nos da igual lo que hace cada artista. No nos interesa la perfección, porque creemos que para el público es más interesante percibir la fragilidad del artista. Desde luego, todos ellos están muy bien entrenados en técnicas circenses, pero lo que buscamos es tener buenos intérpretes para armar una historia y para que ellos hablen de sí mismos. Sobre todo en *Cuisine...*, donde el elenco participa de una suerte de interviú, también con humor, porque para mí la vida es corta y hay que disfrutarla.

-¿Cuál es su próximo proyecto?

-Estamos trabajando en una pieza de teatro, también con circo, inspirada en el *El proceso* de Kafka. Lo estrenaremos en Nueva York dentro de un año. Va a ser muy diferente a todo lo que hicimos hasta ahora.

Entrevista a Katarzyna Cytlak

REENCUENTRO CON TADEUSZ KANTOR



El pasado 10 de junio se realizó en la Casa de la Lectura de Buenos Aires un homenaje al reconocido creador polaco Tadeusz Kantor, al conmemorarse el centenario de su nacimiento. Conferencias, espectáculos y una muestra de su obra visual dio forma a un encuentro de artistas que reflexionó sobre la obra del genial maestro.

SUSANA VILLALBA / desde CABA

Muchos recordamos como un hito, como un lujo de haber llegado a ser testigos, ambas visitas (o al menos una de ellas) del Teatro Cricot de Tadeusz Kantor en Buenos Aires; y con su presencia en escena, como ya es mítico. La primera en 1984, con **Wielopole Wielopole**, y luego en 1987, con **Que revienten los artistas**. Entre otros grandes y/o novedosos teatros del mundo que pasaron por el Teatro San Martín: Kabuki, Odin Theatre, etc. Otros no lo vieron en vivo pero han podido conocer aquellas emblemáticas puestas a través del archivo de ese Complejo teatral, o bien a través de Internet. Lo que no sabe o no recuerda la mayoría es que ya la obra plástica de Kantor había pasado por Buenos Aires, en 1965, cuando en el Instituto Di Tella tuvo lugar una exposición sobre el arte polaco de esos años. Esto es parte de lo que investiga Katarzyna Cytlak, historiadora del arte polaca que reside en Buenos Aires y cuenta con una Beca de su país para analizar e investigar la obra plástica de este artista, un aspecto menos recorrido pero igual de importante, ya que una faceta no existe sin la otra.

“Kantor decía que vivía un *menage a trois*, es decir que convivía con el teatro y con las artes plásticas”, cuenta Katarzyna.

-¿Alguna de estas artes era la esposa y otra la amante?

-No lo dijo, y no creo que alguna tuviera preponderancia, siempre fue desarrollándolas en paralelo y con reatualimentación mutua. El mismo mundo tomaba una y otra vía. Pero creo que su teatro eclipsa el conocimiento de que en

1967, por ejemplo, obtuvo el segundo premio en la Bienal de San Pablo, con una obra en la que aparecía un objeto asociado a la tela, objeto que integra el repertorio de sus íconos: el paraguas. Quizá ocurre que su obra plástica es más heterogénea pero su formación fue como artista plástico. Antes de la Segunda Guerra mundial cursó Bellas Artes en Cracovia y Escenografía. Esta última era la puerta entre un mundo y otro.

-También Kantor fue puente entre otros dos mundos: los países “del Este” y lo que llamamos Occidente.

-Sí, para él fueron muy importantes sus viajes. Las vanguardias, que después de la guerra retomaron sus propuestas interrumpidas, lo influyeron mucho. Y decía que mucho de ellas llevó a Polonia en sus maletas. De ahí que otros de sus íconos fundamentales fueron las maletas y las mochilas, o mejor aún el hombre-maleta, el hombre-mochila. Una de sus obras precisamente fue **Mi viaje, diario íntimo**. Reconocía tres periodos en su obra plástica que coincidían con sus viajes. El primero a París, en el 47; allí tuvo oportunidad de ver la muestra de los surrealistas organizada por Breton, Duchamp; también fue influido por la Bauhaus, por Picasso, Miró... y sobre todo le impresionó el chileno Roberto Matta, por su disposición del espacio y por sus imágenes del hombre-insecto, tan en consonancia con la crisis de valores de posguerra. En este sentido, el mundo de posguerra, el tema de la pobreza fue central en sus obras, el de los trabajadores. Su segundo viaje fue nuevamente a París en el 55.



• Tadeusz Kantor.

En esa ocasión tuvo contacto con el arte informal, no sólo las obras, también la lectura de textos críticos, vio las muestras de artistas como Tápies, Mathieu... Su obra de entonces estuvo muy emparentada con esa estética. Algunos cuadros de entonces llevaban títulos de cimas de los Andes (Aconcagua) pero porque para los polacos resultan abstractos. Se puede decir que la muestra que realizó entonces fue la primera de arte informal en Polonia. Su tercer viaje, en 1965, fue a los Estados Unidos con una Beca de la Fundación Ford. Tuvo gran impacto en él la obra de John Cage y de Robert Rauschenberg; también artistas como Allan Kaprow, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg y Mark Rothko, entre otros. Al regresar organizó su primer happening en Polonia. Hay que considerar también al grupo Fluxus como una influencia muy importante en sus happenings.

-Lo de Diario íntimo, que mencionó antes, también me suena muy Kantor.

-Sí, fue pionero también en mezclar en la obra lo autobiográfico, como otra forma de romper con la representación, romper la ilusión. En una gran exposición sobre su obra, en la Galería Krzysztofory, eligió exponer conjuntamente sus objetos personales. También su trabajo con la memoria mezcla lo personal. O el modo en que utilizaba acciones cotidianas en sus happenings, como afeitarse.

-Otra forma de reflexión sobre la representación fue un diálogo con obras clásicas.

-Muchas de sus performances fueron cuadros vivientes que a su modo reproducían un clásico, por ejemplo *La lección de anatomía* o cómo aparece *La balsa de la Medusa*, de Gericault, en su *Happening panorámico del mar*.

-También aparece en uno de sus cuadros un elemento de *Las Meninas*, ¿se trataba de resignificaciones?

-Retoma una costumbre muy popular en el siglo XIX de concluir las obras teatrales con un cuadro viviente, en el que la gente participaba.

-La pintura no es sólo para mirarla, decía, como tampoco el teatro.

-Siempre volcaba una reflexión plástica en otra teatral, por ejemplo, en las dos disciplinas encontramos dos de sus conceptos fundamentales, aunque los experimentó primero en la plástica: la "realidad degradada" -que también llamaba "realidad de rango inferior", la única verdadera según él, la marginal -y el "objeto pobre". A mitad de los 60 nacieron estos conceptos de la falta de confianza de Kantor frente a la pintura; aunque luego volvía a ella, tuvo períodos en que negaba la pintura. El concepto de objeto pobre se desarrolló en él contemporáneamente al Arte Povera italiano y al Neorrealismo francés, que también utilizaban el objeto encontrado. Buscaba en sus

objetos que fueran usados, gastados, le interesaba que fueran cotidianos, universales, muy fácilmente reconocibles para todos, comunes, como el paraguas, pero también le interesaba que fueran inútiles o corridos de su función. También le interesaba cómo algunos objetos generan un espacio o lo van modificando, la silla plegable, por ejemplo, que cambia de forma. Si bien había en esto una herencia del dadaísmo, en Kantor no primaba el azar; él compuso un repertorio de objetos, que aparecieron primero en la plástica e inmediatamente después encontraron su lugar en el teatro y continuaron apareciendo hasta el fin de sus días en sus obras teatrales. Luego comenzó la práctica de crear sus propios objetos híbridos, hibridación entre humano y objeto.

-Y el Embalaje...

-En el 64 desarrolló su práctica de embalar objetos cotidianos en papel o tela, lo hacía para duplicar o triplicar su significación y para suspender sus funciones habituales, darles una nueva vida, pero también podría ser visto como darles protección. Hizo embalajes de personas humanas, en uno de sus happenings envolvía a su mujer con papel higiénico, un acto simbólico, la mujer se transformaba en momia en su recuerdo.

-Esto también se asocia con su escenografía, con su teatro.

-El paralelismo, o el cruce según como lo veamos, es constante; ya en sus comienzos, al mismo tiempo que generaba un grupo de jóvenes pintores desarrollaba un teatro experimental clandestino. En el 55, con su espectáculo *Circo*, intenta trasladar a lenguaje escénico su experimentación plástica. El resultado fue una enorme bolsa negra que contenía a los actores moviéndose dentro de ella y de la que emergían extremidades o cabezas. Claro que la presencia del actor en el teatro lo lleva a otros lugares, a otras búsquedas. En el happening probablemente encontró momentáneamente un punto de unión. Y hacia el final de su obra y su vida seguimos encontrando el mismo paralelismo entre su último ciclo de pinturas, llamado *Nada más allá*, y sus últimos espectáculos teatrales, sobre todo *Nunca volveré aquí*, del 88; en ambos retoma sus creaciones del pasado y sus modos particulares del autorretrato.

Robert Sturua

“El teatro le ha ganado la carrera al tiempo”



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

JUAN MARTÍN GRAZIDE / desde CABA

El director georgiano Robert Sturua (76 años) ingresa al salón comedor del hotel Savoy, cerca del edificio del Congreso de la Nación, con una calma envidiable. En su rostro siempre hay una sonrisa fija, nada forzada, mira directamente a los ojos y su voz resuena grave y suelta. El director se dispone a conversar con **Picadero**, pero pide por favor que la nota no se extienda más de media hora, porque se encuentra cansado. Pocos días más tarde viajará nuevamente a Georgia, luego de una corta temporada en Buenos Aires donde presentó su versión de **La tempestad**, de William Shakespeare, interpretada por la compañía rusa Teatro Et Cétera de Moscú –que él dirige y que estrenó en 2012 en Rusia–.

Sturua-acompañado por la intérprete Natalia Kovaleva, encargada de traducir el texto del ruso al español, como en producciones anteriores – bromea cuando se le pregunta si actualmente él se toma su tiempo para ver el teatro que hacen sus colegas, sobre todo en Georgia y en Moscú, los lugares del mundo donde más produce. “Sabés que ya no salgo tanto para ver teatro, no es como en otros tiempos cuando me podía pasar todo un fin de semana viendo dos o tres obras. Ya no tengo la edad como para ir de una parte a otra. Aparte, imaginate la conmoción de los espectadores cada vez que me ven entrar en una sala. Dejan de ver el espectáculo sólo para verme a mí (se ríe). Soy como una especie de Maradona: nadie puede de-

Luego de traer **La tempestad** a Buenos Aires, el director georgiano habla de sus primeros pasos en el teatro, sobre los textos clásicos y las nuevas tendencias escénicas.

jar de mirarme, y el espectáculo que se está dando en ese momento deja de tener sentido”.

No es la primera vez que Sturua llega a la Argentina para mostrar su arte en vivo. Su impronta se hizo conocida en 1987 cuando deslumbró a los porteños con su versión de las obras **Ricardo III**, de William Shakespeare, y **El círculo de tiza caucásico**, de Bertolt Brecht en el Teatro San Martín, con su compañía Rustavelli, de Georgia. Dos años más tarde, dirigió a la actriz Cipe Lincovsky en el clásico **Madre coraje**, también de Brecht. Y a mediados de la década del '90 llegó con **Las visiones de Simone Machard**, de Brecht y **Shylock**, una versión de **El mercader de Venecia**, de Shakespeare. Y hace poco regresó para poner en escena **A Electra le sienta bien el luto**, de Eugene O'Neill, con un elenco que encabezaron las locales Leonor Manso y Paola Krum.

Sturua dice que siente gran atracción por la escena porteña, tan vanagloriada por todos los teatristas del mundo, y que es muy importante para entender de dónde provienen las nuevas voces del teatro. “No es un fenómeno tan normal que la materia del teatro se de en salas apartadas de lo que se considera el circuito teatral comercial. Eso es casi único en el mundo. Pero lamentablemente, cada vez que vengo a la Argentina es para trabajar y me queda casi nada de tiempo para salir y ver qué sucede realmente con el teatro de Buenos Aires”, dice.



• Escena de "La Tempestad".

Actualmente, Sturua dirige dos compañías. Es el director principal de una compañía Shota Rustaveli en Georgia, donde él trabaja hace más de 50 años. Y otra compañía en Moscú, Et Cétera, con la que visitó esta vez la Argentina. En Georgia no siempre fue fácil su trabajo. Hace unos años, Sturua fue apartado de ese cargo porque tuvo unos encontronazos con el gobierno de Mikheil Saakashvili –que ya salió del poder-. “No le gustaba mi pensamiento y es por eso que me expulsó de la dirección de la compañía teatral. Por suerte, muchos teatros de Moscú, de San Petesburgo, me comenzaron a llamar, porque me había quedado sin trabajo. Hasta que llegué a la compañía Et Cétera, con la que me sentí muy cómodo, y con la que actualmente sigo trabajando. Pero con el poder, por suerte, las cosas no son para siempre. Después de que cambió el gobierno que me expulsó de mi trabajo, pude regresar a Georgia, y volver a trabajar en el Rustaveli”, cuenta.

– **¿Siempre fue un apasionado por el teatro o alguna vez tuvo fantasías de dedicarse a otra cosa?**

– Cuando era chico no tenía intenciones de trabajar en el teatro, no había tenido nunca experiencias que me despertaran curiosidad por este arte. Quería trabajar en el cine, como director. Mi juventud coincidió con una época muy interesante en el cine francés, y una nueva ola de realizadores y tendencias, que realmente me marcaron mucho: el neorrealismo, con Visconti, Fellini, y más adelante la Nouvelle Vague. Pero finalmente, en Georgia no pude realizar mis deseos de ser cineasta. Para eso tenía que viajar a estudiar cine a Moscú, pero mis padres no me permitieron hacer eso, decían que era muy joven para vivir en el extranjero y mantenerme solo. Entonces me decidí a estudiar matemática y física en la universidad de Georgia, pero con mucho despecho, casi con rabia. Una vez, en una esquina de una de las calles que me llevaban a la Universidad me encontré con un chico con quien estudiaba en la escuela, y que no me caía del todo bien. Le pre-

gunté ‘¿qué vas a estudiar?, ¿qué carrera pensás realizar?’. Y él me contestó que si estaba todo resuelto iba a estudiar física y matemática. Fue una revelación. Entonces decidí hacer lo contrario. Y fui inmediatamente a inscribirme al instituto del teatro. Y así fue que me hundí (se ríe).

– **Tuvo gran fe en sus intuiciones ¿cuándo se dio cuenta que realmente había algo en el teatro que le gustaba?**

– Al principio sentí algunas dificultades, pero luego me di cuenta de que sin ellas no puede pasar nada. Los problemas son una gran enseñanza. Pero en general, soy bien dichoso. Siempre tuve buena suerte en ese sentido, en todo lo que encaré, en todo lo que expuse en un escenario. A la suerte la simbolizo como una mujer. Ella toma siempre mi mano, y le digo, a mi suerte, a mi destino: podes llevarme a cualquier lado. Esa siempre fue mi ayuda en la vida.

– **¿Cuáles fueron las primeras experiencias teatrales –ajenas a su producción– que más lo impactaron?**

– Tuve un maestro de teatro, un director muy famoso en Georgia: Mijaíl Tumanishvili. Una vez trajimos una obra de él a la Argentina, **Don Juan**, de Molière, interpretada por el teatro joven de Georgia. Sus obras, sus trabajos en el teatro como director, siempre me impactaron y en aquellos años fueron una revolución interna para mí. Fue una guía muy importante para lo que en el futuro iba a construir en mis propias puestas. Pero sin lugar a dudas, lo que desencadenó un fanatismo extremo por el teatro fue cuando conocí las obras de Brecht. Pude ver sus puestas en Moscú, cuando lo traje el teatro alemán Berliner Ensemble. Quedé realmente conmocionado.

– **¿Qué recuerda de sus primeros años de trabajo en Georgia?**

– Mientras estudiaba realicé dos puestas: una era una obra de sátira política de un autor ruma-



• Escena de "La Tempestad".

no, y otra obra clásica rusa de Iván Turguénev. Estas eran como dos vías de mi carrera. Por un lado, la sátira política y por el otro, lo clásico y lo psicológico, las historias de amor psicológicas. Puedo decir que no pensaba en eso especialmente, no era que me estaba preparando para trabajar esos estilos, pero cuando lo hacía me salía bien, y siempre con mucho éxito. Cuando ahora estoy revisando mi camino, mi trayectoria de vida en el teatro, son las obras satíricas políticas o un drama de amor psicológico, las que componen lo mejor de mi repertorio.

– **¿Se puede decir que el teatro sigue molestando a las clases dominantes?**

– El teatro molesta al poder, ayer y hoy. Y lo seguirá haciendo siempre. En **Hamlet** eso se ve de manera muy clara, por ejemplo. Un hombre –el tío de Hamlet– mata a su hermano, lo reemplaza y se erige como un nuevo rey. Hamlet está obligado a vengarse. La misma fábula, que tiene un montón de coincidencias con la vida política real, irrita a los dirigentes. Desde la época de la historia griega, de los tiempos antiguos, todas las obras teatrales hablan de política. Entre los nue-

vos dramaturgos, este sentido político tan fuerte de las obras clásicas no se perdió del todo, pero se está transformando. Veo las mismas motivaciones, investigando cómo los hombres dirigentes que tienen el poder manejan todo de la misma manera de siempre. Nada ha cambiado, los temas siguen iguales. Cambian los métodos pero la idea sigue siendo la misma.

– Usted es un gran conocedor de la obra de Shakespeare...

– Trabajé mucho sobre las sobras de Shakespeare. Monté 22 de las 37 obras que escribió. Parece que encontraron una nueva, que están investigando si es de él o no.

– Shakespeare acostumbraba a hacer teatro dentro del teatro, como cuando Hamlet monta una obra en la que muestra cómo fue el asesinato de su padre en manos de su tío...

– Haciendo esa puesta, Shakespeare quiere verificar el hecho de que en realidad el tío mató a su padre. Él repite lo que pasó en realidad, él monta como una ratonera para atrapar a los que hicieron eso. Se considera que existe un dicho de Shakespeare, que todo el mundo es el teatro, que quienes viven en el mundo son actores. Eso significa que Shakespeare aceptaba el mundo como un juego.

– ¿Cómo fue el proceso de trabajo con *La tempestad*?

– La idea era contar una historia de un ser humano que logró entender el mundo y que sabe hacer de todo, pero está traicionado por su hermano que lo mandó a la muerte junto con su hija. El protagonista, Próspero, al comprender a la gente como es, y los motivos que los llevan a actuar, decide vengarse, como idea principal. Pero comprende que no puede cambiar al ser humano y que tiene dos caminos: vengar o perdonar. Prefiere quedarse honrado y no matar, no ver la sangre humana.

– Próspero cambia radicalmente su postura: deja de pensar en la venganza para finalmente perdonar a su hermano...

– Shakespeare es un maestro. Cómo mistifica, cómo esconde los propósitos principales, no va directo a la cuestión, sino que adopta camuflajes. Hay que buscar el sentido profundo, y eso es parte de un maestro verdadero. Yo soy más primitivo que Shakespeare y explico las cosas de una manera más directa. Shakespeare es un dramaturgo con ironía, nuestra versión de la obra exige humor. Tiene distintos aspectos a seguir, pero el tema del perdón es fundamental. Así como Próspero se va sin venganza, el escritor con este

texto, sale de la escena del mundo y perdona a todos. El gran autor había alcanzado el máximo nivel en materia de arte y coincido con él en colocar en la base de la puesta, la cualidad de perdonar para lograr vivir, una premisa que también intentaba resolver Hamlet dudaba: la venganza puede convertirte en aquello que estás combatiendo

– ¿Un director que encara a un clásico se convierte, en algún sentido, en un autor?

– En un cierto sentido, es así. Personalmente aprecio mucho la obra, el texto que compone el autor. Eso no depende de si es un clásico o si es un dramaturgo contemporáneo. Porque pienso que ahora es la tendencia entre los directores, libremente, cambiar los textos. Están produciendo versiones. Por ejemplo, existen miles y miles de versiones de *Hamlet*. Hace un tiempo que no puedo ver *Hamlet* como clásico. Siempre la están transformando, inventando cosas. Ojo, que yo hago lo mismo. Sí, los clásicos tienen que ser adaptados y todos los directores de escena prácticamente lo hacen. Y se convierten en los coautores de esas obras clásicas.

– ¿Alguna vez se frustró al encarar alguna obra clásica o a algún autor?

– Puedo decir que no produjo ningún espectáculo malo. Tal vez hubo experiencias que no tuvieron el éxito pensado pero por culpa de algún contexto. Considero que no tuvo éxito mi versión de *Romeo y Julieta* en Moscú. Ahí lo que me molestó es que fueron invitadas las estrellas del cine y el teatro ruso de aquel entonces para componer el elenco. Eran caras de televisión. Y eso generaba que hubiera faltazos a los ensayos, porque había actores que estaban ausentes, filmando o grabando. Era tan grave la situación que en el ensayo general estaba ausente el actor que hacía el papel de Mercucio, porque estaba filmando en París.

– Con los avances tecnológicos, y el hecho de que mucha gente decida quedarse en casa para ver películas o interactuar por las redes sociales, ¿el teatro corre peligro de vida?

– Por supuesto que no. El teatro le ha ganado la carrera al tiempo. Nada se compara con una puesta en vivo. Podrá gustarte o no, pero ver una obra siempre te modifica. Puede ser que en algunas nuevas puestas, lo que se considera teatro clásico se vea invadido por otras manifestaciones artísticas, como el circo, las artes visuales, y demás, pero eso sucede para darle más impacto a los espectáculos. Puede ser que sea más difícil acaparar la atención del espectador hoy. Pero de algo estoy muy seguro: El teatro nunca va a perder. El teatro gana. El método antiguo, el de siempre, prevalece.



• Escena de "La Tempestad".

– ¿Cunado un autor se vuelve clásico?

– Se dice que en Francia, cuando un autor se muere, lo entierran como a cualquier ser humano, y tienen que pasar 25 años para que la sociedad comprenda que era una persona clásica o célebre. Hay veces que en la actualidad existen textos o autores que acaparan la atención de la prensa, y se vuelven infaltables, imprescindibles, pero con los años, tal vez ese autor ya dejó de producir, o entra en una especie de déficit creativo. Cuando hay una obra que te parece muy buena y muy actual, y se hace moda, hay que esperar a ver qué pasa con eso mismo luego de un año. Generalmente, no pasa nada.

– ¿En qué proyectos se encuentra trabajando en la actualidad?

– Tengo un montón de planes. Hay muchas buenas obras, geniales actores y jóvenes. Cada uno de ellos espera que trabaje con ellos. Pero yo tengo a la vez a mi alcance cinco obras dramáticas, estoy dudando con qué material empezar a trabajar. Son todos buenos proyectos. Estoy en una especie de sorteo. Todavía no hay nada concreto. Cuando saque algo de este sorteo de mi gorro, te llamo.

UNA FIESTA QUE LLEGÓ PARA QUEDARSE EN LA ESCENA INTERNACIONAL



“Desaparecimos del mapa teatral por muchos años y este año volvimos a ser uno de los más grandes eventos a nivel internacional”, resaltó, emocionado, Freddy Nãñez, presidente de la Fundación para la Cultura y las Artes (Fundarte), de la Alcaldía de Caracas, Venezuela, ente organizador, junto al Gobierno del Distrito Capital, de la 4ta edición del Festival de Teatro de Caracas, que bajo el lema “¡Todo el Mundo a Escena!” contó con la participación, del 10 al 26 de abril de 2015, de cinco excelentes propuestas teatrales argentinas, país invitado de honor; a la par de 17 compañías de Bélgica, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, España, Francia, Italia, Nicaragua, México, Uruguay y 179 agrupaciones venezolanas.

HERNÁN COLMENARES / desde Caracas

Un balance positivo, con resultados satisfactorios. Una asistencia de 975 mil personas producto de un total de 320 funciones en 27 salas de teatro y espacios abiertos, como parte de una programación de 1.362 actividades, que incluyeron espectáculos de sala, de calle, comunitarios, infantiles, y una diversidad de eventos académicos, hilvanados como un escenario común para que desembarcara el teatro del mundo.

LLENAR EL VACÍO

Caracas se vistió de teatro, de alegría, como hacía tiempo no ocurría, desde los días del primigenio Festival Internacional de Teatro de Caracas, creado, en septiembre de 1973, por el artista argentino-venezolano, Carlos Giménez, (1946/1993), quien siempre pregonó que su sueño era transformar “no sólo el teatro de Venezuela sino el de América Latina”.

Empeño de Carlos Giménez, junto a María Teresa Castillo, del Ateneo de Caracas, que brindó el disfrute, en 1978, de un memorable **Ubu Rey**, dirigido por Peter Brook; además, de la presencia –en el transcurso de las primeras nueve ediciones que alcanzó a dirigir– de Tadeusz Kantor, Manuel Puig, Griselda Gambaro, Nuria Espert, Norma Aleandro; y agrupaciones como The Berliner Ensemble, La Fura Dels Baus, y Els Joglars.

Reminiscencia aparte, el positivo resultado de la IV edición del Festival de Teatro de Caracas, plantea, desde ya, un gran reto para las futuras ediciones, obligadas, a partir de este momento, a brindar lo mejor de las artes escénicas a los amantes del teatro, y, en especial, al público que empieza a formarse en ese campo.



Entusiasma conocer que la convocatoria para la recepción de postulantes internacionales a la V edición del Festival de Teatro de Caracas, a celebrarse en abril de 2016, cerró con un total de 462 propuestas, encabezadas por Argentina (165); México (75); España (62); Colombia (48); Chile (33); Brasil (20); y de países como Austria, Bélgica, Bolivia, Costa Rica, Cuba, Dinamarca, Ecuador, Estados Unidos, El Salvador, Eslovenia, Francia, Guatemala, Italia, Reino Unido, República Dominicana, Uruguay, que también hicieron llegar sus ofertas teatrales.

LOS PRIMEROS PASOS

En 2011, con la idea de reforzar el vínculo cultural de la ciudad y sus habitantes, se emprendió la recuperación de algunas salas emblemáticas y espacios públicos; y con el lema “Lo tuyo es puro Teatro” nació la primera edición del Festival de Teatro de Caracas, con la participación de 80 agrupaciones nacionales. Renacía, en su esencia, la figura de los festivales nacionales de teatro, que en su primera etapa, iniciada en 1959, logró alcanzar la séptima edición en 1993.

Buen comienzo que instó a la segunda edición del festival; programada con 150 grupos, entre el 22 de Febrero y el 10 de marzo de 2013, se realizó hasta el 5 de marzo, debido al fallecimiento del presidente Hugo Chávez. Su lema “Ver para creer” reforzó el proyecto gubernamental de rescatar el vínculo entre la ciudad, su identidad y sus habitantes.

La tercera edición, con el lema “Nos estamos viendo”, tuvo lugar del 11 al 27 de abril de 2014; contó con la presencia de 152 agrupaciones. Rindió homenaje a Carlos Giménez, fundador

del evento teatral internacional en la capital venezolana, y se inauguró con la obra **El coronel no tiene quien le escriba**, emblemático montaje de la agrupación Rajatabla, espectáculo creado por Giménez a partir de la novela de Gabriel García Márquez. La internacionalización era inminente y así se anunció, por parte de los organizadores.

El Festival de Teatro de Caracas no es el único que se celebra en la ciudad. Desde 1973, el evento creado por Carlos Giménez, continuó su presencia, aunque últimamente, de forma no consecutiva, por limitaciones presupuestarias; pese a ello, el Ateneo de Caracas persiste en convocar y presentar artistas de diferentes lugares del mundo, bajo la modalidad de temporadas, en salas ubicadas en el este del área metropolitana de la capital venezolana.

El teatro contemporáneo de este país, mantiene una entrañable vinculación, de larga data, con la escena argentina. Caracas, ha sido el lugar de encuentro e intercambio, con individualidades como Juana Sujo, fundadora de la primera escuela nacional de teatro; Guillermo Korn, y su paso por el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela; Francisco Petrone; Carlos Gorostiza; Juan Carlos Gené, y su emblemático Grupo Actoral 80; Carlos Di Pasquo; Francisco Ferrari; Eduardo Di Mauro, Alberto Ravara, Silvia Inés Vallejo, Marta Candia, y Raúl Brambilla, por citar algunos.

¡ARGENTINA ES PURO TEATRO!

La presentación de cinco disímiles puestas en escena de agrupaciones bonaerenses, permitió, una vez más, constatar la vitalidad, la originalidad y la calidad de la creación teatral argentina,

considerada como una de las manifestaciones culturales más importantes de Latinoamérica y del mundo.

A **La mujer justa** versión de la novela de Sándor Márai, dirigida por Hugo Urquijo; **Terrenal** de Mauricio Kartun; **Othelo** versión de Gabriel Chamé Buendía; **Cinthia Interminable** creación de Juan Coulasso junto a Jazmín Titiunik; y **Luba** de Magdalena Yhoma, se le sumó un ciclo de teatro en el cine, actividades académicas y la presentación de publicaciones especializadas en artes escénicas del Instituto Nacional de Teatro.

La programación se inició con **Othelo**, de William Shakespeare. Adaptación y dirección de Gabriel Chamé Buendía, alumno en sus inicios de un director carismático como Juan Carlos Gené.

Chamé Buendía, apoyado en su visión de clown, que le aportó humor, y en un elenco integrado por Matías Bassi (**Othelo**), Julieta Carreras (**Desdémona**, **Bravancio**, **Montano** y **Bianca**); Hernán Franco (**Yago** y **el Duque**) y Martín López Carzolio (**Rodrigo**, **Casio**, **Emilia** y **Ludovico**); logró el cometido: reírse de una tragedia, gracias a la actuación y la imaginación, para brindar un inolvidable **Othelo**.

Gabriel Chamé Buendía, quien transita desde hace mucho tiempo por los textos de Shakespeare, supo, en la puesta en escena de su versión de **Othelo**, encontrar con claridad, las acciones más importantes, que se manifiestan en los permanentes juegos de distanciamiento, donde los actores entran y salen de sus personajes, se permiten reírse de ellos, cuestionarlos y volverlos a actuar.

“He vivido una evolución del teatro y el circo



• Escena de "La mujer justa".



• Escena de "Cynthia interminable".

que me interesa mucho, porque lo cómico es muy accesible a la gente, al pueblo; ayuda a entender a autores como William Shakespeare, con **Othelo**, que normalmente no se hace. La nuestra es una tragedia hecha con humor y esta es la clave", comentó el director.

La primera vez que Chamé Buendía visitó Venezuela fue en el marco del VII Festival Internacional de Teatro de Caracas, en abril de 1988, con **Escuela de Payasos**, creación del grupo el Clú del Claun, con actuaciones en Maracaibo, Barquisimeto, y en el Antiguo Cine Rialto, de Caracas, el mismo lugar, convertido en el Teatro Simón Bolívar, al que, en abril de 2015, 27 años después, volvió para mostrar un maravilloso **Othelo**, donde la imaginación está puesta al servicio de la teatralidad.

A este trabajo le siguió la mímica y la gestualidad de una impactante y sobrecogedora **Cynthia Interminable**, dirigida por Jazmín Titiunik y Juan Coulasso; una creación colectiva, que muestra a tres hombres y una mujer, (personificados por Eric Mandarina, Germán Botvinik, Juan Fernández Gebauer y Marysol Benítez), donde los espectadores son testigos de su intimidad, representada a través del cuerpo y la gestualidad. Un disparo artístico de un teatro que defiende los silencios.

Cinco actos, en una sala-comedor, el mismo espacio donde unos seres deprimidos y traumatizados hilvanan una historia sin orden, con una estética cinematográfica que incorpora escenas en cámara lenta y simulación de efectos de sonido por parte de los personajes. Lo que sí está muy claro es el rol de cada uno en esa familia.

Un gran manejo de los cuerpos con movimientos repetitivos y coreográficos, para mostrarnos los arquetipos de una típica familia disfuncional. Así tenemos que Margaret, uno de los persona-

jes, está siempre callada y triste. No habla. Una voz en off le dice lo que, probablemente, tiene en sus pensamientos, y así entendemos su tristeza.

Cynthia Interminable le dio paso a Magdalena Yomha, quien apoyada en la literatura de Ricardo Piglia y Roberto Arlt, escribió y dirigió **LUBA**, una singular historia de amor, con las actuaciones de Leonardo Murúa, (Correa) y María Zubiri, (Luba), que trata sobre la historia de una inmigrante polaca, que llega en barco con la promesa de una nueva vida y cae en una red de prostitución.

Magdalena Yomha, muestra el encuentro de Correa (Leonardo Murúa), que huye herido, tras un mal golpe y Luba, (María Zubiri), una mujer hermosa, en la habitación de un burdel.

Correa, un apasionado del teatro, se asocia con un compañero tramoyista y organizan una célula revolucionaria, para atentar contra las salas teatrales dominantes, para devolverle al teatro su primitivo destino, un montaje que nos recuerda la propuesta de Antonin Artaud: "devolver al teatro su primitivo destino, y restituirle su aspecto religioso y metafísico". Yomha, insiste, desde hace tiempo, en la adaptación teatral de textos literarios, con el entusiasta deseo de transformar al lector en espectador.

La saga continuó con **La mujer justa**, adaptación teatral, a cargo de Graciela Dufau y Hugo Urquijo, de la novela homónima del periodista y escritor húngaro Sándor Márai. Tres relatos muestran, de manera despiadada, el retrato de tres clases sociales: la alta burguesía (Peter, Arturo Bonin); la clase media (María, Graciela Dufau), y la de los campesinos pobres (Judith, Victoria Onetto).

Tres voces, tres puntos de vista, que desde la estructura de la novela asoman con una gran teatralidad, y que en la versión escénica, con cada uno

de los monólogos, interpretados por Graciela Dufau, Arturo Bonin y Victoria Onetto, secundados por Hugo Urquijo (Lazar), se resuelve satisfactoriamente.

En **La mujer justa**, dirigida por Hugo Urquijo, encontramos un excepcional conocimiento de las emociones humanas, que desentraña las perversidades de las diferencias sociales, en una historia de pasión, mentiras, traición, y crueldad, presentes en un triángulo amoroso donde ninguno de los involucrados encuentra la felicidad.

En la escena argentina, Hugo Urquijo, quien se define como un apasionado del teatro del autor norteamericano Tennessee Williams; se ha caracterizado por una fina y certera intuición para trasladar al escenario a dramaturgos tan disímiles como Samuel Beckett, Harold Pinter o George Bernard Shaw.

La obra **Terrenal (Pequeño misterio ácrata)**, escrita y dirigida por Mauricio Kartun, fue la encargada de clausurar la Fiesta Teatral de Caracas; la agrupación recibió las Llaves de la Ciudad de manos del Alcalde de Caracas, Jorge Rodríguez, quien dedicó unas palabras a esta agrupación: "aquí están nuestros tres Claudios, fantásticos actores argentinos (...) Estamos muy agradecidos por todo eso que nos hicieron vivir especialmente en el cierre de honor".

Terrenal, cuenta una historia que toca los cimientos de la ética, la humanidad, la preservación, la miseria humana, el capitalismo, entre otros temas, llevando al público a la conmoción, reiteró el burgomaestre de la capital venezolana.

La pieza, escrita y dirigida por Mauricio Kartun, con un elenco integrado por Claudio Da Passano, (Abel); Claudio Martínez Bel, (Caín); junto a Claudio Rissi (Tatita), examina el concepto de propiedad en una incursión en lo mitológi-



• Escena de "Luba".



• Escena de "Othelo".

co y en la identidad argentina, especie de relectura político teatral del Génesis, de aquel "conflicto patronal de origen entre Abel, Caín y Dios", que transcurre en un lugar atemporal, en un descampado de la provincia de Buenos Aires.

TEATRO ARGENTINO EN EL CINE Y TALLERES

El ciclo de Teatro Argentino en el Cine, contó con la proyección de **Venimos de muy lejos**, realización colectiva, dirigida por Ricardo Piterbarg, un homenaje al barrio de La Boca, y al grupo de teatro Catalinas Sur. **Made in Argentina**, dirigida por Juan José Jusid, basada en la obra teatral **Made in Lanús** (1986) de Nelly Fernández Tiscornia. **La nona**, una película argentina cómica, (1979), dirigida por Héctor Olivera y protagonizada por Pepe Soriano, (como Carmen Racazzi, La nona). El ciclo finalizó con una mirada íntima al maestro del teatro, Juan Carlos Gené, a través de un documental, de 50 minutos, realizado por una de sus discípulas, Eloísa Tarruella.

Las propuestas académicas corrieron por cuenta de Matías Umpiérrez, artista multidisciplinario, quien dictó el seminario **Clínica de la Obsesión**, una reflexión sobre la actitud del artista en su desempeño profesional y **Cuerpo terminable e interminable**, a cargo de Eric Mandarina, Juan Coulasso y Jazmín Titiunik.

LA PRESENCIA DEL INT

Hacia el cierre del Festival de Teatro de Caracas, se realizó la presentación de las publicaciones del Instituto Nacional del Teatro Argentino. La representación la encabezó Guillermo Parodi, Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro. El Festival realizó una reedición de una obra publicada por el INT, **Memorias de un titiritero** de Eduardo Di Mauro

Cuando a **Freddy Nández**, organizador del Festival de Caracas, le consultaron las razones para seleccionar a la Argentina como país in-



• Entrega de reconocimiento a los integrantes de la obra "Terrenal (Pequeño misterio ácrata)".

vitado de honor dijo que "la escena en ese país hermano de la patria grande, es efervescente. Cuenta con un desarrollo teatral considerable, rico en puestas en escena, literatura, pensamiento e investigación sobre el teatro".

Sin duda, el mejor estímulo para mantener vivo el compromiso de transformar "no sólo el teatro de Venezuela sino el de América Latina", el sueño que siempre pregonó el argentino-venezolano, Carlos Giménez, ese gran provocador del teatro latinoamericano.

JORGE VILLEGAS, DIRECTOR DE ZÉPPELIN TEATRO

El director que teatraliza el peronismo

Dice Jorge Villegas que le gusta vivir en una ciudad con intensidad, como Córdoba, para no andar mirando a Oslo. Zéppelin Teatro nació de la fuerza del director que reunió a los actores en torno a sus convicciones 20 años atrás. Esa fuerza no ha decaído.



BEATRIZ MOLINARI / desde Córdoba

Zéppelin Teatro tiene un arco de obras que le permitiría trabajar seis meses ininterrumpidos, formando públicos, con una experiencia transgeneracional muy interesante. Mientras lleva adelante retrospectivas, homenajes y funciones militantes, Villegas se enfrenta a un texto de Marcelo Casarín sobre Jorge Bonino. **Esdrújula** será el nombre del espectáculo que ensaya con Rodolfo Ossés y Santiago San Paulo. “Una palabra que usaba mucho Bonino”, dice Villegas que, de paso, expone un tema que aparece en cada temporada: “¡Y andá a encontrar sala para estrenar!”

El equipo puede alardear de tener un repertorio que fue pensado mientras sus integrantes (el director incluido) crecían en la actividad artística y política.

“Nuestro repertorio nos permite linkear, por ejemplo en el caso de **Retrato de un hombre invisible** (2008), con lo que fue el aparato represivo de los años '70. Fue un umbral en la vida de ese hombre, el militante del '70 que se quiebra (de distintos modos): Carlos Raimundo Moore, deshumanizado a fuerza de electricidad y que termina colaborando con los represores. Es el producto de esa bestialización”. Para Villegas la obra está vigente en la medida en que siguen los juicios de La Perla y hay sectores que tienen ganas de plantearla cada tanto.

Las obras tienen recorrido propio. Siguen encontrando público interesado intensamente en la temática, que no es fácil, ni totalmente reivindicativa. “En el estreno, en la D2, hubo un gran debate generado por espectadores ex presos políticos y guerrilleros”.

Es lo que Villegas llama el ‘atractor extraño’, lo inesperado de Zéppelin (de la teoría del caos. Ver *1).

“Un grupo de extranjeros vio **Tosco** (el texto de Alejandro Finzi sobre el sindicalista cordobés). La obra transcurría normalmente, con mucho público, fue para la época del Cordobazo. En esa función estaba un ex compañero de militancia de Tosco que cuando terminó la función se puso a hablar. Era una gran casualidad. Ahí es donde el teatro se hace asambleario. No es una charla debate. Es eso que los griegos llamaban ‘apaté’, es decir, nuestro objetivo y el de los clásicos griegos es conmover el entendimiento. Es el tipo de mecanismos que nos permite disfrutar de lo que hacemos”, dice Villegas que tomó fotos del público antes y después de Informe Mono. “El espectador también es la obra. Se ha modificado algo en él. También están los que no sienten nada, pero yo me refiero al espectador emancipado del que habla Jacques Rancière, que elige ir a un lugar determinado, el espectador del teatro independiente y del cineclubismo, en el sentido que son prácticas parecidas porque hay que detectar el lugar, ir, elegir la obra, si no van los amigos ese espacio está solo. Ese rito es invencible, hace invencible la actividad, más que el pochoclo y la estereofonía. Ese rito siempre va a estar en minoría. Es una pretensión absurda la mayoría para este tipo de experiencias en este tiempo donde el divertimento es tan grande y genial. ¿Qué competencia puede tener el teatro de arte versus el aparato de entretenimiento? Por eso valoro mucho al espectador que cierra la compu, habla con alguien y va al teatro”.

A Villegas las ideas de Rancière lo movilizan, pero aclara que lo tocan después de haber decodificado la relación artista-ciudadano. “Me parece que cuando el artista se come al ciudadano pasa lo de Chano (Tan Biónica). También puede pasar en el teatro independiente, donde el artista decide ser un intérprete, no de su entorno y de su realidad, sino, de obras que van sucediéndose. Es el rol del artista que no se texturiza con lo que hace”. Esta idea explica el título de su libro **Teatro incompleto** porque siempre, la pregunta ‘por qué no hacerlo’, antecede a cualquier acción,.

En Zéppelin Teatro se ha ido construyendo esa relación dialéctica entre el ciudadano y el artista que pueden convivir con la misma intensidad.

Por ejemplo, Matías Unsain da un taller de carpintería social en Villa La Lonja donde llega invitado por los carreros. Utiliza la mayor cantidad de madera desechada que encuentra y recicla. Allí están rearmando carros o haciéndolos. Es el resultado de una visita de los carreros a la función **Operativo Pindapoy** en el Teatro La Luna. “Fue una función especial para carreros. Ese tipo de vínculo es permanente. Las llamamos funciones militantes. Son un gran sebo para hacer otras funciones, fuera de las salas.”

O cuando después de una función de **Tosco** para un grupo de trabajadores de ATE, se acercó un hombre mayor que dijo haber participado de la toma (histórica) de la Confitería Oriental durante el Cordobazo. En la obra de Finzi, Tosco dice: ‘usted sabe que no me acuerdo quién estuvo en la toma de la Confitería Oriental’. También puede encontrarse en el mismo ómnibus con el

padre de Marcos Spedale, el chico muerto a golpes por una patota de adolescentes del Cerro de las Rosas, o revolver la historia de Nora Dalmasso (crimen del que aún no se encontró el culpable), casos que reescribió en **Proyecto Judiciales, poéticas teatrales sobre la actualidad mediática**.

“Una vez cayó un hombre después de **Argentina, Hurra!** – cuenta Villegas – y dijo que estábamos haciendo una infundada acusación a un compañero de militancia que él había conocido. Nosotros decidimos hacer la modificación porque creemos que ese espectador es el verdadero actor. Él deja de ver una obra de teatro para ver algo que le ha sucedido. Es lo que pasa al vivir en una ciudad con intensidad, para no andar mirando a Oslo”.

Se habla de la dificultad para sostener el sistema de grupos de teatro, de hecho, quedan muy pocos en Córdoba, con identidad, trabajo permanente, estrenos y cohesión artística. Ante la consulta sobre la clave de Zéppelin, Villegas cuenta:

“Cuando empezamos con **Historia del fuego**, queríamos hacer teatro independiente, teatro de arte, un teatro que nos identificara fuertemente. Después crecimos con la idea de hacer este tipo de teatro. Nos enamoramos de esta idea. Fuimos armando una relación dentro del grupo”.

El grupo que funciona como un hilván vincula teatro, sujeto y sociedad. Las conversaciones se volvieron interesantes y armaron un plan de trabajo que reúne al director con los actores de forma permanente. Desde **Proyecto Judiciales** (2007) se juntaron todos los actores que hoy se mantienen unidos.

Ese Jorge Villegas de 26, 27 años era un joven con una carrera universitaria (cine) incompleta, había militado en la universidad, había estudiado en el Seminario Jolie Libois, había conocido maestros como Carlos Gandolfo, asistido a una función de **El padre** de Strindberg dirigido por Alberto Ure, la Fura dels Baus, el grupo Rajatabla; en Buenos Aires, la movida punk, el festival La movida.

“Recuerdo haber visto a Luca Prodan – relata – en las escalinatas de la Facultad de Medicina, solo, un domingo a la mañana con una botella de ginebra. Tenía una novia que al parecer no le abría la puerta... Los redondos, Nirvana, leí Bucovsky. No era un turista, un pasajero en trán-



• Escena de "Operativo Pindapoy".

sito del teatro. Ya había hecho mis opciones de vida, había clausurado la posibilidad de estudiar una carrera clásica. Había decidido lanzarme a eso que encontré en los pasillos del Seminario de Teatro Jolie Libois: los ruidos y las voces más maravillosas de los ejercicios de aquellos docentes apasionados”.

EL LATINOAMERICANO CORDOBÉS

Jorge Villegas recuerda la entrevista de Mona Moncalvillo a Carlos Giménez en la **Revista Humor**.

“Yo había visto **Macbeth** de Giménez en el Teatro San Martín de Córdoba en 1984 cuando estaba en la secundaria. Era un pibe curioso. Me fascinó que Carlos Giménez fuera cordobés como yo, que había visto lo que yo veía, y me ayudaba a entender lo que había sido el Cordobazo y la violencia de la dictadura de Onganía, que obligó a una generación a exiliarse. Recuerdo que fui donde también él había estudiado: el Seminario Jolie Libois. Quise anotarme a mitad de año y sin haber terminado el secundario. Recorrí la Escuela (hoy el shopping Patio Olmos) y fue como poner los dedos en la electricidad, en el mejor sentido. Tuve la noción de que en realidad muchas de las cosas que querían que me pertenecieran estaban ya arrojadas al mundo ahí, y que yo no llegaba a ese lugar por casualidad. El rock me había llevado a hacerme preguntas, también la aparición del movimiento punk. Veo **Accions** de la Fura dels Baus en el '84, en plena revolución punk catalana. Lo que me atrajo, y me atrae aún hoy, es que si hay algo que el joven planteó es que la vida no tiene que ser vivida con un criterio clásico, etéreo y burgués, sino que podía elegir un ser eter-

namente joven y arrojarse a vivir. Y me decidí a vivir. ¡Sólo que creía que con tomar tres cervezas diarias me moría! Y no me morí”.

Zéppelin nació del impulso desmesurado que el Festival de Teatro Latinoamericano de Córdoba (1984) dio a los jóvenes que, como Villegas, abrían los ojos a otro mundo posible. Él es uno de aquellos chicos del festival, en el sentido de un nacimiento artístico que los ligó a la historia silenciada por la dictadura y a una épica que renació con la democracia. Lejos de sostener ese impulso como el gesto anacrónico de unos herederos voluntariosos, Jorge Villegas asume su rol como actor social e intérprete de la historia en la que los enfrentamientos con el sistema productivo y represivo aparecen bajo formatos, antihéroes, seres desclasados y rabiosos, así como una escritura que busca sacudir el discurso oficial. Zéppelin Teatro es un grupo siempre en marcha, en comunicación con organizaciones de base que lo eligen como interlocutor.

UNA VELA A LAS 20.30

“Me crié en un hogar peronista –cuenta–. Al peronismo entré primero por la vía emocional. Mi viejo le prendía una vela a la Eva a las 8 y media de la noche. En épocas jodidas y oscuras se fue construyendo en mí, que era un niño, esa santidad. Tengo grabada la imagen de Eva, como una estampita. Se prendía la velita como un recuerdo permanente. Fui oyendo las leyendas y leía los libros que leía mi papá sobre el peronismo. Recuerdo el libro de Pedro Ara sobre el embalsamamiento de Eva Perón. Yo tenía 13 años. **Operación masacre** de Rodolfo Walsh, sin que mi viejo sea un tipo que reivindica el peronismo re-



• Escenas de "Argentina, Hurra!".



volucionario. Él es un peronista de Perón. Para él se termina complicando todo cuando los peronistas empiezan a leer a Marx, por decirlo así. Con la quema del ataúd, ese acto de Herminio Iglesias que vi en la tele cuando era adolescente, no era ese peronismo el que me linkeaba en la cabeza. Lo pensaba como algo perseguido, distinto a ese peronismo de los sindicalistas enriquecidos. Yo pensaba en Rodolfo Walsh, en **¿Quién mató a Rosendo?** Si nos ponemos a pensar, el otro peronismo pertenece a la misma línea que siguen los tipos que mataron a Mariano Ferreyra”.

Después Jorge tuvo que volver a pensar el peronismo, ya no desde lo emocional. Tuvo que construir una relación adulta y empezar a comprender toda la complejidad del peronismo.

“No obstante, soy un peronista romántico, reivindicó el peronismo revolucionario, el de los hombres como Walsh, que aunque no tenía esa procedencia termina siendo un dirigente de la organización Montoneros. El peronismo de los cabecitas negras, el de los negros que querían que Eva Perón fuera presidenta. Me cuesta el peronismo institucionalizado como tal. El mejor peronismo es, para mí, el que puede ser desmenuzado, en el que pueden verse las relaciones entre aquellos cabecitas negras que pusieron las patas dentro de la fuente de Plaza de Mayo y el pibe que hoy puede recibir una netbook en el colegio. Hay una relación aun cuando el peronismo de hoy es menos romántico y tiene más aire acondicionado”.

Al final, está claro que Villegas y su grupo hicieron su propia “peronología”.

Jorge Villegas reunió bajo el título-consiga “Patria o Muerte”, las siguientes obras: **Man in chat**; **Operativo Pindapoy**; **Argentina Hurra!** Se suma la más reciente **Maten a Rosas**, una de las obras ganadoras del Concurso Bancor (organiza-

do por la Fundación del Banco de la Provincia de Córdoba), la única de la lista que todavía no ha puesto en escena y que está en cartelera bajo la dirección de Sergio Ossés.

“Me doy cuenta, ahora, de que hice, sin querer y sin plan, una suerte de línea histórica”.

Ha escrito y dirigido **Proyecto Zoociedad**; **Proyecto Calle**; **Che Pibe**; **Vigilar y castigar**.

En la obra **KyS** plasmó poéticamente el episodio y la memoria de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, los jóvenes asesinados en Avellaneda el 22 de junio de 2002.

(*1) atractor. Conjunto en las que todas las trayectorias cercanas convergen.

DESPIECES

ACTOR Z

Jorge dice que no puede saber cómo es un actor si no trabaja y entrena con él.

“Un actor zeta es aquel que sin complejos llega al ensayo y pone la pava, barre si es necesario, repasa el texto si lo hubiere y está dispuesto a que le demos la misma importancia al ensayo en sí mismo o a pensar por ejemplo cómo participamos en una jornada contra el Código de Faltas. Un actor zeta ve teatro, habla con respeto de sus colegas, se banca críticas, se enorgullece con los halagos pero sabe que la mirada del espectador emocionado es su mejor paga. Un actor zeta busca que el espectador convierta una función en un espacio asambleario, cruzado de ideas, innovado en sensaciones y crítico políticamente”.

EL OFICIO DEL DIRECTOR

“Dirigir teatro es una experiencia extraña; el Actor no es una ténpera. Los actores no son cosas. Laten, se indignan, cogen, a veces están tristes, otras, contentos, y en la experiencia del ensayo, donde el teatro se prepara y se hier-

ve, el director debe siempre estar dispuesto a generar condiciones para la creación, y es a veces una mezcla rara de chamán, piloto de tormentas, bufón en desgracia y sabio de verdulería. Y con todo eso, animarse a crear obras de teatro, ser creíble para los actores y llevar adelante un oficio tan verdadero como difícil. ¡¡Dirigir Zéppelin es una aventura estética y política fantástica!!”

EL PERONISMO EN ESCENA

“La teatralización del peronismo es una de mis obsesiones. Soy peronista y un crítico del peronismo al mismo tiempo. Los hechos que pusieron moretones, rouge y olor a pata en la historia argentina los animó el peronismo. Latiendo allá lejos con Rosas donde la incompreensión por parte de la oligarquía extranjerizante le impedía ver revolución de la ‘multitud plebeya’ y luego con ‘las patas en la fuente’, esa historia se reencontró a sí misma. El peronismo es una bestia capaz de ser todo al mismo tiempo, lo peor y lo mejor, pero sobre todo, ser pueblo”.

CONVERSACIÓN CON RICARDO FORSTER

La captura del tiempo humano



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

ALBERTO CATENA / desde CABA

Doctor en Filosofía y profesor e investigador de Historia de las Ideas en la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Forster es uno de los intelectuales más reconocidos de la actualidad cultural argentina y se desempeña desde junio de 2014 como Secretario de Coordinación Estratégica para el Pensamiento Nacional, organismo dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación. En este diálogo, el autor de **El litigio de la democracia, La anomalía kirchnerista o Nicolás Casullo o semblanza de un intelectual comprometido**, entre tantos otros valiosos trabajos, retoma algunos tópicos ya tratados con el autor de esta nota en la larga entrevista volcada al libro **La subjetividad y sus laberintos** y analiza distintos fenómenos culturales de la época, entre otros el del intenso influjo de los medios de comunicación en la conciencia moderna o la expropiación cada vez mayor del tiempo de los seres humanos por la cultura del espectáculo, la televisión o las redes sociales.

-En la introducción de *La travesía del abismo*, tu último libro sobre Benjamin, haces una referencia crítica al concepto de industria cultural, señalando el efecto adormecedor que, en general, tienen sus productos sobre la conciencia de la sociedad. ¿Podrías ampliar este concepto?

-Cuando se piensa la industria de la cultura, en lo que Guy Debord llamaba la sociedad del espectáculo, y en sus obvios vínculos con el capitalismo, con el mercado, y con la transformación de los objetos culturales en mercancías, o cuando se piensa la sociedad de masas, es indudable que las observaciones que hacemos nos llevan a interrogar a ese mundo a través de una perspectiva crítica. Sin que esa perspectiva implique una visión demonizadora como única mirada posible o la reducción de toda la compleja trama de los bienes culturales a los fenómenos de mercantilización, de construcción de sentido común o de determinadas formas de subjetividad. Esto último me parece importante señalarlo, porque sigue habiendo creación artística, desafío estético, una dimensión de la cultura que incluye lo libertario, lo crítico, lo descentrado, lo innovador, lo subversivo. Me parece que esto es fundamental, de la misma manera que lo era en la tradición de la Escuela de Frankfurt donde se hablaba de una dialéctica de la modernidad o de la Ilustración. Y esa dialéctica suponía que había una concepción transformadora, incluso con una genealogía revolucionaria

y crítica, pero que también contenía en su interior un proceso de captura de una racionalidad instrumental, dominadora, explotadora y reduccionista donde la razón moderna devenía en irracional. Desde esa perspectiva es posible pensar que la cultura incluye, al menos, estas dos dimensiones. Una ha sido siempre potencialmente creadora, transformadora, libertaria, y otra ha sido reguladora, adaptacionista, manejada por dispositivos ideológicos, por tramas que fundan un principio hegemónico de dominación cultural.

-Tal vez este esquema podría trasladarse a la actualidad, aunque con la clara distinción de que vivimos en un tiempo de mayor predominio de los medios de comunicación y con rasgos que no se habían visto en otras décadas.

-Es que vivimos en una época de saturación de los medios audiovisuales, lo que podríamos llamar –usando una idea heideggeriana, aunque trasladándola a otra esfera– una época de la imagen. Pero ya la imagen atravesando cuerpos, cotidianidad, lenguajes, vínculos sociales, espacios públicos, ámbitos privados. Nunca como ahora el hombre, el sujeto o lo que queda del sujeto, ha sido expuesto a fuerzas que prácticamente atraviesan la totalidad de su vida. Hay un libro que salió hace poco que se llama *24/7*, de Jonathan Crary, que es un análisis de las transformaciones culturales del capitalismo y que alude en su título a que los individuos están sometidos 24 horas por día en los 7 días de la semana a ese influjo. Los individuos, los sujetos, los seres humanos están en el interior de un aparato productivo mediático que no deja de funcionar. Así como el capitalismo se rige por la lógica de la expansión exponencial de la rentabilidad, y por lo tanto todo queda subsumido a esa necesidad del capital de expandir sus ganancias, también todo lo que implique desarrollos tecnológicos, industria del espectáculo y de la cultura trabajan sobre una apropiación cada vez más potente del tiempo.

-El tiempo ya no nos pertenece.

-El tiempo ya no pertenece al sujeto sino que pertenece al sistema. Y el sistema tiene como núcleo la expansión en una época en que ella no está necesariamente ligada al crecimiento productivo industrial, sino a la expansión más abstracta de la financiarización y de las mercancías culturales. Desde ese lugar es importante soste-



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

ner una mirada crítica sin caer en una visión de que los medios de producción audiovisual de la cultura contemporánea son de por sí una máquina de enajenar. Sin esa visión puramente negativa, me parece relevante señalar las problemáticas actuales, lo que significa la dificultad de dar una disputa en el interior mismo del engranaje que mueve a la industria de la cultura. Esta es una enorme dificultad. Es la discusión sobre la televisión, por otro lado. Que ya es mucho más que la televisión. Porque hubo una época dominada por la televisión que fue entre 1950 y 1980, donde en verdad no hubo grandes modificaciones en la relación entre cuerpo y tecnología. Televisión blanco y negro, televisión color, pero la aparatología, la técnica, el dispositivo permaneció casi intocable y la relación entre el consumidor y el artefacto tecnológico fue más o menos constante durante esos cuarenta años. Sin embargo, desde los años noventa hasta la actualidad, la influencia de la mutación vertiginosa de las tecnologías de la información, de la comunicación, ha generado

un escenario totalmente distinto. Primero que la exposición a lo que hoy llamamos genéricamente la pantalla es infinitamente mayor. No hay hogar donde, al menos, no haya cinco, seis o siete pantallas, pantallas de televisión o computadoras, sin hablar de la telefonía celular que ha dejado de ser telefonía para convertirse en algo totalmente distinto. Eso supone que el sujeto está sometido a relaciones de fuerza, a constructos ideológicos que antes no existían como tales, que antes tenían otras características, había zonas de autonomía en la cotidianidad, en esa vida de todos los días, incluso en el interior de la casa o en otros espacios. Hoy se podría decir que, prácticamente, no hay espacio dentro de la vida de un individuo que pueda permanecer ajeno a la influencia cada vez mayor de la industria de la cultura, del espectáculo, de la comunicación y de las redes de información ligadas a Internet.

-Que, por otra parte, están entrelazadas hoy con la televisión.

-Todo lo que tiene que ver con los vínculos que se van estableciendo entre los individuos es mediado, total y absolutamente, por las redes sociales, las nuevas tecnologías. En ese sentido, las reflexiones que vos mencionabas respecto de Benjamin realizan un esfuerzo también por entender la dialéctica de este fenómeno. Insisto en lo que dije: la unidireccionalidad es problemática, hay siempre puntos de fuga, fisuras, hay potencialidades críticas, pero lo cierto es que esta sociedad atravesada por los lenguajes audiovisuales y los engranajes de la industria de la cultura cada vez más cierra la posibilidad de aperturas para el hombre o la mujer corrientes, que están sometidos a un bombardeo inmisericorde, no hay tiempo ni de respirar. Incluso en el libro que te mencioné, *24/7*, el autor plantea que el capitalismo va detrás de la última zona del individuo que permanece fuera del ataque de la mercantilización: el sueño. Están trabajando sobre el sueño. Primero que ya se bajó la cantidad promedio de horas dedicadas a dormir. A principios del siglo XX eran diez horas, actualmente son seis horas y media, eso significa que una parte fundamental de la reproducción de tu vida anímica está siendo expropiada, porque el sueño es clave, no solo por lo que implica como reparación de las intensidades del día, sino en lo que atañe a su función generatriz. La existencia del sueño ha sido una de las esferas claves de la existencia de las culturas. Bueno, esa esfera está siendo cada vez más invadida. La proliferación de

la luminosidad atenta contra el sueño. O la permanente conectividad. Ese es un punto no poco importante de las experiencias que hacen a lo que es una subjetividad más fragmentada. Vemos una relación cada vez más pasiva ante los artefactos.

-Sí, parecería como si la relación provocara efectos cada vez más adictivos

-En esto reaparece una vieja discusión: si el problema es el uso o si la propia técnica constituye ya una producción ontológica, una producción de subjetividad, en forma independiente del uso que se le dé. El argumento ha sido siempre que la ciencia puede crear la penicilina o la bomba atómica. En verdad, eso parece hoy indiferente. Para pensar bien lo que ocurre con la ciencia, las tecnologías y la comunicación hay que razonarlas en los términos de la transformación que están operando sobre la sensibilidad, sobre lo humano. Se está produciendo otro ser humano. No tiene ya que ver con el uso que hacemos de las conquistas tecnológicas, como si hubiera un uso libertario y un uso opresivo de ellas. La cosa ahora va por otro lado y la cultura se enfrenta a ese problema. Adorno empezaba su Teoría Estética diciendo que, cuando se ha dicho todo sobre el arte y cada cosa puede volverse un objeto de arte, ya no hay arte. De algún modo, la cultura concebida como instancia creadora, libertaria y crítica se enfrenta a su propio agotamiento. Algo que fue también, en su momento, el problema de la vanguardia, que nació para escupirle el rostro al público burgués, romper el canon y concluir con el arte de museo y terminó absorbida por el sistema o alimentando los lenguajes publicitarios, probablemente los lenguajes que mejor expresan las transformaciones de la cultura en los últimos cincuenta años, asociados a la explosión de los medios audiovisuales. Bueno, de eso se trata lo que decía en esa introducción a la que aludías.

-Frente a ese avance de la uniformidad, a esa cosificación, ¿pensás que hay alguna salida?

-Hay dos planos diferentes de esto. Una cosa es la potencia que puede tener o no (imaginemos que sí) el arte para sostener esas zonas que se sustraen a la capacidad de absorción del mercado. Creo que siempre hay una zona de la creación estética, una potencia en el arte que logra transgredir esos límites que le plantea la industria de la cultura. Entonces, puede aparecer la figura de la transgresión, del artista maldito. Uno tiene la sensación de que eso es cada vez más raro. El ar-

tista maldito del siglo XIX o el vanguardista de principios del siglo XX hoy son una rareza, porque el capitalismo ha mostrado algo: que puede apropiarse de los lenguajes que llevaban dentro suyo la crítica del capitalismo y convertirlos en materia prima de su propia proliferación. Esto pasó muchísimo respecto con todas las estéticas y las referencias al cuerpo y a la sensibilidad de la cultura de los años sesenta, que nació en contra de la cultura del capitalismo y terminó energizando la mutación del capitalismo hacia su peor etapa, que es la de la financiarización. Por otro lado, está lo que se puede generar, buscar, intentar como formas de mantener una intensidad creativa, que la cultura siga siendo un ámbito no domesticable totalmente por los circuitos del mercado o por los dispositivos ideológicos, una negociación de una cultura capaz de poner en crítica la cotidianidad del sistema, pero no por eso permanecer fuera del mercado. Porque el gran problema hoy es imaginar una forma de creación cultural que no pase por algunos de los registros del mercado, porque pasar por allí implica contaminación. En algún momento se pensó en un más allá del mercado, de la misma manera que la revolución era un más allá del capitalismo. Ahora, por lo menos en esta etapa, donde todo parece acontecer en el corazón del monstruo capitalista, la pregunta inquietante es cómo, aconteciendo adentro del monstruo, es posible encontrar líneas de fuga, mecanismos de resistencia, potencia crítica y creadora.

-Es el gran desafío.

-Ver cómo esa dimensión individual e intransferible que es la emergencia del artista, alguien capaz de producir con su arte y su potencia creadora una disrupción, se puede vincular con acciones colectivas. Incluso, y aquí podríamos colocarnos en otro lugar, ver de qué manera el Estado, si no es un Estado atrapado en el mero rol de agente jurídico o puro gendarme del gran capital, sino con otra mirada, otra dimensión social, cultural, puede intervenir para generar las condiciones de expansión de aquellas zonas de la cultura que tienen una relación muy compleja con el mercado. O bien porque no son negocio para el mercado o viven tratando de no dejarse succionar por él. Ahí sí el Estado puede intervenir de distintos modos: subvencionando, protegiendo, volcando recursos hacia esferas de la creación cultural que no están en el mainstream del mercado, en las necesidades de la lógica empresarial que supone la indus-

tria cultural. Por supuesto, allí el Estado tiene un importante papel que jugar para apoyar a la poesía, a la plástica, a la dramaturgia, a la literatura o cualquier otra expresión artística sacándolas de la lógica de la rentabilidad y el negocio.

-Esa es la significación de un ministerio de Cultura que piense en tal sentido.

-Desde luego, esa es su misión, la de apoyar y transferir recursos a las zonas más débiles, no en términos de potencia creadora, sino de subsistencia frente a la figura opresiva del mercado, que es la de reducir todo arte a un objeto de transacción mercantil. Ante ese hecho, el Estado, en su tarea de volcar recursos hacia esas esferas culturales y artísticas, les permite a ellas seguir desplegándose. De la misma manera se pueden generar ámbitos públicos de encuentros, de debates, que sean resonancia de algo que está sucediendo, pero que necesita cierto respaldo para hacerse visible. Esto dentro en una mirada que no es optimista, porque hoy es cada más apabullante la fuerza del mercado y de los propios dispositivos tecnológicos y más clara la dificultad de sustraerse y contrarrestar esa dinámica. Claro que hay cosas que se deben hacer y hay que hacerlas y ya intentarlas supone todo un gesto.

-Horacio González en una entrevista que mantuvimos hace poco decía que el teatro era uno de los lugares donde se ha resistido más esta colonización.

-Estoy de acuerdo. Primero porque el teatro supone en algún punto una relación diferente entre la obra en su totalidad (la escritura, la dirección, la escenografía, los actores, etc.) y el público, una relación de cuerpos. Es un tipo de relación entre esos cuerpos muy diferente a la que se puede dar en el cine. Al actor en el cine le sucede algo parecido a lo que le pasó al obrero en la industria. El artesano era dueño de sus medios de producción y también de la totalidad de su creación. El obrero ya no es dueño de sus medios de producción y ni siquiera sabe qué parte le toca en la construcción del objeto, es indiferente. Es un engranaje dentro de una máquina. En un punto, el actor de cine no es dueño de su actuación, su actuación es cortada en mil pedazos. Allí, lo fundamental es el montaje, procedimiento que tiene una dimensión interesante porque allí es el director el que construye ese dispositivo. En el teatro hay un juego de partes que se van ensamblando, cada parte ocupa un rol. Y los actores, cuando son creativos, pueden pro-

vocar una interrupción de la mecanización que podría derivar de repetir siempre un mismo texto. Porque cada función, por más que sea la repetición número mil, siempre tiene la posibilidad de la sorpresa, del cambio. Porque no es lo mismo para un intérprete actuar en verano que en invierno, con un público que es adverso y no aplaude que con uno que es participativo. O porque la propia obra en el mínimo cambio de una palabra o de la entonación puede provocar una modificación de la situación que se atraviesa. El teatro guarda una relación de visibilidad, entre las distintas partes que componen la experiencia, que lo pone en un lugar diferente, de creación interesante y de formulación de la subjetividad en un sentido quizás más libre que las otras esferas artísticas.

-Obviamente, no tiene el poder de llegada que tienen otros medios.

-No, porque la masividad está ligada a la revolución de las técnicas, a la aparición de las nuevas tecnologías. Fue la problemática con la que se enfrentó Benjamin frente a la industria del cine y el cine mismo como expresión artística. Por eso, las cosas hay que tomarlas con cierto cuidado. Para Benjamin la emergencia del cine contenía una potencialidad revolucionaria. No terminaba de percibir, porque no fue contemporáneo de ese cine netamente capturado por la industria, su aspecto negativo. Porque él vivió más que nada la etapa primeriza del cine, la de Serguei Eisenstein o Fritz Lang cuando todavía estaba en Alemania. Y en aquel tiempo pensaba que ese arte, aunque trabajado desde la esfera de lo mecánico y de la técnica, podía, sin embargo, producir una acción subversiva. Habría que ver que hubiera dicho Benjamin de vivir varios años más y ver lo que fue esa industria en su etapa más ideologizada, como fue la de la propia Alemania nazi, o incluso Hollywood. Es muy difícil imaginar el triunfo de la americanización de la cultura a nivel planetario sin el papel de Hollywood. Estados Unidos no son solo sus fuerzas militares, sus mercancías, sino también su enorme capacidad para exportar psicología cultural, y esa máquina de exportación es Hollywood. Y sigue funcionando a pleno.

-En qué expresiones artísticas descubre Benjamin esta dialéctica de convivencia entre las aspiraciones libertarias del hombre y los acosos siempre conspiradores del mal.

-Él está pensando en Meyerhold, Piscator, en teatro. Está pensando en cierto cine expresionis-

ta alemán, en el cine ruso. Lo está viendo en su poeta de referencia para entender cómo se va a producir la dialéctica de la experiencia del sujeto en la modernidad, que es Baudelaire y sus Flores del mal, su poética sobre París.

-Pero él va también más hacia atrás.

-Claro, por eso Benjamin, para analizar la situación de la cultura a principios del siglo XX, rehace un viaje en el tiempo y va hacia los barrocos alemanes del siglo XVII. Ahí juega en espejo y analiza la inquietud barroca por la pérdida de gracia, la secularización del mundo, la presencia de lo oscuro, de la noche, de lo fantasmagórico o la caída de lo sagrado, que es como una anticipación del desarrollo del giro hacia la sociedad burguesa. Y utiliza a los dramaturgos del barroco alemán para hacer la misma pregunta respecto a lo que el arte de comienzos del siglo XX, las primeras vanguardias, están generando en términos de una gran crisis de representación. A Benjamin le interesó mucho el surrealismo. Obviamente, cuando uno analiza la pintura que va del primer expresionismo a las distintas etapas de Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris y la descomposición de la forma propia de la plástica del siglo XIX, allí se encuentra con la crisis de representación en el interior de la modernidad capitalista. Entonces, Benjamin va leyendo en las distintas esferas de la creación artística ese momento de crisis, también en el modo en que interroga Marcel Proust la cuestión de la memoria o en la disolución del yo en la narrativa de James Joyce. Benjamin es un atento lector, en el campo de la creación artística, de lo que van a ser ciertas expresiones como puestas en evidencia de una profunda crisis en el sujeto moderno. Y esto es absolutamente contemporáneo de las grandes vanguardias, de allí que haya que leer a Benjamin en función de su diálogo con el momento histórico de esas vanguardias.

-¿Qué pensás de la relación de Benjamin con Bertolt Brecht?

-Los dos se alimentaron mutuamente. Tuvieron una relación muy intensa. Benjamin pasó muchas temporadas, ya los dos exiliados de Alemania, en la casa de las afueras de Copenhague de Brecht, hicieron trabajos en común, tuvieron un proyecto de revista que nunca se concretó. De algún modo la consolidación de un cierto giro más radicalmente materialista del Benjamin de los años treinta hay que vincularlo a una relación: la que tuvo con Asja Lacis, una mujer importante en la vida de Benjamin, y lo vinculó con el teatro comunista. Y obviamente Brecht está en el centro

de esa experiencia. Fue una relación muy fecunda. Habría que ver cuánto de Benjamin influyó en Brecht, pero está claro que Brecht influyó en Benjamin. Y el primero que notó esa influencia fue Adorno, que no lo vio con buenos ojos. Y fue una relación fecunda a pesar de sus diferencias. Hay que ver que venían de formaciones muy distintas. Brecht provenía de un mundo social del que Benjamin no había participado, porque procedía de la burguesía judía berlinesa. Ese mundo vinculaba a Brecht al movimiento obrero alemán y eso le daba una formación intelectual completamente distinta a la del refinamiento de Benjamin. Yo creo que Benjamin le transmitió a Brecht ese refinamiento y éste una visión del mundo social del que el primero carecía. Los dos buscaban la experimentación y Brecht lo hizo a lo largo de su vida, y por más que él diera un paso más consistente que el de Benjamin para involucrarse como comunista, su posición luego en la Alemania Oriental fue terriblemente incómoda. Un pensamiento antidogmático como el suyo era siempre visto con desconfianza.

-¿Qué papel juega hoy el arte?

-En un punto es como decía Ivan Karamazov: "Si Dios ha muerto, todo está permitido". La sensación que tengo, y quizás en esto peque de cierto matiz conservador, es que el arte contemporáneo no dice más que lo que la bruta realidad le muestra al hombre corriente todos los días. Es como una empatía, como un mostrar todo de tal manera que al verlo ya no se ve demasiado y lo que se ve no produce sorpresa, conmoción. Hay una pérdida de la conmoción, un anestesiamiento. Uno ve multiplicada un millón de veces la misma imagen, por ejemplo esa famosa del niño muriéndose en el desierto y el buitre rondándolo, y termina por no verla. Hay un juego con el morbo, que impide la sutileza, es un poco la diferencia entre erotismo y pornografía, el arte contemporáneo podríamos decir se ha vuelto más pornográfico. Y el arte clásico y el de vanguardia, fue en ese aspecto más erótico. Es una suposición. Y también tiene que ver con gustos personales y con resistencias a lo que son las performances. La sensación que tengo es que el arte ha ido perdiendo ese poder de conmoción que tenía, lo ha ido perdiendo en la medida en que, por un lado, diría Benjamin, abandonó la dimensión de culto, que ubicaba al arte en una relación con los hombres y con lo sagrado de tal naturaleza que su potencia estaba ligada a esa mediación. Cuando pasó de lo cultual a lo cultural y entró su tiempo de secularización el arte se movió en



el registro de la potencia libertaria, de la iluminación creadora sobre la escena de la realidad y también como crítica del mundo. Hasta que el arte fue cada vez más heterónimo a su mercantilización y al hacerlo fue perdiendo la zona de su autonomía, que para Adorno es el momento más interesante y negativo del arte. Si uno quisiera seguir esa línea podríamos decir que el arte contemporáneo es extremadamente problemático respecto de esas dos dimensiones. Pero también uno tiene que tener cuidado de no pecar de melancólico y quedar adherido a su propio gusto que ya no se corresponde con el giro en el gusto de las nuevas generaciones. Así en la vida.

-Por eso es bueno diferenciar melancolía de nostalgia.

-Sí, claro. La melancolía es la pasividad frente a un pasado que ya no vuelve más y que uno vive

añorando. La nostalgia, en cambio, es la posibilidad de interrumpir el presente trayendo imágenes de otros tiempos que pueden servir a la crítica de la realidad. Son dos dimensiones distintas.

-En alguna época, en los movimientos de izquierda había cierta resistencia a aceptar a ciertos autores de gran valía por el hecho de tener un pensamiento de derecha o no estar comprometidos en las luchas emancipadoras. ¿Crees que hoy ese prejuicio está lo suficientemente erradicado o subsiste?

-Hoy existe otro prejuicio. En aquel momento el prejuicio que se expresaba en la idea de que era mejor leer un libro de Antonio Gramsci, el Che o Lenin que **La montaña mágica** de Thomas Mann. Era un prejuicio más bien de la pérdida de tiempo. Era como distraer, en la lectura de la literatura burguesa, horas que podían ser volcadas a la tarea revolucionaria. Ahora, me parece que el problema no es leer esto o aquello. Ahora, hay algo más complicado: no se lee. A mi preocupa mucho, sobre en lo que es el espacio de las experiencias políticas, las militancias que han aparecido entre los jóvenes, y está buenísimo que hayan aparecido, me inquieta la distancia muy potente con eso que podríamos llamar la cultura del libro, una cultura vital, más allá de las culturas electrónicas que puedan existir. Me parece que la cultura del libro es clave, decisiva. Y a ese que señalo hay que agregarle la existencia de un fenómeno que ya viene de antes: el antiintelectualismo, que es muy fuerte en la política y eso se replica en las organizaciones, en la falta de formación, en la falta de relación con el mundo de la cultura. Hay cada vez más una suerte de mimesis con la sociedad del espectáculo, el mundo de la cultura de masas más degradada, porque hay una cultura de masas interesante. Históricamente ha sido diferente cultura de masas y cultura popular. Se tiende a confundir producción cultural masificada y cultura popular. Y no es lo mismo.

-Ese prejuicio antiintelectual se ve mucho entre los dirigentes políticos, con algunas excepciones.

-Sí, salvando rarísimas excepciones, hay una relación distante, prejuiciosa, de rechazo hacia lo que ellos llaman "lo culturoso". Es una pobreza, sin duda.

-Es evidente, que la lectura formó un tipo de humanidad. Sin ella, ¿uno se pregunta qué podría pasar?

-Es difícil proyectar y pensar si puede existir una sociedad que no sea parte de una experien-

cia como la lectura. Y qué tipo de hombre podría devenir de una circunstancia así. No lo sabemos. Todo es posible. Me parece, de todos modos, que la cultura del libro es muy resistente. Sigue habiendo, además, mecanismos que van generando lecturas, escrituras, y me parece que la cultura del libro y del papel ha mostrado, como digo, capacidad de resistencia.

-Isaiah Berlín hablaba en la fábula del zorro y el erizo de esas dos especies como concentradoras de ciertos rasgos humanos. Si tuvieras que ubicar a Benjamín donde lo pondrías: ¿Cómo zorro o erizo?

-Tiendo a colocarlo más en el lugar del zorro, aquel que construye un camino intelectual sin renunciar al laberinto y sus distintos senderos. Pero a la vez tiene algo de erizo, porque se repliega en una idea poderosa sobre la que constituye toda su obra. Es una mezcla de ambas cosas. Depende de la época de su obra a que nos refiramos. Benjamin tiene un núcleo de ideas que están desde el comienzo y llegan hasta el final de sus días. Su imposibilidad de asumirse como intelectual comunista pleno y militante, que tiene que ver con la idea del erizo, le causa cierto escozor. Pero, a su vez, la figura del zorro, que sería la del diletante, también le provoca problemas. Su lugar es más bien el de un francotirador, el de aquel cuya máxima lealtad es con las ideas que está planteando y no la causa. La causa es a su propia idea. Y esa idea produce que a veces vaya hacia distintos lugares. Es una idea lo suficientemente compleja, dialéctica, diversa en su construcción, que no tiene una sola dirección. De modo que un poco de erizo y un poco de zorro.

-¿La lectura de Benjamin te resultó en algunas zonas áridas?

-Benjamin tiene una característica: su escritura bordea siempre lo literario, la construcción metafórica, la capacidad para discernir teóricamente pero también para incorporar la figura alegórica, el símbolo. Tiene, además, un tipo de escritura que llamo talmúdica, porque se abre a múltiples interpretaciones. Es una escritura a veces extremadamente diáfana y otras oscura, se mueve en esos dos registros. Su libro sobre el origen del drama barroco alemán es de muy difícil lectura, muy complejo. En cambio, su obra más aforística o fragmentaria, **Calle de dirección única o Diario de Moscú**, o sus ensayos sobre Proust o Franz Kafka son muchos más accesibles, aunque hay también algunos de esos ensayos que son difíciles, porque Benjamin sigue un poco la regla del

cabalista: la interpretación tiene distintas capas, entonces hay que huirle a la pura literalidad para ingresar en su dimensión metafórica, oculta. Le importa mucho lo enigmático, lo cifrado, así como lo seducía la grafología, le interesa también una estructura que guarde pliegues. Entonces describe bajo esa lógica. Las **Tesis de la Filosofía de la Historia** es un texto muy concentrado y muy complejo. Dieciocho tesis que abarcan cuatro o cinco páginas construyen un mundo que requiere quizás una vida para interpretarlas. Es una lectura que exige seguir las pistas que él va dando. Uno lo puede leer sin saber nada y seguramente le ocurrirá algo fuerte, pero a su vez requiere una educación del gusto, hay que ir avanzando, hacer un camino, unir otras tradiciones. Porque Benjamin es un pensador que, como si estuviera en una encrucijada, recibe distintas tradiciones. Entonces hay que entender como esas tradiciones se metabolizan en su escritura-

-Hablas también en tu libro de Benjamin, usando una expresión de Brecht, de la necesidad de hacer hoy lecturas refuncionalizadas de distintos autores. ¿Eso lo aplicas también a los autores de este país?

-Claro. En una época bastante chata e inculta, exponentes de cierto revisionismo vacuo y dogmático han demonizado, considerado basura a figuras sin las cuales sería imposible descifrar o discernir la complejidad de la travesía argentina. Me parece que sí, que es necesario descentrar a un Sarmiento, a un Lugones, a un Borges, a un Martínez Estrada, todos nombres que producen espanto en ese revisionismo. Y también aplicar ese método a los pensadores de izquierda, porque antes el problema eran los pensadores de derecha, pero ahora también hay que operar una apropiación crítica de algunas tradiciones de izquierda, sacarlas de una lectura dogmática y ponerlas a andar en un contexto que les permita servir a la crítica de la realidad de estos días. Cuando yo hacía referencia a eso de Benjamin pensaba en la tradición de lo que genéricamente se llama los pensadores de riesgo o del conservadurismo revolucionario de la época de Weimar, entre los que estaban Ernst Jünger, Oswald Pöngler, Martín Heidegger, ahí hay una cantera interesante. Y en la tradición argentina también. Sobre todo porque esa lectura permite entender que muy a menudo hay un punto de escisión entre la convicción política o ideológica del autor y el núcleo más genuinamente creador de su obra, que puede moverse por fuera de ella.



Ministerio de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL