

OTRAS MANERAS DE HACER

FESTIVALES / CICLOS / ESPACIOS

Diego Manso / Ciro Zorzoli / Sergio Blanco

AUTORIDADES NACIONALES

PRESIDENTE DE LA NACIÓN

MAURICIO MACRI

VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN

GABRIELA MICHETTI

MINISTRO DE CULTURA DE LA NACIÓN

PABLO AVELLUTO

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

CONSEJO DE DIRECCIÓN

DIRECTOR EJECUTIVO

MARCELO ALLASINO

SECRETARIO GENERAL

JOSÉ RAMAYO

REPRESENTANTE DEL MINISTERIO DE CULTURA

FEDERICO IRAZÁBAL

REPRESENTANTES REGIONALES

REGIÓN CENTRO-LITORAL: FRANCISCA D'AGOSTINO, REGIÓN

NORESTE: MARCELO PADELÍN, REGIÓN NOROESTE: JOSÉ RAMAYO,

REGIÓN CENTRO: TERESA JACKIW, REGIÓN NUEVO CUYO: MARCELO

LACERNA, REGIÓN PATAGONIA: FERNANDO ARAGÓN

REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL

RODOLFO PACHECO, JORGE ONOFRI,

CLAUDIO PANSERA, MARCELO DÍAZ.

AÑO XVI - Nº 35 / SEPTIEMBRE - DICIEMBRE DE 2016

REVISTA PICADERO

EDITOR RESPONSABLE: MARCELO ALLASINO

DIRECTOR PERIODÍSTICO: CARLOS PACHECO

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: DAVID JACOBS

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: JORGE BARNES / SUJETO TÁCITO

FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI / LEANDRO BAUDUCCO / TEA-

TRO NACIONAL CERVANTES / COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

/ ARCHIVO PERSONAL ENTREVISTADOS.

DISEÑO DE TAPA: JORGE BARNES

DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

PATRICIA ESPINOSA, JULIO CEJAS, MERCEDES MÉNDEZ, CRISTINA

MOREIRA, GABRIELA TIJMAN, MÓNICA BERMAN, ALBERTO CATENA,

GABRIEL ABALOS, PAULA SABATÉS, EDITH SCHER, ROBERTO SCHNEI-

DER, MERCEDES HALFON, NARA MANSUR.

REDACCIÓN

AVDA. SANTA FE 1235 - PISO 1

(1059) CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES

REPÚBLICA ARGENTINA

TEL. (54) 11 4815-6661 INTERNO 211

CORREO ELECTRÓNICO

PRENSA@INTEATRO.GOB.AR

EDITORIAL@INTEATRO.GOB.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.

SUMARIO

MARCELO ALLASINO, DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

"EL INSTITUTO NUNCA SE PLANTEÓ

UN PLAN ESTRATÉGICO DE LARGO ALCANCE"

4

31º FIESTA NACIONAL DEL TEATRO EN TUCUMÁN

EL RETORNO DE LOS ESPACIOS DE REFLEXIÓN

8

FESTIVALES

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO RELEVOS

11

CIRCUITO TEATRAL INT -EDICIÓN 2016-

HACIA UN NUEVO MODELO DE GESTIÓN

15

INFANTILES

8º FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES

CÓRDOBA CON CORAZÓN INFANTIL Y JUVENIL

21

HÉCTOR PRESA

"NO HAY AUTORES DE TEATRO PARA CHICOS"

25

COMPAÑÍA AL PIE DE LA CAMA

UNA EXPERIENCIA QUE CRUZA EL ARTE CON LA CIENCIA

29

UN CREADOR / UNA OBRA

JAZMÍN SEQUEIRA / MONTANDO AL NEGRO IRIARTE

33

HOMENAJE

DESPEDIDA AL MAESTRO ROBERTO ESCOBAR

"PUNTA, PLANTA, TALÓN"

34

AUTORES

ENTREVISTA A DIEGO MANSO

EL INFINITO VIAJAR

39

CICLOS

EN EL TEATRO NACIONAL CERVANTES

DESPLEGAR IMAGINARIOS SOBRE NUESTRA HISTORIA

42

PROYECTO PRUEBAS: UNA CHARLA CON MATÍAS FELDMAN

"EL ESPECTADOR ES EL ACTOR MÁS IMPORTANTE DE LA EXPERIENCIA TEATRAL"

46

MONOBLOCK

MONÓLOGOS BREVES DE FUERTE IMPACTO

49

ESPACIOS

GABRIELA HALAC Y SU SELLO EDITORIAL DOCUMENTA/ESCÉNICAS

LIBROS DE TEATRO PARA CONTAMINAR AL MUNDO

52

INTERNACIONALES

SERGIO BLANCO

"ESCRIBIR ES LO ÚNICO QUE SÉ HACER Y ES LO QUE ME PERMITE PASAR EL TIEMPO"

55

DIRECTORES

CIRO ZORZOLI

"LA ACTUACIÓN TE ENSEÑA A PONERTE EN LOS ZAPATOS DEL OTRO"

58

ENFOQUES

DANIEL LINK

"EL TEATRO ES UNA ZONA DE ALTA INTENSIDAD ESTÉTICA E IMAGINATIVA"

62

UN CAMBIO DE PARADIGMA

Cuando acepté el cargo de Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro sabía que me esperaba una institución sumida en el caos, el retraso y el conflicto interno. El desafío iba a ser enorme, pero el deseo de transformación era compartido por la diversa y vasta comunidad teatral argentina. Anhelábamos un instituto que pusiera el foco en las necesidades y el desarrollo del teatro nacional, y que jerarquizara la actividad.

Planteamos un cambio de paradigma en la gestión, enfocado en ejes tan necesarios como pendientes: el diálogo, la transparencia y la eficiencia. En la renovación de las miradas en el seno interno del organismo. En una eficiente distribución, administración y fiscalización de los recursos del Estado. Un modelo de gestión que apostara además por la innovación.

Los diagnósticos no eran alentadores: el INT estaba muy lejos de estos patrones.

Lo urgente fue sacar al INT de la inmovilidad administrativa en la que se hallaba, y darle curso a los expedientes acumulados que reclamaban respuestas y pagos. Luego nos enfocamos en desarrollar acciones para normalizar el funcionamiento de la entidad y para eficientizar su aparato administrativo.

Pusimos en marcha un plan de fortalecimiento institucional que incluyó desde el diseño de una política de comunicación hasta la revisión de la estructura organizacional, con el objetivo de poner en valor al equipo humano que sostiene al organismo.

Pusimos en discusión las políticas teatrales de la entidad y avanzamos en la construcción de acciones sólidas y re-estructuradoras que coloquen al INT en el centro de la política pública teatral, como organismo central para el desarrollo y fortalecimiento de la actividad.

Cotejando los ejes que nos propusimos a principios del año con las acciones que llevamos adelante, afirmamos que se hizo, y mucho. Lo afirmamos con esperanza. Y en la convicción de que el logro colectivo de la Ley 24800 –que marcó un rumbo no sólo en el país, sino en el contexto latinoamericano– se merecía una puesta en acción mejor.

Nuestra Editorial INTeatro no escapaba a la situación general. También estaba paralizada, con materiales valiosos a la espera de su concreción: libros, cuadernos y revistas que durante el 2015 habían sido escritos, producidos y diseñados, y que no habían logrado publicarse. En este nuevo ciclo comenzaron a ser ejecutados gracias al convenio firmado con Eudeba.

Con la impresión del presente número de la revista Picadero, retomamos un canal de comunicación histórico y valioso para todos, que nos merecíamos recuperar.

Falta mucho para que el organismo que deseamos sea una realidad, como también nos falta para que los productos de nuestra editorial estén a la altura de esta nueva etapa institucional. Nuestro horizonte de expectativas es alto pero más aún lo es nuestro compromiso. Seguiremos trabajando incansablemente para lograrlo.

MARCELO ALLASINO
DIRECTOR EJECUTIVO
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO.

MARCELO ALLASINO, DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

“El Instituto nunca se planteó un plan estratégico de largo alcance”



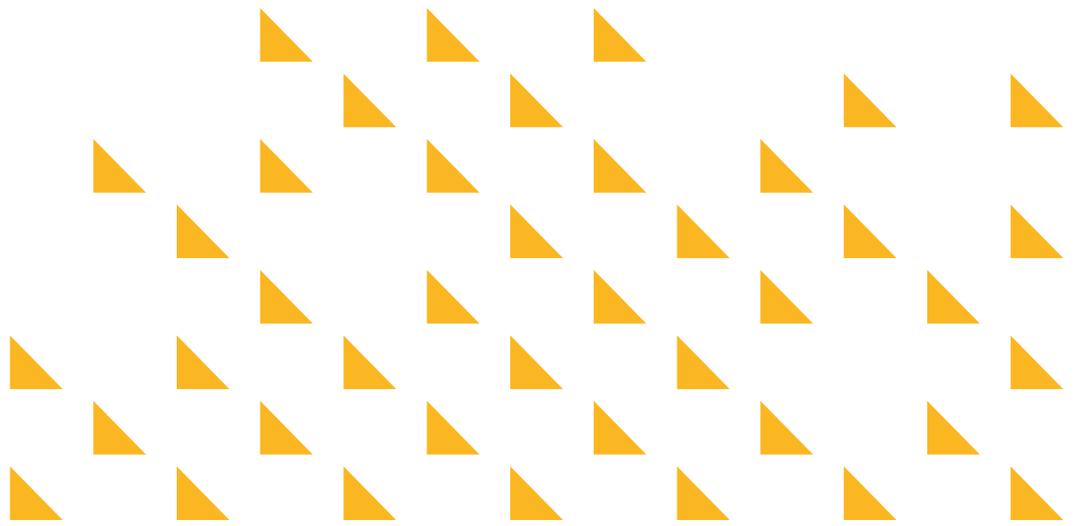
ALBERTO CATENA / desde CABA

-En un balance de tu primer año de gestión al frente del Instituto Nacional de Teatro, ¿qué hechos destacarías como los más sobresalientes de ella, sin olvidar las dificultades que surgieron para lograrlos? Y luego, ¿qué perspectivas ves hacia el futuro de esa gestión, por lo menos en el corto plazo?

-El 2015, ya lo hemos conversado alguna vez, fue un año muy duro para el organismo. Eso es de público conocimiento. De modo que, los primeros meses de la gestión estuvieron centrados, en lo fundamental, en la tarea que nos impuso hacernos cargo de lo que había quedado pendiente de ese año. Circunstancia a la que siguieron luego algunos meses muy intensos para reordenar administrativamente el organismo. Así que entiendo que gran parte del año se dedicó a esto, a sanear cuestiones que requerían de una revisión y a las que había que ponerle mucha energía para encontrarles un modo de transparentar el trabajo, sobre todo en la Dirección de Fiscalización, que era uno de los puntos débiles de la entidad.

-¿Y en qué aspectos hicieron hincapié para superar la debilidad en esa Dirección?

-El interés principal estuvo puesto en alcanzar una apropiada fiscalización de los recursos que el INT le hace llegar a los beneficiarios de todo el país a través de las líneas de subsidios, becas o los planes de gestión directa que tiene a través de sus representaciones provinciales. Entonces, todo el dinero, cuya transferencia contempla el inciso 5 del estatuto, pasó a ser una preocupación central en nuestra gestión, lograr que las transferencias de fondos que les hacemos a los beneficiarios de las políticas teatrales del país y que constituyen la tarea principal de la Dirección de Fiscalización, tuvieran una adecuada transparencia. El organismo tiene, entre sus formaciones sustantivas, la Dirección de Fomento y la Dirección de Fiscalización. Una tiene el gran desafío de otorgar subsidios, becas, etc., la otra el reto de fiscalizar, controlar de qué modo esos recursos son entregados a los beneficiarios y rendidos al Estado. Y justamente en esa área teníamos un gran dé-



ficit, había muy poco personal. En la oficina de Rendición de Cuentas había una sola persona que se ocupaba de revisar las cuentas de todos los subsidios y las becas de todo el país. Entonces existía una acumulación de trabajo de años.

-Lo cual puede producir un control escaso o, en todo caso, menos preciso.

-Así es. En todos esos meses se puso el foco en estos temas. También en reordenar el funcionamiento institucional del organismo, porque el año pasado habían quedado concursos sin realizar y algunas autoridades no habían podido ser designadas. Y eso generó un problema importante, porque el Consejo de Dirección no se pudo constituir durante varios meses. Así que tuvimos que salir al paso en este asunto apelando a un recurso técnico que explicita el artículo 8 del reglamento del Consejo de Dirección, que dice que, cuando hay decisiones de urgencia que tomar, el Director Ejecutivo y el Secretario General están facultados para hacerlo, si bien luego esas decisiones deben luego ser avaladas por el Consejo de Dirección. De ese modo funcionamos hasta que pudimos nombrar a los Representantes del Quehacer Teatral Nacional (QTN) que asumieron este año.

-¿Quiénes fueron nombrados en esos cargos?

-Fueron nombrados, y ya asumieron, Jorge Onofri y Claudio Pansera. También estuvimos muy dedicados a trabajar en la comunicación del organismo. El Instituto tenía muy poca visibilidad hacia afuera, en cuanto a cómo comunicaba sus decisiones. Comenzamos con un proceso de reelaboración de las políticas de comunicación de la entidad y repensamos la imagen institucional, que lanzamos en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Tucumán. Y lanzamos, actualizándolo, un nuevo sitio web, mucho más amigable, transparente y donde damos a conocer todas las acciones de gobierno. Y, además, con la intención de transparentar los procesos dimos inicio a otro modo de incorporación del personal que era necesario reemplazar. Tuvimos algunas renunciaciones y a la hora de reemplazar esos puestos de trabajo lo hicimos

a través de convocatorias públicas y abiertas para darle la misma oportunidad a toda la comunidad que quisiera formar parte del organismo. Así que fueron meses muy arduos para imprimir cambios, donde al mismo tiempo había que seguir trabajando en la gestión regular de la entidad, porque el INT tiene un accionar muy fuerte, muy intenso, que no se detiene. Y es así como tuvimos que hacer la Fiesta Nacional de Teatro en Tucumán, en mayo, y del mismo modo impulsamos en septiembre y octubre el Circuito Teatral.

-¿La incorporación de Jorge Onofri y Claudio Pansera al Consejo de Dirección era un tema pendiente de resolución?

-La ley establece que el Consejo de Dirección está integrado por un Director Ejecutivo, un Representante del Ministerio de Cultura – que es Federico Irazábal–, los Representantes Regionales y cuatro Representantes del Quehacer Teatral Nacional (QTN). Dos de éstos últimos estaban en funciones cuando asumí y dos terminaban su mandato, que eran Pinty Saba y Alejandro Conte, ambos de Mendoza. Al terminar su mandato, correspondía que asumieran otros dos candidatos elegidos por concurso. Pero, dado que ese concurso estuvo diez meses detenido, no se lograba elegir a esos dos candidatos. Y este año logramos reactivar ese concurso y fueron elegidos esos dos representantes. Jorge Onofri es un titiritero maravilloso, dirige una sala en la ciudad de Cipolletti, la Caja Mágica y tiene experiencia en la gestión pública. Fue, además, Secretario de Cultura en esa ciudad en el mismo tiempo en que yo lo fui en Rafaela.

-¿Y a raíz de eso se pudo normalizar el funcionamiento del Consejo de Dirección?

-Al poder nombrar esos dos representantes que faltaban, el Consejo se pudo constituir y empezó a funcionar como corresponde, con el desafío, que hemos planteado con Federico Irazábal, de que el Consejo debe modificar los reglamentos internos de la institución para asegurar que a futuro no vuelva a ocurrir una situación similar.

Como la ley permite que los Representantes del Quehacer Teatral Nacional pueden ser cuatro o seis, estamos pensando en armar un sistema donde nunca puedan quedar solo dos representantes y esa situación lleve a la inactividad del Consejo. También pensamos en la posibilidad de que, cuando se hacen los concursos, el orden de mérito pueda quedar más tiempo en vigencia, de tal modo que si alguno de los representantes renuncia, fallece o es expulsado, que haya alguien que pueda asumir en su lugar y ese vacío no trabee el funcionamiento del Consejo. Ese es un desafío del Consejo de Dirección y con Federico Irazábal ya en el plenario que hubo en el mes de febrero llevamos propuestas para modificar los reglamentos internos y hace un mes atrás más o menos creamos una comisión de análisis de reglamentos para que trabajen en esto y estamos expectantes, a la espera de lo que surja de esa iniciativa.

-¿Y esas propuestas deben ser aprobadas por mayoría en el Consejo?

-Sí. El instituto tiene muchos reglamentos, algunos obedecen a asuntos meramente administrativos o son responsabilidad de áreas técnicas específicas, como fue por ejemplo en el caso de la fiscalización. Nuestro reglamento de inhabilitaciones lo trabajó técnicamente la Dirección de Fiscalización, que es la que tiene competencia en el tema. Pero, en general, para modificar cualquier reglamento, ante todo cuenta con el visto bueno de todas las áreas técnicas afectadas y finalmente, como en el caso del Consejo de Dirección o el de los Representantes Provinciales, con la aprobación del Consejo. En esa tarea, que es central, estamos trabajando. Porque el Instituto adoleció durante algunos años, creo yo, de una cierta tendencia a creer que el Consejo de Dirección tenía un poder soberano, absoluto, que podía decidir sobre todo. Y puede tomar decisiones siempre que no vaya en contra de otras normativas.

LO QUE VIENE

-¿Y los desafíos para el futuro?

-Nosotros nos planteamos, desde el inicio

mismo de la gestión, la necesidad de tener un diagnóstico certero, profundo del mapa teatral argentino y desde los primeros meses venimos bregando por la realización de una serie de foros regionales y un foro nacional para poner en discusión justamente esto: ¿dónde estamos parados?, ¿cuáles son nuestras necesidades? Y ¿hacia dónde deberíamos ir? El Instituto nunca se planteó un plan estratégico de largo alcance. Y entendemos que es fundamental planteárnoslo para poder generar políticas que nos permitan alcanzar esos logros que queremos visualizar de aquí a unos años.

-Del mismo diagnóstico que emerja del mapa, es hasta posible que puedan surgir políticas diferenciadas o específicas para cada lugar, que contemplen particularidades o situaciones disímiles.

-Totalmente. Los foros es algo que venimos intentado intensamente.

-¿No habían empezado? ¿No habían hecho uno en la Capital?

No fueron exactamente los foros. Lo que estuvimos haciendo fue una serie de reuniones más informales, que denominamos Plan Federal de Contactos. En cumplimiento de ese plan viajamos a muchas provincias argentinas para tomar contacto y conversar con la comunidad teatral y abrir la puerta al diálogo, algo que el Instituto se debía en muchos territorios desde hace un tiempo largo. Pero sentimos que eso fue una instancia previa a lo que serían los foros, que ya lo pensábamos con una participación más orgánica, con una mesa de trabajo, con producción de conclusiones, con elaboración de documentos que nos sirvan para poder llegar a un foro nacional. Eso es algo que por ahora va quedando en espera y queremos que a principios de 2017 se concrete.

-¿Y qué sensación se llevaron de esos contactos informales?

-Nos encontramos con regiones o núcleos de producción donde hay una práctica ya instalada de discusión, de espacios de reflexión. Pienso en lo que pasa en la ciudad de Córdoba o el Foro Paranaense, donde me invitaron este año o lo que pasa con las salas en Tucumán. Hay algunos lugares que ya tienen estos espacios participativos y otros en donde no están formalizados esos espacios de discusión y podría ser una novedad.

-En materia del presupuesto que ha tenido hasta ahora el Instituto, ¿hay alguna novedad que hable de aumentarlo o rebajarlo?

-No, no hemos tenido ninguna modificación del



• Marcelo Allasino, director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro.

presupuesto. El presupuesto del INT está establecido por lo que fija la ley. Recaudamos de acuerdo a lo que el Ente Nacional de Comunicación (ENACOM) va recaudando, que es un porcentaje que viene directamente de allí. Y este año hemos logrado, por fortuna, hacernos cargo de una deuda importante que quedó del año pasado. Y, además, pudimos impulsar el desarrollo de cinco nuevas líneas de subsidios.

-En ese sentido, ¿Cuáles son las más relevantes?

-Una de ellas, la compra de salas, es central para nosotros. Y en este momento está siendo analizado por los peritos y luego pasará al jurado para un análisis más profundo. Hubo en total 27 postulaciones en todo el país para compra de salas, espacios que ya están funcionando, que están alquilando y el Estado lo que hará es colaborar para que los grupos que trabajan allí puedan ser propietarios. Y asegurar que allí siga habiendo una sala teatral por muchos años más. Esperamos que sea algo que anualmente se desarrolle y en función de los proyectos que se vayan presentando tener una estimación del volumen de necesidad de las organizaciones que pretenden tener salas propias, de comprar su espacio. No es sencillo, es un desafío grande hacerse cargo de una sala de la cual se es propietario.

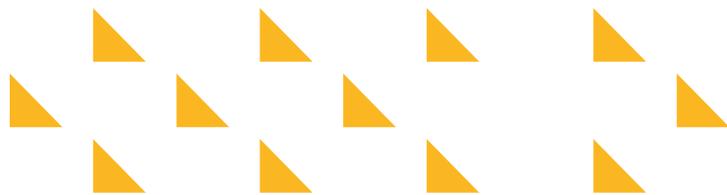
-¿Qué cantidad de dinero ofrece el INT?

-Nosotros estimamos un monto tope, que

en este caso es de cinco millones de pesos. Obviamente, no es el cien por ciento del valor del inmueble. Y, bueno, el proyecto presentado al Instituto primero tiene una instancia de análisis de los peritos, que de paso te cuento que por primera vez elaboramos un registro de peritos de salas teatrales. Lo hicimos en una convocatoria pública y se presentaron a ella profesionales de distintas salas de todo el país. Y con ellos estamos trabajando ahora en este primer proyecto. Luego eso pasa a la instancia de análisis del Jurado Nacional de Calificación de Proyectos, que, además de tener en cuenta el diagnóstico técnico de los peritos, analiza el proyecto de gestión que tiene esa sala, el proyecto a futuro. Y eso termina dando un puntaje que establece un orden de mérito y después el Consejo de Dirección, a partir de ese insumo tan valioso que se le ofrece, decide a cuántas salas se les aporta y cuánto.

-¿Y el Jurado Nacional de Calificación se elige según las pautas corrientes?

-Sí, esos jurados se eligen cada dos años. De hecho, ahora estamos eligiendo los nuevos jurados en las regiones NOA y NEA. Los otros cuatro asumieron a principios de este año. Por fortuna, tenemos un equipo de jurados de los que me siento orgulloso. Está Cristina Moreira, Mauricio Tossi, Beatriz Lábatte, Carlos Werlen, Gustavo Bendersky y Gisela Ogas Puga, profesionales destacados cada uno en su territorio expresivo o



de reflexión y que provienen de regiones distintas y de diversos campos. Como equipo tienen una mirada muy rica, muy ecléctica y amplia.

-¿Y algún otro subsidio que sea novedad?

-Los dos que son una absoluta novedad para la gestión del INT son las becas para artistas emergentes menores de 30 años con vistas a que puedan hacer experiencia en el exterior y, por otro lado, una línea de ayuda para circulación de compañías argentinas también en el exterior. Eso es algo que el INT nunca había contemplado entre sus posibilidades. Y estamos felices de acompañar a las generaciones que están surgiendo y a quienes tienen el deseo profesional de desarrollarse en el exterior. Es una manera de fortalecer también ese mercado. Vengo ahora del Micsur, en Bogotá, y hay un deseo profundo del Estado nacional de que los artistas argentinos puedan circular con más fluidez. Esas son las dos líneas de subsidios que nos tienen más contentos porque son las nuevas, nuevas.

-¿Y el catálogo de obras cuya convocatoria está parada hace casi dos años?

-En la reunión de Consejo de octubre presenté un proyecto para repensar el INT Presenta, que es el programa que incluye el catálogo. Los consejeros nos pidieron unos días para evaluarlo mejor y en la próxima reunión de Consejo se tratará. El propósito es hacer una convocatoria ya, para el Catálogo 2017. En nuestra propuesta hemos analizado en profundidad cómo resultaron los catálogos anteriores. Creemos que había una acumulación excesiva de materiales que perduraban muchos años en el catálogo, se incluían directamente los espectáculos ganadores de artistas provinciales sin analizar si la calidad de los trabajos ameritaba formar parte de los catálogos o no. Y eso repercutía en que muchos espectáculos nunca eran convocados para nada. Así que, teniendo en cuenta estas premisas y otras, repensamos el proyecto y ahora vamos a hacer una convocatoria pública y abierta para el catálogo. Y al mismo tiempo haremos también una convocatoria de espectáculos internacionales para el Circuito del próximo año.

-¿Cuál es tu balance del Circuito Teatral 2016?

-El Circuito costó mucho hacerlo este año, pero le pusimos mucha pasión y energía. Y nos encontramos con muchos municipios nuevos que querían formar parte del Circuito y que se sumaron. Nos encontramos también con este deseo de los artistas argentinos de mantener vivo este espacio de circulación, que llevó diez años de construcción, y que creíamos que merecía algunas

revisiones, que ya hemos puesto en discusión. Y resultó muy bien. Tuvimos funciones a lo largo y lo ancho del país, desde Misiones a Tierra del Fuego, de Mendoza a CABA, y creo que la novedad importante fue que, por primera vez, en esta edición el Circuito pasó por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cosa que no había hecho en los diez años anteriores. En la versión número once logramos constituir este espacio precioso que pensó especialmente Teresa Jackiw, que es la Representante de CABA. Ella estuvo trabajando mucho en este proyecto del Festival Arribos Nacionales > Destino CABA, que es el nombre que se le dio, gracias al cual las compañías de las provincias van a poder mostrar, como en esta reciente edición, sus producciones en la ciudad como cierre del Circuito. Yo estoy muy contento con lo que ocurrió y creo que el año que viene el Circuito va a explotar, crecerá mucho más.

-¿Por qué decís que costó mucho?

-Costó mucho porque fueron diez años de hacerlo con una mirada, con una forma de coordinar el proyecto. Y luego de diez años intentar cambiar algunos métodos o caminos ya hechos provoca algunas resistencias. Pero nuestra intención es siempre sumar, a la experiencia que el organismo tiene hecha, nuevos campos, otras miradas y aportes. Yo vengo con una experiencia de gestionar de otro modo y desde otros lugares en Rafaela, con su sello tan particular, y más allá de esa resistencia que apareció, nosotros estábamos convencidos de que el Instituto merecía mantener el proyecto vivo y nos encontramos con buenos socios para poder pensarlo, tanto en el Teatro Nacional Cervantes como la Embajada de Francia en Argentina. Y del mismo modo en cada uno de los cogestores que, en cada municipio de provincia, decidieron poner recursos para que el Circuito tuviera concreción. Así que más allá de las dificultades ahora estamos felices con los logros.

-¿Y en relación a la editorial qué planes de gestión tenés pensados?

-La editorial venía muy golpeada. El año pasado quedaron pendiente de impresión cerca de 17 libros que estaban a la espera de que firmáramos un convenio con la editorial Eudeba, que finalmente se concretó este año. Gran parte de esas publicaciones está por salir a la luz en los primeros días de noviembre. Tanto en estas publicaciones que estaban en espera, como en la revista Picadero, que también durante el año pasado y lo que va de éste no logró salir y que, con este número, reaparecerá –igual que los Cuadernos de Picadero-, ve-

mos que hay un caudal enorme de posibilidades, que estamos tratando de ponerlas en movimiento. Primero saldando esta deuda que tenemos con todos estos materiales que debíamos publicar. Y, en cuanto al equipo editorial, debo destacar que quien conformó el Consejo Editorial desde que empezamos a trabajar fue Federico Irazábal, que es el especialista en la materia y en quien yo pongo toda mi confianza para que nuestra editorial vaya por buen camino a partir de sus miradas, de sus consejos. Así que el área editorial está intentando reactivarse, la estamos repensando, trabajando en un rediseño general de los productos de la editorial. Así que recién se verá con toda su potencialidad desde el próximo año.

-¿De la Fiesta Nacional del Teatro en Tucumán que conclusión haces?

-Bueno, la Fiesta Nacional del Teatro fue un éxito, estuvo muy bien. Creo que todavía nos debemos una discusión profunda acerca de cómo debería ser nuestra Fiesta Nacional del Teatro. Es el único evento que reúne a todas las producciones de las provincias argentinas. Esa es una de sus fortalezas, y paradójicamente, a veces puede llegar a ser una de sus debilidades. Porque no terminamos de asumir que nuestras realidades teatrales son muy desiguales, que distintas provincias históricamente, tanto por sus espacios de formación como de producción, han quedado en una situación de asimetría y de menor cantidad de oportunidades respecto de otras. Y en relación con eso quisiera destacar las charlas que he venido manteniendo en los últimos tiempos con Juan Meliá, mi par en México. Él es además el presidente del Comité Intergubernamental de Iberescena, del que nosotros formamos parte. Y, bueno, la muestra nacional de teatro en México hace unos cuantos años atrás tenía las mismas particularidades que la de Argentina: había en ella una representación como obligatoria de todas las provincias y regiones. Hasta que luego fueron evolucionando hacia un nuevo formato que garantiza la participación de las regiones, pero de lo mejor de ellas. Entonces, hoy la muestra nacional de ese país se ha convertido en algo que es plural, diverso, regional, pero a la vez al mismo tiempo de muchísima calidad. Me invitaron para que fuera a la edición de este año pero lamentablemente no pude ir. Pero, el próximo año estaré allí porque quiero ver de cerca cómo funciona, porque entiendo que es un paso superador respecto de nuestra muestra nacional y un ejemplo del cual tal vez se puedan sacar valiosas enseñanzas.

El retorno de los espacios de reflexión



• Escena de "La señorita Julia", obra invitada de CABA.



• Escena de "La cantante calchaqui", en Amaicha (Tucumán).

JULIO CEJAS / desde Tucumán

Por muchas razones, la última Fiesta Nacional del Teatro organizada por el Instituto Nacional del Teatro en la ciudad de San Miguel de Tucumán, puede considerarse como un antecedente saludable de una nueva gestión que intenta volver a recuperar la discusión sobre algunos temas pendientes.

Las cifras del balance final son auspiciosas, si se piensa en los 10.000 mil espectadores que llenaron las diferentes salas teatrales de Tucumán, durante las cincuenta y ocho funciones de las cuarenta propuestas presentadas.

Esta abrumadora presencia del público tucumano que se concentraba en las boleterías para obtener desde tempranas horas sus entradas, confirma la efectividad de una programación de probada eficacia y la posibilidad de encontrarse en pocos días, con un panorama completo de la diversidad de poéticas producidas por el teatro argentino.

Las actividades especiales también contaron con una asistencia óptima a los seminarios de formación dictados por Cristina Banegas, Cipriano Argüello Pitt, Cristina Moreira y Mauricio Tossi

La comunidad teatral de todo el país, aguardaba con muchas expectativas esta 31ª edición de la Fiesta grande del teatro argentino, precedida de una crisis que el año pasado paralizó al INT, a punto tal de correr peligro el cobro de los tradicionales subsidios a la actividad.

Con el cambio de autoridades y ante la mirada desconfiada de una gran parte del movimiento teatral que estigmatizaba al nuevo director Marcelo Allasino por su nombramiento en el marco del actual gobierno, la Fiesta pasó a ser la pantalla en la que se proyectarían, más allá de las imágenes de las diferentes obras seleccionadas, la extra-escena de una polémica que tiene que ver con los distintos intereses sectoriales que hace años hacen colapsar las ideas originales que dieron vida al INT.

Precisamente a esas ideas se refirió el flamante Director Ejecutivo en el discurso inaugural, al plantear la necesidad de un Instituto que "vuel-

va a enfocarse hacia aquello que da verdadero sentido a su existencia: el apoyo y el fomento de la actividad teatral del país”.

En ese retorno a sus objetivos esenciales, el INT diseñó una movida que volvió a posicionar a la prensa y a la crítica especializada del país en un rol que va más allá de la habitual cobertura en los diferentes medios, restituyendo los tradicionales espacios de devoluciones, auténticos puentes entre los creadores, los críticos y el público.

El aire enrarecido por la tensa situación social, la crisis económica, las marchas contra la violencia de género y el funesto rol de algunos dirigentes del gobierno de turno, se filtraron por las salas tucumanas y en los encuentros generados por los espacios de las devoluciones.

LAS OBRAS Y EL PÚBLICO

No hay fiesta sin participación de los elencos que más allá de plantear los procedimientos de producción teatral de cada región del país, se constituyen en caja de resonancia de las realidades particulares que atraviesan el hecho estético y confluyen intercambiando experiencias que tienen que ver con la identidad.

Algunas obras teatrales de esta edición de la Fiesta, fueron intervenidas por la reacción de un público que no dudó en recuperar aquellos comienzos del teatro concebido como ágora donde el pueblo dialogaba con las representaciones, identificándose con determinados temas que espejaban una realidad perturbadora.

En **Todo piola**, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, uno de los personajes le dice al otro: “¡Vamos a matar al presidente”, lo que generó una ovación sostenida por gran parte de los espectadores que creían percibir algún guiño con la polémica relación actual entre gobernantes y gobernados.

Al finalizar la función, el director Gustavo Tarrío leyó una proclama pidiendo adhesión para repudiar y pedir la renuncia del entonces Ministro de Cultura, Darío Lopérfido, por la tristemente célebre referencia al número de desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar.



• Escena de "Todo piola" de CABA.

Desde el plano ideológico-poético, la estrategia de recuperar la histórica figura del bufón y su técnica específica por parte de la talentosa actriz cordobesa Julieta Daga, asociada con la dirección de Luciano Delprato, recupera en parte lo más representativo de lo que alguna vez fue el teatro político.

En **Bufón**, Daga contabiliza la llegada de cada uno de sus espectadores, haciendo mención en tono farsesco de alguna de sus características personales, hasta arremeter contra la clase política y los funcionarios que se encontraban en la sala.

En la ceremonia inaugural, en un marco constituido por la imponente belleza de Amaicha del Valle y un prólogo donde caciques de la zona celebraron la tradicional ceremonia a la Pacha Mama, se presentó **Cantata Calchaquí**, dirigida por el licenciado y docente universitario tucumano Rafael Nofal, un referente en cuanto a docencia y dirección teatral de la región.

La reivindicación de los pueblos originarios, donde el tema de la tierra y los conceptos de patria, cobraron otro sentido al que habitualmente se le atribuye en la iconografía oficial, se sumó a la corriente de un teatro que revitalizó su capacidad de abordar las problemáticas postergadas.

El tema de la violencia de género no podía faltar, con los climas previos a la marcha de Ni una menos, que se acentuaron ante la polémica

Blanco del grupo Tánatos de San Luis, un unipersonal a cargo de Laura Oro, que supuestamente llevaba adelante un discurso feminista según su protagonista, pero que fue recibido por parte de la crítica como un alegato a favor de la violencia de género.

Rosario aportó lo suyo con **Representación nocturna del Marqués de Sebregondi**, una versión perturbadora del revulsivo texto de Osvaldo Lamborghini **El niño proletario**, donde tres amigos burgueses van a consumir su acto de “hermanación”, violando, mutilando y asesinando a un niño vendedor de diarios.

La obra dirigida por el actor y dramaturgo Matías Martínez pretende ser, según el director de la Sociedad Secreta de Actuación, una crítica virulenta a la derecha argentina, pero reverbera con otras connotaciones en un país permanentemente conmovido por las atrocidades de niñas desaparecidas, cuyos cuerpos aparecen, tiempo después, mutilados y violados, de la misma manera que le sucede al protagonista del texto de Lamborghini.

La sólida programación de este año incluyó una Muestra Oficial y otra Paralela, con la participación de treinta y tres elencos representando a las diferentes provincias argentinas, con obras para adultos, niños y teatro-danza.

A esto se sumó la participación de tres proyectos invitados que demostraron la solidez y efecti-

vidad de sus búsquedas estéticas: **Señorita Julia**, de August Strindberg en versión de Alberto Ure y José Tcherkaski, con dirección de Cristina Banegas; **ADN** del grupo La arena, dirigido por Gerardo Hochman; y la mencionada **Cantata Calchaquí**, dirigida por Rafael Nofal.

Como dato significativo y hecho político de trascendencia, podemos mencionar el gesto que implicó la donación por parte de los organizadores de la Fiesta, de la recaudación total que generó el encuentro para la comunidad de Amaicha del Valle.

Esto demuestra la capacidad que tiene el teatro para visibilizar nuevos espacios y promover el contacto directo con la comunidad, lo que redundará a favor de una mayor inserción de los teatreros en los espacios en los que habitan.



• Actividades especiales realizadas durante la Fiesta.

La trayectoria de los creadores tiene premio

Uno de los momentos más emotivos de la Fiesta fue la ceremonia de entrega de los Premios a la Trayectoria en la que se distinguieron a referentes del teatro argentino. Estas ceremonias siguen concitando la atención y el visto bueno de toda la comunidad teatral argentina, y se inscribe dentro del necesario reconocimiento a figuras emblemáticas de las artes escénicas de nuestro país.

Uno de los elencos históricos que han acompañado diferentes ediciones de esta Fiesta, el Grupo Andar de La Pampa; recibió el premio a la Trayectoria Grupal, el director Rubén Szuchmacher (por la Región Centro), la bailarina, coreógrafa y docente Cristina Prates (de la Región Centro Litoral), Lucila Morales (de Región NEA), Mauricio Semelman (artista de la Región NOA), Vilma Rúpolo (de la Región Nuevo Cuyo) y Elisa Barbiero (por la Región Patagonia). El Premio a la Trayectoria Nacional fue para la dramaturga, narradora y ensayista Griselda Gambaro, quien fue ovacionada de pie por el público.

Prates que hace seis años fue declarada en Rosario, Artista Distinguida de la Danza, nació en Buenos Aires pero pronto se aquerenció en esta ciudad, estudiando en el Instituto Superior del Profesorado de Danzas y Expresión Corporal. La Prates integró grupos y talleres dirigidos entre otros por Marta Lozano, Isabel Taboga, Gabriela Solini, Ana Itelman, Marta Subiela, Diana Machado, Inés Sanguinetti, Margarita Bali, Renate Schottelius y Ana María Stekelman.

Es una de las fundadoras del Instituto Superior de Danzas Isabel Taboga, siendo docente de esa institución y de la Escuela Provincial de Danzas Nigelia Soria, una de las promotoras del recordado Ciclo Danza Abierta, y creadora del grupo de teatro-danza Seisenpunto.



•Griselda Gambaro recibe el Premio Nacional a la Trayectoria.

Festival Internacional de Teatro Relevos



• Congreso Teatral "Ampliando los horizontes de la teatrología".

GABRIELA TIJMAN / desde Jujuy

Una primera edición de un festival internacional de teatro en una provincia como Jujuy, inevitablemente, lleva a pensar en falencias, caminos por recorrer y construcciones. En todas esas cosas pensó Mónica Yuste García, directora del Relevos 2016, que se desarrolló en San Salvador de Jujuy entre el 28 de agosto y el 2 de septiembre, cuando diseñó la movida. Pasado el vértigo, aunque sin detenerse demasiado porque hay que pensar la edición 2017, realiza un balance altamente positivo.

Bajo el título "Saberes escénicos iberoamericanos", el festival ofreció seis obras de teatro de primer nivel, un Congreso Teatral, tres Seminarios y dos Encuentros con el Público, que se distribuyeron en tres sedes diferentes.

Por el lado de la muestra, **El grito en el cielo**, de La Zaranda (España); **La expulsión de los jesuitas**, de Tryo Banda (Chile); **Terrenal**, de Mauricio Kartun (Argentina); **Peligro**, de Alto Teatro

(Bolivia); **Tercer cuerpo**, de Timbre 4 (Argentina), y **Nuestra señora de las nubes**, de Malayerba (Ecuador) fueron las puestas que subieron al escenario del Teatro Mitre, la sala provincial, durante seis días consecutivos.

Se realizó además el Primer Congreso Teatral "Ampliar el horizonte de la teatrología", que propuso un trabajo de reflexión, intercambio y exposición, distribuido en tres jornadas de ocho horas cada una, del que entre otras cosas surgieron dos equipos de investigación.

Hubo tres seminarios: "Memoria y olvido en la acción dramática", de Arístides Vargas (Malayerba); "Las prácticas dramatúrgicas para la puesta en escena", de Eberto García Abreu, y uno de improvisación, de Osqui Guzmán. Allí, los asistentes tuvieron no solo la posibilidad de conocer un universo a menudo distante sino que también estimularon el avance de ideas y proyectos locales.

Los Encuentros con el público de Mauricio Kartun y Osqui Guzmán deleitaron a estudiantes, artistas, gente de teatro y público en general.

El primer resultado positivo tiene que ver con los destinatarios principales: el público. La platea del Teatro Mitre estuvo cubierta las seis noches, algo novedoso para el ritmo tradicional jujeño. En los tres seminarios se excedió el número de inscriptos previsto; y en los encuentros con el público de Kartun y Guzmán hubo más asistentes de lo pensado, con un cien por ciento de ocupación de los espacios donde se desarrollaron.

Para el Congreso se realizaron acuerdos con la Universidad Nacional de Jujuy (UNJu) y la Escuela Provincial de Teatro Tito Guerra, entre otras instituciones de formación en artes. Así es como sesenta estudiantes de distintas disciplinas participaron de las actividades y obtuvieron sus certificados.



• Escena de "La expulsión de los Jesuitas", de Chile.



• Espectáculos a sala llena en el Teatro Mitre.

También hubo satisfacción con los resultados más allá de los números. Por ejemplo, en el seminario de García Abreu se estudiaron algunos casos de proyectos locales, y a partir del trabajo con él, que aportó nuevas claves, se retomaron y activaron cuatro trabajos teatrales que estaban estancados.

Eso es lo que ocurrió durante el desarrollo del Festival; pero además se sembraron semillas. En la última sesión del Congreso se abrió una convocatoria para armar grupos de investigación, de la que quedaron conformados dos, con más de veinticinco integrantes cada uno. Y este es un aspecto que Yuste García ubica en la cima de los resultados positivos de Relevos.

Uno de estos grupos trabajará sobre una historia del teatro independiente en el NOA en el período 2000/2015, para lo cual se armaron tres coordinaciones: una en Jujuy, una en Tucumán y otra en Salta. El otro abordará el origen del teatro independiente jujeño, un tema surgido de la propia inquietud de los asistentes al Congreso, a partir de la falta de material existente.

Yuste García menciona especialmente un rasgo distintivo que tendrán ambas investigaciones, y que es la inclusión del estudio de la dimensión económica, un aspecto sobre el que existen muy pocos antecedentes: "No tenemos referencias bibliográficas. Solo hay un trabajo de la Asociación de Directores Teatrales de Buenos Aires sobre audiencia e impacto económico, pero no hay es-

tudios de impacto económico del teatro independiente, ni de cómo trabajan los creadores escénicos, en qué condiciones. Nada de eso está escrito en ninguna parte del país"

Como es de suponer, la provincia no escapa a esta cuestión: "En Jujuy no se hizo nunca nada, ni desde el punto de vista simbólico ni desde el económico. Sí hay estudios particulares y algunos proyectos de investigación individuales, como los de Silvina Montecinos y María Eugenia Montero, que constituyen un corpus muy interesante de la actividad teatral".

"Tampoco hay grupos de investigación en la universidad; es decir, no hay masa crítica de pensamiento sobre lo que se hace. Entonces es interesante que se empiece por lo menos a evaluar la necesidad de que haya pensamiento sobre la práctica y la historia", señala.

-Terminado el festival, ¿qué le sorprendió y qué confirmó?

-Hubo una sorpresa muy fuerte. En los meses previos, yo me entrevisté con referentes de teatro jujeños para contarles sobre el festival y por qué necesitábamos que se sumaran. Todos sabemos que la comunidad teatral jujeña está muy fragmentada, entonces me propuse abrir la cancha, hacerles entender que teníamos la vocación de establecer vínculos productivos, que a la gente de Jujuy le sirviera los que venían. En el medio nos comunicaron que el Festival Internacional

de Narración Oral se iba a desarrollar en coincidencia perfecta con el nuestro. ¿Y quién va a ir a ver una muestra de teatro jujeño, con puestas que tienen todo el año acá, si en simultáneo hay dos programaciones internacionales? Hubiera sido muy poco ético de mi parte porque sería mandarlos a la muerte total, porque nadie va a ir a ver la función que se hace todos los fines de semana o una vez por mes. Entonces les pedimos que acompañaran a la gente que venía, que estuvieran disponibles, asistiendo en el teatro, en el camarín, que acompañen desde el aeropuerto... Y se establecieron vínculos de verdad, se conocieron las personas y pasaron cosas muy bonitas. La sorpresa, en fin, fue ver que gente que normalmente no se apoya en otras actividades teatrales, colaborara para el mismo evento. Si tengo que sacar un balance positivo, por encima de cualquier cosa, fue eso.

-¿Qué aprendizaje le dejó el festival?

-Aprendimos que es muy difícil programar seis días consecutivos en Jujuy, que no hay hábito de consumo para eso. Aunque en cierta forma los festivales son eso, la condensación en unos pocos días de una oferta superintensiva. Lo que sí aprendimos es que definitivamente instalar los festivales significa operar sobre lógicas, dinámicas y prácticas sociales que están instaladas, y que entonces los hábitos no se modifican con un solo festival.



• Escena de "Nuestra señora de las nubes".

Los buenos resultados en la taquilla están también en la lista de satisfacciones. Por un lado, la curaduría fue positivamente valorada, no solo por el público que asistió a las funciones sino también por los teatristas. Así fue que frente a otros espectáculos gratuitos que se presentaban en la ciudad por esos días, incluida la propuesta internacional del Festival de Narración, la sala no estuviera nunca vacía. "Son obras que han tenido un gran impacto en el teatro latinoamericano, que es el espíritu del festival, y nunca iban a llegar a Jujuy de otro modo", dice Yuste García.

-¿Festivales como Relevos pueden inducir el desarrollo de políticas públicas donde no las hay?

-Creo que sientan precedentes. Por ejemplo, algo que surgió con claridad en Relevos es la idea de posicionar a Jujuy como un espacio de encuentro para todo el NOA. Eso no ocurrió nunca antes. Tucumán ha sido siempre la provincia que ha liderado esto, porque tiene un campo teatral mucho más definido, una Licenciatura, profesionalización cualificada, investigadores, prensa especializada... todo lo necesario para que el campo teatral esté perfectamente definido. Y tiene una producción bien interesante. En cambio en Jujuy, este año se han estrenado apenas tres espectáculos, los tres financiados por el INT, lo que habla de una deficiencia terrible en el sistema de producción local.

El déficit, dice Yuste García, está relacionado también con la falta de infraestructura de comu-



Marcelo Allasino: "Una doble celebración"

-¿Qué importancia le asigna a este tipo de festivales en lugares como Jujuy?

-Un festival es siempre motivo de celebración, en el lugar que ocurra y con el formato o el impacto que tenga. Porque un festival implica un encuentro, un momento festivo, en el que se movilizan muchas cosas. Yo he participado de muchos, como artista y también en la concepción y desarrollo, como en el de Rafaela, que generó una transformación en mi ciudad. Entonces, pensando en Relevos, con una programación tan cuidada, con artistas tan destacados, con un congreso que invita a la reflexión, me parece que es motivo de una celebración doble: que ocurra un festival y que ocurra con estas características.

-¿Cuáles son los desafíos actuales del INT?

-El Instituto tiene una larga tradición de apoyos a festivales y a espacios de circulación, y también de programas de creación de audiencias y formación de espectadores. Nuestro gran desafío es pensar las políticas de un modo más articulado y federal, algo sobre lo que hay una preocupación desde hace un tiempo importante. Como organismo que debe fomentar las artes escénicas, una de las patas del plan de acción debe ser pensar en las audiencias que se están formando, en las comunidades más jóvenes y en los nuevos públicos. Y hacer un trabajo de creación de audiencias en las localidades donde no llega el teatro, más allá de las edades.

-¿Cuáles son los aspectos centrales que hay que trabajar en Jujuy en materia teatral?

-Tuvimos una reunión con la comunidad teatral antes del festival, y surgió algo muy vinculado con la actualización de los espacios. Las salas independientes tienen necesidades urgentes de infraestructura y mantenimiento, algunas de las cuales ya pudimos subsanar. Hay una inquietud por atender las particularidades propias de algunos sectores, cuestiones vinculadas con la ruralidad y con repensar el teatro.



• Escena de "Nuestra Señora de las Nubes".



• Escena de "".

nicación cultural, algo que, a su entender, se da en todo el país. Lo explica así: "La industria lo entendió muy bien, trae al Cirque du Soleil y la gente paga la entrada, el viaje a Buenos Aires y la estancia de un día, pero no se entera de cuáles son las producciones que se están haciendo en su lugar porque no está instrumentado un canal de comunicación. Entonces, como no se conoce, no se va a ver".

Esto, referido a los públicos. Pero también vale analizar lo que ocurre con quienes hacen el teatro. "El artista se preocupa por cerrar su producto para el estreno pero no piensa qué pasa después. Eso en parte tiene que ver con una política de subsidios que ha estimulado solamente la fase hasta el estreno y no la circulación de producto ni la comunicación", detalla.

SE VA LA SEGUNDA

La segunda edición de Relevos ya está diseñada. Una de las novedades más importantes que traerá es la inclusión de una producción propia del Festival, realizada con artistas locales que serán seleccionados mediante un casting.

El Congreso se desarrolló durante tres días, a la mañana y a la tarde, un ritmo que para el año que viene se va a atemperar. Y volverán los seminarios y talleres, con la atención puesta en la consolidación de los grupos de teatro locales.

En suma, se sostendrá la idea central del festival, la de traer a Jujuy gente con experiencia de sostenibilidad de su trabajo durante mucho tiempo y reforzar ámbitos de estudio y de trabajo en temas como la producción y la distribución.

También se pondrá el acento en la dramaturgia, una decisión tomada a partir de un diagnóstico preocupante. "En los últimos años la dramaturgia local presenta un déficit grave, con poca pro-

ducción local de textos dramáticos que se pongan en escena –describe Yuste García-. Hay gente que está escribiendo, pero pocas veces pone en escena lo que escribe. Entonces me parece bueno estimular el surgimiento del nuevo dramaturgo, nuevas voces que empiecen a producir textos que se puedan hacer acá. Y eso se va a seguir haciendo".

Respecto de las obras que integrarán Relevos 2017, adelanta que ya está hecha una preselección de 17 puestas, de las que finalmente quedarán seis. "En líneas generales, sigue siendo el mismo contexto de curaduría: obras que han sido muy importantes o que hayan tenido mucha trayectoria de giras por festivales, premios, muy fuertes a escala local e internacional, de compañías que lleven tiempo trabajando. Esas dos condiciones se mantienen", precisa.

Pero aquí también se programan novedades, como la incorporación de alguna obra que incluya aplicación tecnológica en la puesta en escena, algo que en Jujuy todavía no se ha visto, al igual que el uso de espacios no convencionales.

VOCES

La noche inaugural, con la presentación de La Zaranda, Pepe Bablé, director del FIT de Cádiz, conversó con **Picadero** sobre sus expectativas respecto del festival: "Este es un momento casi histórico, en el que empieza a nacer un evento de estas características". Y volvió a conversar al finalizar el evento, seis días después. "Se ha dado un paso muy firme para que se convierta en perpetuo –predijo-, y espero que sea así porque una experiencia como esta tiene que repetirse".

También al cierre de Relevos, después de la conmovedora presentación de **Nuestra Señora de las Nubes**, el cubano Eberto García Abreu, aún



• Escena de "Nuestra Señora de las Nubes".

emocionado por la puesta, hizo un apurado balance de las actividades en las que participó. "Al llegar a un festival que está naciendo, en un lugar aparentemente inhóspito para el teatro, que aparentemente no tiene posibilidades de desarrollo o no tiene perspectivas, uno se da cuenta de que todo eso es pura apariencia".

"En ese sentido estoy muy feliz –continuó-, no solo por ver como esto puede crear otros caminos para encontrarnos, sino cómo la gente puede encontrar también en el teatro la posibilidad de abrirse al mundo, porque el mundo no es algo que esté tan lejano a pesar de las montañas que rodean esta tierra o a pesar del mar que rodean la mía".

CIRCUITO TEATRAL INT -EDICIÓN 2016-

Hacia un nuevo modelo de gestión



• Público durante la función de "La pilarcita" en Mendoza.



• Escena de "Algo de Ricardo" de Brasil, en la ciudad de Mar Chiquita, Provincia de Buenos Aires.

Una de las iniciativas más importantes de las artes escénicas en todo el país es el Circuito Teatral. Desde 2006 el Instituto Nacional del Teatro –organismo que funciona bajo la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación- viene desarrollando este singular proyecto cuyo principal objetivo es la circulación de espectáculos nacionales y extranjeros en todo el territorio argentino. Una experiencia que expresa uno de los elementos primordiales del hacer teatral: la trashumanza. Y que a lo largo de estos años, ha puesto en valor las ideas de federalismo, independencia, acceso y calidad, con la mira puesta, a partir de la edición 2016, en profundizar en estos aspectos.

En sus años de existencia, el Circuito ha tenido diferentes denominaciones, afines a sus objetivos y momentos de desarrollo. Desde su edición 2012, pasó a llamarse Hacia el Bicentenario de la Independencia, con el objetivo primordial de reflexionar acerca de nuestra independencia, entendida no sólo como un hecho histórico, sino como un planteo ideológico de plena vigencia en la argentina de los últimos años. A partir de la nueva gestión encabezada por Marcelo Allasino, se decidió encarar un cambio de nombre en su denominación, instalando la marca INT en su

identificación. Así quedó conformado el Circuito Teatral INT -edición 2016-.

LOS ALCANCES DE UNA NUEVA EDICIÓN

El pasado 30 de octubre en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, una nueva edición del Circuito llegó a su fin. En el marco del Festival Arribos Nacionales > Destino: CABA, **Los amantes trágicos**, obra de la Provincia de Buenos Aires, cerró la edición 2016 en la sala Caffarena 72, perteneciente a la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Un dato para destacar: es la primera vez, en sus diez ediciones, que el Circuito llega a CABA y en el contexto de un festival. Esto fue posible gracias al fuerte compromiso del INT representación CABA, el Ministerio de Cultura de la Nación, el Centro Cultural Recoleta, la Universidad Nacional de las Artes, las salas Teatro del Abasto y Centro Cultural 25 de mayo y la Casa de San Juan.

La concreción de esta onceava edición, que comenzó el 9 de septiembre en la localidad de Morón, en la Provincia de Buenos Aires, tuvo el doble desafío de lograr, por un lado, su realización en el marco de un 2016 de replanteos a nivel institucional y, por el otro, de la promoción de



• Autoridades nacionales durante la presentación del Círculo Teatral INT 2016.



• La compañía francesa Les Souffleurs commandos poétiques durante su intervención en CABA.

un nuevo modelo de administración del Circuito, basado sobre todo en la transparencia del uso y control de los recursos del Estado.

Para alcanzar estos objetivos, la actual administración realizó en el mes de junio pasado una convocatoria pública a los gobiernos municipales, provinciales y organizadores/directores de festivales nacionales, interesados en participar como organismos o festivales cogestores del Circuito Teatral. La respuesta fue un total de treinta y nueve cogestores en todo el país, entre universidades nacionales, ministerios y secretarías de cultura, municipios y festivales, estos últimos, en algunos casos, internacionales.

En esta edición, el Circuito pasó por localidades donde nunca antes había estado. Además, se programaron funciones en diferentes ciudades del país donde el acceso al teatro es casi nulo. Como son los casos de Laguna Larga, en la provincia de Córdoba, o Balcarce, en la provincia de Buenos Aires, donde la obra **La vuelta al mundo en 80 días** se presentó a sala llena en ambas localidades. Otro dato significativo de esta edición fue la participación de la singular compañía francesa Les Souffleurs commandos poétiques. Sus integrantes se definen como un “comando de artistas y poetas”, que llevan su arte a partir de intervenciones en diferentes espacios urbanos y suburbanos. Con cañas por las que susurran al oído a los más reconocidos poetas del mundo, lograron hacer algo más de veinte funciones en diferentes localidades del país, cerrando su participación en CABA.

La realización de esta edición permitió, además, la circulación de fuentes de recursos y trabajo de cientos de actores y técnicos teatrales de todo el país, la posibilidad de presentar espectáculos fuera de su lugar de origen y, lo más significativo, que ciudadanos de diferentes regiones de la Argentina tengan acceso a trabajos de recono-

cida trayectoria y probada calidad artística. Todo esto en el marco más general de una sostenida política pública enfocada en las artes escénicas.

LA PROGRAMACIÓN

El crecimiento del teatro argentino en los últimos quince años fue notable. Esto es evidente tanto en los grandes centros urbanos provinciales y sus periferias como en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Nuevos espacios, otros reciclados o remodelados, nuevas compañías, más textos, autores que dirigen, actores que escriben, funciones todos los días de la semana y un sinnúmero de actividades (Congresos, mesas, lecturas, semimontados, presentaciones de libros y más) demandan al Estado un compromiso más atento en lo que refiere a sus políticas de gestión y curaduría, como el uso cada vez más responsable de los fondos públicos.

En este sentido, el diseño de la programación de este año fue diferente al de otras ediciones. El criterio de curaduría de espectáculos tuvo en consideración trece de las obras que participaron en la última Fiesta Nacional del Teatro – Tucumán 2016-, y otros trabajos propuestos por el actual Consejo de Dirección del INT. De las obras internacionales de esta edición, tres correspondieron a Latinoamérica (dos a Brasil y una a Costa Rica y que formaron parte del Festival de Teatro Latinoamericano organizado por el Teatro Nacional Cervantes) y una a Europa, llegada desde Francia, gracias al aporte y a las gestiones realizadas por la Embajada de Francia en Argentina.

A esta notable programación internacional, se sumaron otros tres espectáculos de jerarquía. **La señorita Julia**, versión de Ure y Tcherkaski dirigida por Cristina Banegas, invitada a participar a través del Programa Iberescena y **Los caminos invisibles**, de Silvina Reinaudi con dirección de Mariano Cossa, y **Ni con perros, ni con chicos..**,

un musical de Fernando Albinarrate dirigido por Javier Daulte. Estas últimas dos obras fueron posibles gracias a una cogestión entre el INT y el Teatro Nacional Cervantes.

Según Marcelo Allasino, Director Ejecutivo del INT y además Coordinador General del Circuito Teatral, “estas condiciones excepcionales de programación del Circuito se deben a que estamos trabajando en un nuevo proyecto de Catálogo, dado que la última convocatoria se realizó en el año 2014. Es intención de esta nueva gestión del INT repensar el Circuito, poniendo en valor la experiencia de las ediciones anteriores, y profundizando el análisis de los objetivos, los criterios curatoriales y los modos de gestión del mismo”.

La diversidad de propuestas y modos de producción que aportaron tanto los elencos locales como los extranjeros, fue uno de los pilares fundamentales de esta renovada edición del Circuito, promoviendo el encuentro y el intercambio artístico entre las compañías. Un amplio abanico de modelos estéticos y de contenidos que generó un espacio de cruce auténtico basado, primordialmente, en el reconocimiento y admiración mutua.

A través de esta nueva edición del Circuito la actividad teatral, como parte constitutiva de los llamados bienes culturales, continúa afianzándose en la construcción de su jerarquía e independencia. Conceptos que se forjan día a día a partir del trabajo tenaz de los hacedores a lo largo y ancho de toda la Argentina. De este modo, el teatro se consolida como una herramienta eficaz para el fortalecimiento de los valores y principios vinculados con nuestra identidad local, regional y nacional. Y que a su vez, los caminos y ciudades que se conectan hablan de un entramado que va construyendo y consolidando nuestra historia, conformando así nuestras diversas identidades.



• Autoridades nacionales durante la presentación del Circuito Teatral INT 2016.

MARÍA DE LOS ÁNGELES "CHQUI" GONZALES / DESDE SANTA FE

Ministra de Innovación y Cultura del Gobierno de la Provincia de Santa Fe.

Existen muy pocas expresiones artísticas que reúnen en cuerpo y emoción a los realizadores y al público en vivo.

En este aspecto la conmoción que provoca el hecho teatral es única e irrepetible.

Cuando una luz dramática se enciende comienza la vieja fabula de los sentimientos, la crítica a los comportamientos humanos, el drama de existir, el juego de todos los juegos, el testimonio. Se produce revelación, algo se manifiesta y revelación, algo dice no, es inconcebible.

En el teatro los actores se exponen para que los ciudadanos vivan la más íntima y personalizada experiencia de participación y vínculo con los demás protagonistas del suceso. Se trata de un momento transformación y luminoso.

Todos los géneros, la risa sanadora, la ironía, la capacidad de poner en música, en ritmo la vida misma que ya tiene ritmo, en un viaje increíble que desde el Ministerio de Innovación y Cultura llamamos Escena Veintidieciseis: montajes del país y el mundo, que integran el Circuito Teatral INT que durante cinco jornadas estarán recorriendo espacios al aire libre y salas, ciudades, pueblos y poblados. Veinticuatro momentos en once ciudades de la provincia de Santa Fe.

Este es el poder de lo público que ofrece este bello Circuito teatral organizado por el Instituto Nacional de Teatro y Escena Santafesina, del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.

La igualdad ante el acto dramático no es solo una cuestión de oportunidad sino de territorio, sentido y convocatoria. Es maravilloso pensar

que una función nos hace iguales ante la emoción, la innovación, la poesía, el asombro, las formas que devienen de nuestra comunidad, generación e historia, la gracia, la belleza al fin. Cada uno irá al teatro con su experiencia de vida y cada uno completará la obra con su propia memoria hecha de imágenes y palabras, de sucesos visibles y olvidados, de cosas calladas y de miedos que no tienen nombre

Circular o hacer circular artes. Escénicas es movimiento, una cinta que se mueve entre gentes, territorios y creaciones. Es una cinta delgada pero poderosa a la hora de la despersonalización y el vacío, en los tiempos de lo pragmático y el simulacro, en las épocas de la exclusión y la simple masividad llamada éxito. También hay un arte de vivir que necesita alimentarse de una visión única e irrepetible, diversa, múltiple que nos pone frente al espectáculo y a la vez ante nosotros mismos para sentir, preguntarse, debatir y salir sabiendo que hemos sido parte, que cada uno puso lo suyo, equipo teatral y espectadores para que algo nazca, algo bello permanezca, algo de verdad teatral se desenvuelva.

Organizar este circuito es buscar ese tipo de encuentros con la población lejos y cerca de las grandes metrópolis, poniendo la búsqueda en la brújula y el corazón bien protegido y estremecido en escena.

Acontecimientos del alma no son tantos, la Escena Veintidieciseis te propone esta aventura particular, esta cita con las emociones, el deslumbramiento del puro acontecimiento.

ALBERTO MORENO / DESDE CATAMARCA

Director de Piedra mojada o la terquedad.

El Circuito Teatral organizado por el Instituto Nacional del Teatro es fundamental para el desarrollo y movilidad de las propuestas teatrales de las diferentes zonas del país. Más allá de las ricas experiencias personales que posibilita recorrer parte del país, del contacto con públicos diversos y de la contingencia que genera el crecimiento de las propuestas teatrales, la experiencia del Circuito nos interpela también en, al menos, dos cuestiones nodales. Por un lado, la resignificación de la metáfora geométrica y conservadora de centro y periferia y, a partir de esto, y gracias a la visibilización y circulación de dramaturgias situadas, o denominadas también locales o de provincias, reconfigurar el mapa teatral argentino. Así, es posible sortear las centralidades, generar movilidad y flujos que resignifiquen el teatro nacional. Será posible empezar a entender el teatro nacional como una entidad móvil, des-igual, fragmentaria, plural y de identidades múltiples.

La movilidad que nos ofrece el Circuito creo que es una instancia para forjar zonas que posibiliten la emergencia de prácticas teatrales situadas que apuesten por visibilizar los "restos", los "residuos" y que busquen desmontar las centralidades y propendan hacia un abanico rico y plural como fundamento de la cartografía teatral argentina.



• Minutos antes de la función de "Bufón", en Formosa.



• Escena de "Olympia", de Brasil, en la ciudad de Corrientes.

CARLOS LEYES/ DESDE FORMOSA

Representante INT de la Provincia de Formosa

Saliendo desde Formosa, Asunción del Paraguay está a 155 km por la ruta nacional número 11. Son dos horas en auto, tres en colectivo, y hay que pasar varios controles de la gendarmería argentina y de la policía nacional del país guaraní. Es una zona de frontera transitada hasta el hastío, con cientos, miles de camiones por día, y una relación entre personas, geografías y duendes, que va más allá del contacto limítrofe. Una relación de zona compartida, de región común, de ríos que unen, y familias repartidas que nunca perderán el asado cada tanto o las festividades religiosas y los cumpleaños.

El 19 de septiembre a la mañana, el equipo Formosa del Circuito Teatral del Instituto Nacional del Teatro, recibía en el Aeropuerto Silvio Pettrossi de la ciudad de Asunción, al elenco de la obra brasileña **Olympia**, que inauguraba maneras de llegar a nuestro país. "Ésta es nuestra puerta de entrada" le decíamos a los maravillosos Ángela Mourao y Marcelo Bones, no porque nuestra Buenos Aires querida no lo sea, sino porque —explicábamos— salir y entrar por Paraguay nos era mucho más operativo y económico (esas cosas que tiene vivir en la frontera). Sonrisas y excitación en portugués, por enfrentar un desafío enorme: girar por la Argentina desde el Norte hacia el Sur.

Y todo comenzaba. Una programación que en la región Noreste contó sólo con cuatro espectáculos, pero que dijo presente en un momento de dificultad. Una programación que se propu-

so ser breve pero buena, y no poner en riesgo el prestigio ganado en tantos años de Circuito y relaciones con municipios y gobiernos provinciales. Y para ello, nuestros mejores equipos, fogueados en los más variados festivales internacionales, se pusieron al hombro la recepción y coordinación de **Olympia** de Brasil, **Bufón** de Córdoba, **Todo piola** de CABA y **Los caminos invisibles**, producción del Teatro Nacional Cervantes. Un equipo regional que sabe pensarse regional, que se conoce, que se entiende y habla un mismo idioma, que conoce nuestras rutas y nuestros ríos y puentes, que nos unen.

Las representaciones provinciales de Formosa, Misiones y Corrientes, articularon sus funciones, entre teatros oficiales e independientes, para que el NEA estuviese en el concierto. La Subsecretaría de Cultura de Formosa, el Centro del Conocimiento de Misiones y el Instituto de Cultura de Corrientes, co gestionaron en la convicción de que a las tormentas se las capea con cultura, y es mucho mejor. Y el telón se alzó en el NEA al son de las chicharras que anticipan el calor, y el aroma dulce de las guayabas y los mangos que anticipan el verano.

Más de 1000 km recorridos entre tierra colorada, palmas y humedales, no parecen muchos, y quizás no lo sean, comparados con otras extensiones de nuestro enorme país. Pero desatan un entramado cercano que permite que visitemos Formosa, Posadas, Corrientes y el Chaco en el mismo día. Un sueño para cualquier gira, una

oportunidad para cualquiera de los elencos que nos visitan. Y porque hay espacios de teatro independiente apoyados por el Instituto Nacional del Teatro en todas las ciudades posibles de nuestro territorio, y porque hay espacios oficiales que han recibido apoyo en equipamiento y alimentan cada lugar del Noreste durante todo el año.

El Circuito siempre contribuyó a esto. Es para el público, y es también para quienes nos visitan, para que se lleven todos estos olores, todos estos kilómetros en el cuerpo, y quieran regresar. Para que sientan en la sangre, que el margen es el centro, y que hay otras miradas de nuestro País, desde otras puertas de entrada, des centradas. Que Argentina también se recorre desde las fronteras hacia los centros, y que está muy bueno, y que se conoce mejor, y que dan ganas de volver.

Este viaje sin fronteras, en la frontera Norte, desde el NEA ríos arriba y abajo, navega en este Bicentenario de la Independencia, con autoestima y conciencia de una identidad propia, sin desengancharse del tren. Porque sabemos de frustraciones y de olvido, es que decimos presente, para seguir estando siempre. Descentramientos, nuevos paradigmas, soberanía territorial, cultural y económica, viajes de reconocimiento y exploración, integran esa bitácora. Vamos a seguir estando, como jalones, para que las rutas de nuestra región se sigan recorriendo, recibiendo pero también exportando nuestras teatralidades.



• Los franceses de Les Souffleurs, durante su presentación en Córdoba.

TERESA JACKIW / DESDE CABA

Representante INT CABA y Región Centro

Arribos Nacionales > Destino CABA nació con el propósito de abrir las puertas de esta maravillosa, única, irrepetible, misteriosa, creativa y multifacética Ciudad de Buenos Aires a los elencos de teatro de las provincias para que su arte sea visible en el lugar donde culturalmente parece que todo sucede. Pretende, además, hacer conocer la diversidad del trabajo de los hacedores del país, poder evaluar problemáticas comunes y desarrollar políticas para potenciar y posibilitar un mayor crecimiento de la actividad teatral nacional. Es decir, romper el prejuicio acerca del centralismo y producir cruces con otros lenguajes, con otras realidades.

El teatro que se conoce es un teatro que se destaca por el talento, la calidad y el trabajo de sus hacedores, la deuda pendiente es hacer visible el talento, la calidad y el trabajo de creadores de otros lugares del país. Abrir el juego a la participación, el intercambio entre autores, actores, directores, técnicos y difundir, apoyar y abrir una oportunidad de trabajo a nuevos y jóvenes directores. Los intercambios de saberes generan la verdadera integración y para que el federalismo deje de ser solo una palabra y se convierta en una realidad.

Desde los inicios del Circuito muchos de los elencos de CABA pudieron participar en todas sus ediciones. Pudieron mostrar sus trabajos a nuevos públicos a lo largo y a lo ancho de la Argentina. Esto también posibilitó que esos espectáculos fueran programados en fiestas o festi-

vales que se organizan en distintas Regiones. Los espectáculos de las provincias que participaron de las sucesivas Fiestas Nacionales y que luego formaron parte del Circuito nunca habían pasado por CABA, hasta esta oportunidad.

Arribos Nacionales nació entonces en el contexto de replanteos del Instituto Nacional del Teatro, de sus políticas, de su modelo de administración, del deseo de visibilizar y transmitir el teatro que se hace en el país. Del 25 al 30 de octubre se realizaron funciones en el Centro Cultural Recoleta, Casa de la Provincia de San Juan, Teatro del Abasto, Centro Cultural 25 de Mayo y en la nueva sala de la Universidad de las Artes – UNACaffarena 72 que el Instituto Nacional del Teatro ayudó a equipar, haciendo posible que este lugar se abriera a los alumnos y a la comunidad teatral de esta ciudad. Participaron del Festival elencos de las provincias de Catamarca, Jujuy, Tucumán, Mendoza, Córdoba, Santa Fe, Provincia de Buenos Aires, Neuquén, Río Negro.

Arribos Nacionales > Destino CABA fue posible por la colaboración que brindaron el INT, el Ministerio de Cultura de la Ciudad, el Ministerio de Cultura de la Nación y el Centro Cultural Recoleta. Y por sobre todo por la participación de los elencos que formaron parte de este proyecto entendiendo que este espacio debe perdurar en el tiempo y para que en el futuro la programación incluya a todas las provincias.



• Escena de "Patrimonio", de Jujuy, durante su presentación en CABA.



• Escena de "Ensayo ruso, compendio de inquietudes", en Toy, La Pampa.

Programación del Circuito Teatral INT

- **Algo de Ricardo** / Dirección: Fabián Sales Radesca / San José de Costa Rica, Costa Rica.
- **Bufón** / Dirección: Luciano Delprato / Córdoba, Argentina.
- **Ensayo ruso, compendio de inquietudes** / Dirección: Darío Levin / Río Negro, Argentina.
- **La edad de la ciruela** / Dirección: Guillermo Troncoso / Neuquén, Argentina.
- **La lechera** / Dirección: Carlos Correa / Tucumán, Argentina.
- **La Pilarcita** / Dirección: María Marull / Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- **La Señorita Julia** / Dirección: Cristina Banegas / CABA, Argentina
- **La vuelta al mundo en ochenta días** / Dirección: Claudio Hochman / La Plata, Argentina.
- **Les souffleurs commandos poétiques** / Dirección: Olivier Comte / París, Francia.
- **Los amantes trágicos** / Dirección: Gabriel Beck / Lomas de Zamora, Argentina.
- **Los caminos invisibles** / Dirección: Mariano Cossa / CABA, Argentina.
- **Ni con perros ni con chicos** / Dirección: Javier Daulte / CABA, Argentina
- **No Pirex** / Dirección: Eid Ribeiro / Belo Horizonte, Brasil.
- **Olympia** / Dirección: Marcelo Bones / Belo Horizonte, Brasil.
- **Patrimonio** / Dirección: Juan Carlos Olivera / San Salvador de Jujuy, Argentina.
- **Piedra mojada** / Dirección: Alberto Moreno / San Fernando del Valle de Catamarca, Argentina.
- **Representación nocturna del Marqués de Sebregondi** / Dirección: Matías Martínez. /Rosario, Argentina.
- **Todo piola** / Dirección: Gustavo Tarrío / CABA, Argentina.
- **Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche** / Dirección: Manuel García Migani. /Mendoza, Argentina.



• Escena de "La edad de la ciruela", en Santa Rosa, La Pampa.



• Escena de "Todo piola", en Santa Rosa, La Pampa.

8º FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES

Córdoba con corazón infantil y juvenil



• Escena de "La odisea del principito en Bosque Alegre".

ROBERTO SCHNEIDER /desde Córdoba

En los tiempos que transitamos, en los que la situación del teatro está sobre el tapete, se sostiene y se reitera que la gente no va al teatro, que hay que intentar recuperar al público con otras propuestas, atraerlo o salir a buscarlo, y se admite incluso que esta crisis es parte de un problema más amplio que abarca a toda la cultura. Tal vez, con acertado criterio suele culparse a la economía, a las escuelas, al Estado, a la televisión... Pero a casi nadie se le ha ocurrido pensar en la incidencia del teatro para niños.

Sostenía Hans Muller Eckhard que "sin duda, la fantasía del niño no tarda en chocar con el mundo sin ilusiones, 'racional', del entendimiento adulto. El intelecto frío y sin alma del adulto trae consigo la incapacidad de entender al niño en su naturaleza. Lo que puede rendir un chico en el campo de la fantasía rebasa aun la imaginación más experta del más preparado de los pedagogos. Sólo el artista adulto podrá entender al niño, estar cerca de él y vivir en su mundo". Es cierto, el teatro para niños participa, junto con sus problemas específicos, de las mismas confusiones y carencias de la sociedad donde está inserto. Pero también, y puede ser peligroso ignorarlo, de ciertas características propias del mundo infantil. Del mismo modo que el chico es vulnerable, desvalorizado, marginado de los "grandes" planes económicos, sociales o culturales y, también, como él, tiene la misma poderosa fuerza para generar consecuencias a largo plazo, positivas o negativas, según enriquezca o deforme a sus destinatarios.

Un aspecto importante de destacar es la búsqueda de una temática y de un lenguaje propio. A veces resulta difícil saber si se produce una comunicación o si los chicos necesitan una cosa distinta. Evidentemente, se vive una nueva época que conlleva a reacomodamientos en todos los órdenes: los chicos crecen en otro mundo, tienen pautas y comportamientos distintos.

Una vez más, reiteramos que los temas del teatro son universales y tienen que ver básicamente con los sentimientos. Los chicos perciben sensorialmente todo junto, sin discernir causas subyacentes. Si va a ver un espectáculo y se aburre o lo



• Escena de "Apparitions Disparitions", de Les souffleurs commandos poetiques (Francia).



• Escena de "Nuestra Señora de las Nubes".

disgusta pensará que el teatro es feo o aburrido y no querrá volver. Y eso otorga la gran responsabilidad. Seguir conquistando a "esos locos bajitos" tan difíciles es el gran desafío.

INTELIGENCIA Y SENSIBILIDAD

Mucho de todo esto estudian y entienden y analizan y hacen los organizadores del 8° Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes que se realizó en Córdoba y en ciudades del interior de la provincia. Nada menos que 14.000 espectadores se reunieron desde el 5 y hasta el 9 de octubre para disfrutar de una programación inteligente y sensible, puesta al servicio de la diversidad y el entendimiento. Se realizaron noventa actividades en salas oficiales y en espacios no convencionales en Córdoba capital, de las cuales veinticinco transcurrieron en localidades y parajes del interior provincial en el marco del Programa Corredores Teatrales.

La grilla sumó obras procedentes de países como Italia, Uruguay, Canadá, México, Chile, Colombia, Austria, Cuba y Francia, que convivieron con obras de Buenos Aires, Misiones, Río Negro, Tucumán y Córdoba y propuestas del interior cordobés de La Cumbre, Capilla del Monte, Río Tercero y Río Cuarto.

Una vez más, el director del Festival, el incansable y brillante Raúl Sansica, puso de manifiesto sus altas dosis de reflexión al sostener que "crecer implica muchas veces volver sobre nuestros propios pasos. La infancia tiene esa virtud maravillosa de poder retrotraerse sin miedo y sin vértigo. Allí reside quizás el espacio de la creación de

nuevos mundos posibles. La edición de este año del Festival ha decidido tomar prestada esa virtud (propia de sus destinatarios) para insistir sobre un presupuesto ya planteado en dos ocasiones anteriores: el vínculo intergeneracional".

No duda Sansica al poner de relieve que se vuelva sobre ese tema no porque se hayan agotado las ideas o no surjan nuevas problemáticas para indagar sino porque entiende que es en este punto en donde convergen búsquedas posibles para una cultura más dinámica e incluso probablemente más armónica.

LOS LENGUAJES

"Las nuevas generaciones -destaca- aplican desde el lenguaje nuevos modos para viejas prácticas. Aparecen así 'bloquear', 'visto' y términos similares para describir sentimientos profundos en relación a afectos y vínculos importantes. Por su parte nuestros mayores se aferran a conceptos que describen una moral y un sistema en donde las relaciones eran completamente diferentes".

Pensar en un diálogo entre estos dos lenguajes posibilita visibilizar una refrescante síntesis de lo que priorizamos, amamos o evitamos. Vincularse parece ser hoy paradójicamente muy sencillo y completamente complejo. Es quizás el desafío de nuestra globalizada y tecnologizada vida. Nuestros abuelos nos facilitan a todos y especialmente a sus nietos la posibilidad del acceso a una época en la que era indispensable tocarse, mirarse. Nuestros niños y adolescentes nos facilitan infinitas posibilidades abiertos al futuro.

Para Sansica es importante desear y proclamar

"que regresen los cuentos nocturnos, las miradas tiernas, el relato compartido, porque creemos que el teatro es una instancia que puede aprender de la palabra íntima y la técnica más innovadora como pocas instancias de nuestra sociedad, expandiéndose por poblados, plazas, escuelas, con una itinerancia que es la vida misma",

LO MEJOR DE LO MEJOR

"Lo esencial es invisible a los ojos" sostuvo el personaje protagónico de **La odisea del Principito**, un magnífico montaje escénico de la Compañía Babel Recursos Artísticos para dar inicio a este Festival en la Estación Astrofísica de Bosque Alegre, en una montaña llena de verdes con la primavera estallando por todos lados. Ese telescopio gigante fue el testigo (¿mudo?) de una travesía que tuvo en cuenta en ese lugar alejado a alumnos y docentes de escuelas rurales de la zona, que quedaron boquiabiertos -como nosotros- ante el artificio de una historia conocida y profunda, que conmovió y maravilló a todos por igual. Las notas distintivas del espectáculo son muchas, pero es imposible no destacar la belleza visual de un vestuario rico en texturas y colores; el afiado elenco y todos los rubros técnicos puestos al servicio de una totalidad por muchas razones magnífica.

La exquisitez visual llegó desde Chile con **Luciérnagas, danza para niños**, una propuesta que precisamente tuvo en cuenta a los chicos a partir de la historia de dos luciérnagas que encienden sus luces por amor. Muchísima riqueza visual que sumó el estudio de la estimulación



FOTOGRAFÍAS: GENTILEZZA AGENCIA CÓRDOBA CULTURA

• Escena de "Desafiarte 3"

para que los espectadores se sumen finalmente a la danza. Sensibilidad en la pareja protagonista, los excelentes bailarines Verónica Jiménez y Rodrigo Escobar, sumada a una totalidad magníficamente dirigida por Francisco Medina y Carla Castro.

El viaje de la semilla, de la Compañía Encanto al Alma, de Uruguay, ofreció un espectáculo de altos valores musicales guiado por las canciones de los discos *Somos Arco Iris* y *Magia de la Tierra*. Claramente dirigido a los más chiquitos, sorprendieron por la calidad musical, el fuerte tono de comunicación con el público y un montaje en el que la música y el contenido fueron atrapantes. Brunella González, Leticia Ruibal, Agustín Alén y Román Impallomeni se engancharon con el público y fueron largamente ovacionados.

La Pipetuá 13 años (la edad del pavo) ofreció a los cordobeses un espectáculo de alta jerarquía artística, basado en la enorme expresividad de sus actores protagonistas: Sebastián Amor, Diego Lejtman, Maxi Miranda y Fefo Selles con Gaby Cohan como actor invitado. El enganche con la platea fue permanente y la calidez de esos actores disfrutando de su trabajo son las notas distintivas de un espectáculo que cala hondo en la emotividad y en el recuerdo de los grandes, para pegar con el encantamiento de los más chicos. Redondito por donde se lo mire y para lo mejor que puede y debe pasar en el teatro: el disfrute.

Desde Misiones arribó el Grupo Ton y Son que ofreció **Cosas de payasas** para describir en tono de clown el vínculo de una madre y su hija poseedoras de una de las profesiones más hermosas del



• Escena de "Pulsar", de Teatro del vacío, México

arte teatral: ser payasa. Amplias dosis de ternura en una propuesta de alta calidad artística a partir de un exquisito vestuario de Florencia Picilli y un preciso diseño de luces de Sergio Rinaldi. Las dos actrices se sacaron chispas sobre la escena y así Griselda Rinaldi y Florencia Picilli obtienen el mejor resultado para encantar a partir de una indisimulable entrega.

Los colombianos de Azul Teatro conmovieron a la platea con su propuesta titulada **En el escenario**, que partiendo de Antígona relató con dolor, amargura y un fuerte discurso político que evitó el panfleto la dolorosa realidad de un país bañado en sangre, que incomprensiblemente se da el

lujo de rechazar la paz. Ximena Escobar Mejía, Claudia Restrepo Sierra y María Restrepo pusieron sobre la escena sus cuerpos, su voz y sus gestos para impactar a los espectadores. El director Leonardo Echeverri Botina manejó tiempos exactos y diversos códigos para una totalidad de alto impacto, con profunda carga emotiva.

El fuerte compromiso político se hizo carne también en **Soledad o el azar**, de la Compañía Singulier Pluriel de Canadá. Cuando la crisis del 2001 pegaba una fuerte cachetada a los argentinos y el caos reinaba en Buenos Aires y en otras capitales argentinas, una fotógrafa canadiense pierde todo en la Gran Capital. Diez años más



• Escena de "Apparitions Disparitions", de Les souffleurs commandos poétiques (Francia).

tarde, una joven llegada desde la Argentina no puede dar inicio a su nueva vida hasta que la historia de la otra protagonista le sea revelada. El encuentro de estas dos mujeres fuertes refleja los contrastes de dos realidades disímiles. La fotografía como elemento protagónico es vital para entender el eje estructurante de una totalidad enriquecida por las actrices Julie Vincent y Liliane Boucher, comprometidas con sus roles a partir de una indisimulable entrega. Fuerte impacto en una producción con tintes también de discursos políticos de envergadura.

LA FRUTILLA DEL POSTRE

En el Paseo del Buen Pastor, la Compañía Les Souffleurs Commandos Poétiques, de Francia, provocó con **De arriba, abajo y patas arriba** una conmoción a los paseantes, basada en altas dosis de expresividad y de coreografías armadas en los diversos ámbitos del paisaje urbano. Once actores y actrices deambulaban y elegían a un paseante para susurrar al oído mediante un largo caño de grueso plástico poemas y relatos de grandes escritores. Hay que agradecer el esfuerzo por aprender esos textos en castellano y transmitirlos con la necesaria armonía para encantar.

Textos de Alfonsina Storni, Juan L. Ortiz, Roberto Jarroz, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman, Jorge Luis Borges, Leonidas Lamborghini, Mario Trejo, Jacobo Fijman, Hugo Padeletti y Amelia Biagioni, entre otros, fue-

ron interpretados por un elenco entregado a la dificultad de un ámbito diverso y encantador al mismo tiempo, con paseantes que de verdad se entregaron a una propuesta por muchas razones sinceramente amorosa.

Este grupo, que funciona desde 2001, susurra en el oído con el intento de "desacelerar el mundo". Es de algún modo una manera de acercar, de "hablar al oído" acercándose uno a otro/a. Es sentir que somos destinatarios directos, elegidos, para que el hálito, el aliento, la voz -siempre asociados a la palabra creadora, fundante- nos sorprenda con un breve cuento, un poema, que se convierte en excusa de juego, sorpresa y vinculación.

El espectáculo invita a detenernos, a escuchar, a imaginar en un breve lapso en el que la atención está concentrada. Con el arte de los "susurradores" recuperamos el aliento y arrullo de una voz que nos habla sólo a nosotros, aunque estemos en el medio de una multitud. Nos sentimos elegidos para ser parte de un "secreto" a viva voz, que nutre nuestro mundo simbólico, nos hace felices "cómplices" de una melodía que sólo conocen dos.

HÉCTOR PRESA

“No hay autores de teatro para chicos”



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

Autor, actor y director, Héctor Presa es uno de los referentes más emblemáticos en materia de teatro para chicos en la Argentina. Director del grupo La Galera, hace más de cuarenta años que trabaja ininterrumpidamente. Luego de transitar por distintas salas logró tener su propio espacio, La Galera Encantada, que se encuentra ubicada en el barrio porteño de Palermo Hollywood, donde nos recibió y reflexionó acerca de la situación por la que atraviesa el teatro para chicos en la actualidad.

FLORENCIA AROLDI / desde CABA

-¿Qué significa para vos adaptar?

-Adaptar, fundamentalmente, es encontrar las historias que no se cuentan adentro de la historia contada. Siempre he tratado de hurgar en lo que no se cuenta, en los lugares que las historias dejan libre, en los espacios o interrogantes que uno se hace y no tienen respuesta en el libro original. En el caso del teatro para chicos, para chicos pequeños, los cuentos tradicionales ofrecen millones de estas oportunidades porque nadie sabe nada de ninguno de los personajes, salvo lo que les pasa en el conflicto general. Nadie sabe por qué Caperucita no tiene papá, por qué vive donde vive, por qué la madre la manda dónde la manda sabiendo que hay un lobo en el medio del bosque, por qué el lobo es malo y es carnívoro y se va a comer una nena, qué sucede con los padres de Hansel y Gretel, qué pasa con la bruja, cómo es que vuelven, cómo es que van. En cada uno de los cuentos tradicionales hay un montón de cuestiones que no son inherentes a la trama original, sino que son como historias paralelas o perpendiculares que atraviesan esa trama y que dan una cantidad de letra enorme para poder fabricar algo nuevo. Yo trabajo mucho a partir de los malos de las historias, quienes no tienen antecedentes, entonces está buenísimo. Maléfica es mala por que no la invitaron a la fiesta nada más, o sea es vanidosa, pero no la invitan y a partir de ahí despliega un descontrol absoluto, pero el conflicto es fácil,



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

• Héctor Presa.

no la invitaron. Los grandes autores muchas veces no dan ninguna explicación respecto de ciertas cuestiones y eso es muy interesante.

-¿Qué elementos tenés en cuenta para respetar el espíritu del autor de la pieza que vas a adaptar?

-Depende de las versiones, porque cuando son adaptaciones o versiones libres de obras, si de lo que se trata es de mantener el espíritu eso debe verse en el desarrollo de la obra. Pero se trata también de buscar cuál es mi opinión, que quiero contar. Lo más claro es la última adaptación que hice de **Romeo y Julieta**, que tiene que ver con la pregunta, ¿por qué termina mal? Teniendo todo para que termine bien, por qué el destino es ese y no hay nadie que se rebele. En esta versión nuestro como termina mal pero también como los personajes luchan para que salga bien. En realidad, nadie quiere que las cosas salgan mal, pero de todas maneras salen mal, los hechos se concatenan para que así sea.

-¿Qué diferencia hay entre escribir una obra original y adaptar una historia pre-existente?

-Lo que pasa es que a veces si uno deja de lado la originalidad, problema que los autores tenemos como algo muy fijo, nos damos cuenta que todo está inventado y eso nos relaja un poco. Adaptar un texto significa de movida tener un problema menos. Un buen texto. Adapté cuentos tradicionales que son todos buenos más allá del final, que por lo general suelen ser muy turbulentos. Son clases de estructura dramática, son tan sólidos que no hay manera de agujerarlos, entonces a partir de ahí uno puede empezar a encontrar otras vías. Ese leer en el otro lugar también es un ejercicio de dinámica, de juego y transformación permanente y a mí eso

me fascina. Nunca nadie dijo cómo va a parar un cisne abajo de una pata que lo va a empollar, cómo fue a parar el huevo debajo de una pata. Empecé contando esa historia, sentí la necesidad de decir que las patas, los cisnes y los flamencos, convivían y sus huevos son muy parecidos, como verdaderamente es, cuando vos pones huevo no diferencias; un día viene una tormenta y se vuela todo, desaparece, hasta que la pata encuentra sus dos huevos, que no son los dos de ella, uno es de ella y el otro es el patito feo, es un cisne. Comienzo la obra teniendo media hora contada desde una historia previa, una precuela, algo que se usa tanto ahora en la sagas.

-¿La adaptación implica poner a dialogar la época en la que se escribió la historia con el momento actual?

-También puedes elegir traer el conflicto y situarlo en otro lado. Hay un ejemplo maravilloso, que es lo mejor que he visto en los últimos años, el **Othelo** que hizo Chamé Buendía. El tomó un eje, generó cosas sobre los personajes fundamentales, respetó el conflicto, pero esto, en realidad, puede suceder hoy, hace cinco años, hace doscientos años, dentro de treinta años. Para mí es lo más brillante que he visto respecto a adaptaciones. No podía creer lo que estaba viendo, cómo había resuelto cada escena, como había vuelto a la estructura del conflicto y lo había trabajado. Y esto se explica porque atrás hay un clásico y los clásicos resisten.

-¿En el proceso de adaptar hay algo de apropiarse de la historia de otro?

-Sí. Yo hice **C Nisiento, Carlos Disiento**, basado en el cuento **La cenicienta**. Lo que dejé en la adaptación fue a alguien que pierde algo en el

baile, la sonrisa, algo que no está en el cuento original. Pero esto tiene mucho que ver con el espíritu del trabajo. En ese caso sí me aparté de la línea de acción original, dejé el baile como figura y me centré en un tipo que busca trabajo y cae en la casa de dos mujeres que son serias, caricáticas y que lo único que están esperando es ir al baile, mientras él se propone transformarlas, tratando de que sean mejores. Finalmente, va al baile, se enamora de la hija, la hace sonreír y a partir de ahí la historia cambia. En algunos casos las adaptaciones son muy cercanas al original. **Romance de Trovadores** era una historia original, una comedia del arte de criados y patrones en donde una mujer se vestía de hombre para hacer de trovador porque no era común en la época. Es una historia de enredos con una historia de amor en el medio, pero esta historia de enredos tiene la particularidad de que el criado toma al pie de la letra lo que se le dice.

-Mencionas todos clásicos extranjeros. ¿Adaptaste alguna vez algo nacional?

-No. Es difícil definir un clásico nacional, somos muy jóvenes.

-¿Cuáles son para vos esos referentes?

-En el campo infantil, Hugo Midón sin duda. Pero Midón no se caracterizaba por escribir obras de teatro, escribía otra cosa, escribía musicales con canciones con un contenido maravilloso, pero las obras de teatro no tenían una estructura: **La Vuelta Manzana, Cantando sobre la mesa, El imaginario y Salpicón**, tenían básicamente la misma estructura: alguien que salía a hacer algo y recorría lugares haciendo eso. **Vivitos y coleando** está armada con sketch sueltos de canciones. **Huesito Caracú** va a lo folclórico. No encuentro



historias clásicas argentinas y en teatro para chicos menos, el material es viejo, es obsoleto. No hay autores, tal vez eran buenos para la época. La Walsh no escribió obras, escribió cuentos que alguna gente adaptó, inclusive creo que el lenguaje de los cuentos de Walsh hoy es viejo, no el de las canciones. Las canciones tienen una vigencia descomunal. Entonces, no hay cuentos tradicionales. ¿Qué cuentos te contaban cuando eras chico?, los mismos que a nosotros, supongo. Cuentos de los hermanos Grimm, Andersen. Me parece que los clásicos van por ahí y que Shakespeare, Ibsen, Cervantes son mucho más grandes que nuestros autores en cuanto a tiempo y haber permanecido de una manera diferente.

-¿Cómo es tu proceso creativo?

-En general trabajo mucho en el escritorio, a diferencia de lo que hacía al principio, escribía poco y trabajaba mucho en el escenario. Ahora, desde hace varios años, trabajo más en *el sentarme y en el escribir*. La experiencia me da muchos elementos que me permiten poder desarrollar mucho más fácilmente una estructura y saber cuáles van a ser, finalmente, los resortes de esa estructura.

-¿Qué elementos no pueden faltar en una puesta de teatro para niños?

-Un buen actor. Vos te hiciste el gracioso, se fue el tiempo; no hiciste el silencio adecuado, se fue el tiempo; no contestaste cuando tenías que contestar, se fue el tiempo. El chiste entra en un solo lugar, es así. En los ensayos buscarás el justificativo orgánico absoluto para poder llegar a ese tiempo, para entrar en el momento adecuado, para saber rematar. Esto es muy difícil de lograr. Necesito un actor que juegue. El espectáculo infantil basa todo en la estructura del juego.

-¿Cómo ves la situación actual del teatro para niños?

-Nosotros atravesamos una crisis de autores porque no hay formación al respecto. El teatro para chicos sigue siendo el famoso lugar de la primera obra, la primera experiencia. Y porque además no hay desde las instituciones propuestas que tengan que ver con la formación. Nuestros autores teatrales son integrantes de un grupo o una compañía. Tampoco hay autores de teatro para adultos, hay mucho teatro independiente, hay búsqueda pero *Los Títos Cossa* de esta época, ¿quiénes son?, ¿dónde están? Me refiero a autores. En materia de teatro para chicos, la dramaturgia es un caos. Están los que se formaron a través de grupos y en la división de roles les tocó escribir. Empezaste a escribir y a lo mejor seguiste, pero el peso del dramaturgo, es difícil, hay muy pocos. En la comedia musical, claramente se ven fantásticos intérpretes y pobres libros. En general se dicen pavadas atómicas. No hay autores de teatro para chicos.

-¿Hay temas para niños y temas para adultos?

-Los temas de interés son los mismos por los cuales los chicos van atravesando sus distintas etapas de la vida. Esto no quiere decir que porque a los tres o cuatro años le tienen miedo a la luz o a los ruidos, a los diez no van a tener esos miedos, tienen otros; como a los tres también se enamoran, como a los nueve o a los diez lo hacen con mayor o menor profundidad. Los temas van fluctuando y todos tienen problemas con sus padres a cualquier edad y los padres con sus hijos, y así es. Todas las familias tienen inconvenientes que surgen de una manera transversal a los conflictos de cada pareja, la familia grande tiene otros problemas y la muerte atraviesa a to-

dos, desde el comienzo hasta el final ¿Cuál es el tema? El que te guste. El problema es cómo lo tratas. El asunto es entender con claridad que nosotros estamos frente a un público en formación. No tenemos un espectador como el adulto que se sienta, vos decís cualquier cosa arriba del escenario, el tipo lo absorbe y puede decir me gusta o no me gusta. El pibe absorbe lenguaje, lo estético, la música, los conflictos, las situaciones que lo emocionan, las que le dan miedo. Nuestro compromiso es tener muy en claro cómo hacemos nuestra tarea para que ese espectador no se vaya con cara de angustia, lo cual no quiere decir que no se haga preguntas. Que se pregunte todo lo que quiera, pero no con una carga de angustia. De las muy pocas cosas que hice de otro autor fue una versión de *Malas palabras* de Perla Szuchmacher. El tema era la adopción. Una chica que descubría hoy que era adoptada. Si no recorro bien el tema y le doy un cierre, el espectador que está ahí, no tiene salida. Es un niño, eso no hay que perder de vista. No es el adulto. Yo, por ejemplo, voy a ver *La Cuna Vacía* de Omar Pacheco y como soy adulto me lo banco. Un pibe no podría ver *La Cuna Vacía* porque no está en condiciones de compartir esa experiencia. Eso es lo más importante para respetar, eso es lo que tenemos que cuidar todo el tiempo. Después, si sale mejor o peor es el devenir del laburo, imposible que a uno le salgan todas las obras bien. No importa el tema. La Galera trató temas como la gestación de un niño en la panza de la madre, la desocupación de los padres, la mentira, la relación de los abuelos con los nietos, el crecimiento del hermano que deja de jugar con sus hermanos porque se transformó en adolescente, los miedos, la violencia, los juegos solitarios de los chicos. En el caso del teatro para preadolescentes



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

• Héctor Presa.

el problema es que se trata de un teatro que no viene a ver nadie, porque no hay espectadores. Es un público al que hay que arrastrar y es difícil. En nuestra sala tenemos ocho espectáculos para este tipo de espectadores, pero ninguno en cartel, hacemos funciones para escuelas.

-¿Cuál consideras que es el rol que debe cumplir el Estado para apoyar la actividad?

-Cuando yo empecé en el '78 el Estado no aportaba absolutamente nada. Nosotros no recibimos nada hasta la creación del Instituto Nacional del Teatro. Hicimos una carrera durante diecisiete años sin que nadie nos dé un peso y seguimos trabajando. La plata que nos dio siempre el Estado sirvió para producir más, no para producir más grande. Eso nos permitió alquilar un teatro y después comprar un espacio. Ese apoyo fue importante para poder continuar. Es muy difícil, me imagino, apoyar una política cultural en un país con tanta cantidad de espectáculos dentro del teatro independiente. A riesgo de sonar anárquico me parece que está mal dividida la plata. La Región Centro no puede cobrar igual que la Región Cuyo, haciendo un censo mínimo. Eso devino en los primeros años en un descontrol absoluto. Recuerdo que iba al interior, a los teatros, levantaba la vista y no podía creer la cantidad de plata que había en tachos, en consolas, y trabajaban una vez por semana, dos veces por semana a lo sumo. Entonces, para qué sirve tener una sala sino generas espectáculos. Se generó algo y después no resiste el mercado, no resiste la realidad, hay un punto acotado. Hay que entender que para poder vivir de esto trabajamos con público cautivo. El teatro para adultos no tiene público cautivo, o sos un éxito o duraste ocho funciones y se acabó. Hoy en día el teatro independiente se

ha transformado en un teatro de una vez por semana, no hay más espectáculos en el teatro independiente que vaya viernes, sábado y domingo. Inclusive hablando específicamente de lo artístico ¿cómo sostenes el nivel de un espectáculo haciéndolo una vez por semana?, todos los días es empezar de nuevo.

-¿Cuál es la importancia de la formación artística en la infancia?

-El acercamiento a cualquier forma artística está comprobado que hace al mejor desarrollo del intelecto y de todas las facultades que conlleva ese trabajo, a nosotros nos parece de una absoluta importancia poder acercar el teatro a los pibes, que el pibe escuche un texto, una historia, que encuentre un ida y vuelta con una persona que está en vivo adelante de él, que no es una pantalla que yo puedo parar y empezar de vuelta. Las reglas del teatro son distintas, juegan de otra manera, no son arbitrarias, son muy claras. No importan los espacios pero a la vez importan ciertas estructuras que tienen que ver con el hecho teatral. Entonces todo el acercamiento a ese mundo es fundamental para el crecimiento del chico, para ir avanzando en la vida, por eso es muy importante que el chico vaya al teatro, escuche música y lea.

-¿Cómo ves el nivel del teatro para chicos en la Argentina?

- No es bueno, si uno hace el simple cálculo de la cantidad de espectáculos y la dividís por los buenos, creo que no llegamos a un treinta por ciento de espectáculos de nivel. La producción es enorme a lo largo de todo el año, más allá el incremento en las vacaciones. Faltan dramaturgos, falta continuidad, falta profundidad en las

historias y, en muchos casos, faltan buenos actores. Todavía existe por ahí un teatro para chicos obsoleto, que le hace preguntas al público para completar sus historias.

-¿Qué es lo más frustrante de hacer teatro para niños?

-Que haya chicos. El teatro para niños sería maravilloso sin niños.

-¿Y lo más gratificante?

-Que haya chicos... En el momento que vos los enganchaste.

COMPAÑÍA AL PIE DE LA CAMA

Una Experiencia que cruza el arte con la ciencia



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

MÓNICA BERMAN / Desde CABA

Lentamente se ha ido instalando la idea de que lo escénico puede habitar los hospitales, despertar sonrisas y ternura y otras cuestiones mucho más específicas a las que se llega conociendo la palabra de los hacedores. El predominio de estas acciones suele estar vinculado al universo de los payasos. Sin embargo, no son los únicos. La Compañía al Pie de la Cama, está literalmente al pie de la cama y no necesita demasiado espacio. Es que ellos son portadores del universo de los títeres.

El origen de la compañía es vernáculo. Javier Swedzky empieza a experimentar con la idea de los títeres como generadores de salud. No tarda en contagiar a Mariela Ortiz Suárez y a Leonardo Volpedo y comparten esta idea con Nicolás Saelens, director de la Compagnie Teatthe Inutile en Francia. En 2011 se realiza la primera experiencia en el Hospital de Pediatría “Prof. Dr. Juan Pedro Garrahan”.

La palabra la tendrán Javier Swedzky (director), Leonardo Volpedo (intérprete) y Mariela Ortiz Suárez (Comunicación e implementación del proyecto) pero no son los únicos, también están Nicolás Saelens (director en Francia), Kossi Efoui (dramaturgo), Juan Benbassat, Alejandra Farley, Gabriela Civalé, Alfredo Iriarte, Silvina Vega, Silvia Lenardón, Guillermo Martínez, Brecho Lo Bianco (realizadores), Karine Dumont, Hernán Espejo (Compositores musicales), Sophie Matel (intérprete en Francia) y Sebastián Pascual (realizador multimedia).

-¿Cómo se decidió armar la compañía?

-Javier: En 1999 entré en crisis con el teatro. Algo definitivamente había dejado de funcionar. Me pregunté qué hacer para que el teatro tuviera un sentido, quería sacarlo de donde lo conocía y llevarlo a otro lado, en el que realmente hiciera



• Javier Swedzky y Leonardo Volpedo haciendo sus funciones en el hospital.

falta, ponerlo en relación con otras áreas del pensamiento. En 1993, en México había sido clown de hospitales. Y pensé en los chicos que no pueden salir de sus cuartos: había que llegar hasta ellos.

-Mariela: Con esa idea que cuenta, Javier empieza a entusiasmar y a convocar a otros artistas y profesionales. Por eso me llama, para pensar el proyecto no sólo desde lo artístico sino también desde el lado de las Ciencias Sociales, que es mi campo de acción. El paso siguiente fue ver dónde se iba a llevar a cabo y gracias a las buenas voluntades, la Compañía llegó al Garrahan para quedarse.

-Leonardo: Cuando Javier logró conseguir fondos suficientes para empezar la implementación del proyecto, me convocó para la producción de las obras. Entonces coordiné las realizaciones, en algunos casos, incluso, me sumé a la construcción. Con Alejandra Farley y Juan Benbassat me di el gusto de meterme en sus talleres y aprender de ellos. Más tarde llegó la etapa de ensayos, al principio con Nicolás Saelens, el director francés y luego seguimos Javier y yo. No sabíamos si íbamos a poder manipular los objetos en ese contexto y en esa situación. La primera función la hizo Javier y fue un desastre pero la niña estaba feliz. Durante los primeros meses nos costó mantener un equilibrio emocional. El hospital nos ofreció ayuda del Equipo de Salud Mental. Yo estaba, en ese momento, yendo a terapia y lo trabajé allí. Al principio uno se engancha mucho con la parte enferma del niño, hasta que te das cuenta de que hay una parte sana también.

-Qué lindo es eso, que puedan trabajar con la parte sana. ¿Ustedes piensan que hay una “función del arte” o cómo llamarían ese acto de trabajar en hospitales?

-Javier: La idea de CPC es sacar al teatro de los espacios en donde hay un contrato con el espectador y ponerlo en relación con otras instancias de la sociedad de la que el teatro, también, forma parte. Lograr que sea subsidiario del mejoramiento de la calidad de vida de un chico internado. Ponerse a disposición del cuerpo médico y del funcionamiento cotidiano del hospital es sacarle centralidad y colocarnos a nosotros como actores en un lugar modesto y frágil.

-Mariela: Siempre es un desafío hacer las funciones ahí porque requiere de mucha exigencia, tanto o más que trabajar en una sala; pueden pasar muchas cosas que terminan con la obra en cualquier momento y es necesario hacer bien el trabajo para que el espacio del cuarto se transforme y se aparte de la rutina. El arte es una forma de ser y hacer y CPC, a través del teatro, tiene la gran esperanza de contribuir a un cambio de paradigma en la salud, que implique la mirada sobre el niño o la niña en sus múltiples dimensiones (física, psíquica, emocional y espiritual) y desde una perspectiva de derechos. El arte tiene mucho por hacer en este camino.

-Leonardo: Yo creo que se puede hacer arte en la habitación de un hospital. En ese contexto los niños no pueden elegir nada. Nosotros les ofrecemos algo pero ellos pueden elegir. Si no tienen ganas de ver títeres, nos vamos. Respetamos su decisión. A veces los doctores nos piden que vayamos a ver a tal paciente porque lo necesita o le va a hacer bien. Por ahora no hay estudios que midan el impacto de este tipo de actividades en los pacientes. No hacemos terapia, es sólo un momento de distracción, de evasión. Cuando llegas a una habitación, por lo general, están las luces apagadas, la tele prendida. Tratamos de

modificar esa atmósfera y que algo del espacio y de la energía se haya modificado al abandonar la habitación. Es un lugar donde el arte y la ciencia se juntan. Hay un diálogo que a lo largo de la historia se ha ido acercando o alejando pero que en estos tiempos parece más claro y fluido entre ambas partes.

-¿Podrían contar algún fracaso y algún éxito que hayan percibido?

-Javier: Como fracaso... al principio queríamos medir la incidencia del proyecto en los pacientes y sus familias, conocer cómo las intervenciones en la sala impactaban en el proceso de recuperación o tratamientos de los pacientes. El hospital no avaló esta propuesta y respetamos su definición institucional. Entre los éxitos están, aparte de estas respuestas de los niños y niñas, por un lado que el hospital vio que el proyecto funciona tan bien que nos pidieron que hiciéramos obras con contenido en salud, para lo que armamos unas obras más grandes en el hall del hospital en donde están las familias que piden turnos y las que tienen chicos internados. Ver que el hospital luego de cuatro años confió en nosotros fue un gran placer. Por el lado teatral, pudimos ver que las hipótesis iniciales de obras funcionaron muy bien, en su mayoría. Si tuviéramos que encarar la creación de obras nuevas ya tendríamos en cuenta que no sean aparatosas, que se remonten fácilmente entre cuarto y cuarto y tendríamos muy en claro el tono a trabajar, que es de una cierta ligereza sin estridencias, porque a veces los chicos no están en condiciones de recibir algo demasiado “arriba”. El teatro puede concretamente cumplir una función social sin perder excelencia artística, que es una de nues-



• Javier Swedzky, Mariela Ortiz Suárez y Leonardo Volpedo.

tras premisas. Hemos descubierto también que los lenguajes contemporáneos del teatro de títeres son populares. Es decir: los puede entender perfectamente una persona que no tenga ciertos elementos o lecturas previas que, según algún prejuicio, se consideraría necesarios para que un espectador comprenda las obras. Hemos entendido que popular y masivo son cuestiones diferentes.

-Leonardo: Recuerdo un fracaso: una vez comencé a hacer una función para un niño. Al rato me di cuenta de que el niño no me miraba, pensé que no le interesaba lo que estaba haciendo. Varias veces pensé en interrumpir la función e irme. No me gustaba la idea de forzar a un niño a ver algo que no quería. Al final terminé la función y se lo comenté a la doctora. Me dijo que el niño se había quedado ciego por la enfermedad que padecía. Me sentí muy mal porque tampoco tendría que haber preguntado. No nos sirve de nada saber los diagnósticos porque no podemos hacer nada con eso. Otro fracaso fue una vez que estaba con otro niño haciendo una función que era una fiesta, el niño estallaba de carcajadas, venían de otras habitaciones a ver que estaba pasando. Cuando terminó la función el niño se puso mal, no quería que se terminara y con la misma energía que había usado para reírse se puso a llorar desconsoladamente. Hice todo lo posible para que parara de llorar, le mostré los títeres y nada. Dejé la habitación y el niño seguía llorando.

-¿Cómo se piensan estas cuestiones en términos político-institucionales, cuál es el lugar del estado para estas iniciativas?

-Javier: El Estado es uno de los principales interlocutores del proyecto, porque tomamos la decisión de intervenir principalmente en el espacio público, de acercar los lenguajes de la cultura allí donde antes nada había y de incorporar siempre



• Javier Swedzky y Leonardo Volpedo en acción.



• La Compañía al pie de la cama, haciendo funciones en el pasillo del hospital.

una perspectiva de derechos en cada contenido que producimos.

-Mariela: Para nosotros es clave dialogar con un Estado mediado por sus organismos de gobierno. Entendemos que el proyecto aún es pequeño en términos de impacto y territorio porque las capacidades son acotadas, sobre todo de recursos humanos y financieros. Pero las aspiraciones y el potencial del mismo es altísimo y necesitamos de más actores comprometidos. Este tipo de iniciativas requieren de una interdisciplina importante, es decir, no sólo equipos médicos, las familias y los artistas sino también investigadores y representantes de los poderes legislativo y ejecutivo para profundizar los debates en torno al arte como generador de salud y un marco legal y normativo que se traduzca en políticas que avancen en un cambio de paradigma de la salud.

-Leonardo: Además, el Hospital Garrahan es una institución que promueve todo este tipo de actividades siempre y cuando se desarrollen en forma profesional y con continuidad. Lamentablemente el Hospital ofrece el espacio pero no medios económicos para desarrollar la actividad. Hemos trabajado con distintos organismos estatales en forma discontinua. Algunos de ellos no consideran los recursos humanos, es decir, dan plata para equipamiento, realización de obras pero no para pagar los sueldos de los que lo realizamos. Hemos estado en distintos hospitales del país y en todos se valora la actividad, es decir, hay una necesidad pero aún el Estado no ha movido los resortes para que esa necesidad co-

mience a ser satisfecha. Todas las organizaciones civiles que realizan este tipo de tareas tratan de gestionarse los recursos con distintas estrategias. No hay políticas sostenidas en el tiempo sino pequeñas acciones esporádicas.

-¿Qué enseñanzas recibieron de esta experiencia?

-Javier: Las funciones empezaron a realizarse una vez por semana. Aprendimos a no saber el diagnóstico de los chicos. Ellos están en una situación delicada o son enfermos crónicos, algunos con cuidados paliativos. Nosotros no podemos hacer nada al respecto y, también somos padres; esta información no nos permitía hacer bien las funciones. Podemos proponer algo contra el tedio y tal vez contra el enojo pero tuvimos que reconocer nuestros límites. Aprendimos a estar con los médicos y las enfermeras y a no frustrarnos cuando un chico no está en condiciones de ver una obra. Ahora sabemos no ser insistentes.

Aprendimos a dejar nuestros egos artísticos en la puerta porque lo importante son los chicos. En eso los títeres ayudan porque, como actor, uno aprende a diluirse, a dejar que tengan espacio y palabras, cosas pequeñas y frágiles y el que entra en el cuarto no es uno, son los títeres. Hace cinco años que vamos al Garrahan. Hemos estado en situaciones increíbles: un nene que no podía ver al que la mamá le contaba la obra y se reía entre el relato y las voces de Leo, otro que estuvo tanto tiempo internado y vio tantas veces las obras que hacía directamente las voces de los personajes; hemos visto literalmente florecer

sonrisas. Hemos hecho títeres infinitas veces por primera vez a los chicos y a sus padres, por lo que nuestro compromiso con el lenguaje y la calidad es cada vez mayor y la experiencia no es ni trágica ni dramática: es de una contagiosa alegría. No creo que curemos nada pero intentamos colaborar a mejorar el día sin ser intrusivos. Esta experiencia transformó mi manera de ver el teatro, me volvió más directo y también cambió mi manera de ser papá, porque en el hospital, y en un hospital público, uno ve un amor infinito, aunque suene cursi. Y porque me puede tocar estar allí como a cualquiera.

Hoy “Compañía al pie de la cama” se hace regularmente en dos países. En Francia tiene la perspectiva de volverse un proyecto europeo y en Argentina lucha por continuar y crecer. Todo esto porque somos tozudos y nos parece pertinente hacerlo. Y porque nos encanta estar ahí, sin saber qué va a pasar cuando entramos a un cuarto, vemos un chico aburrido viendo la tele, jugando con la play, enojado, ponemos nuestra mejor sonrisa y preguntamos: “¿Querés ver una obra de títeres?”

UN CREADOR

Jazmín Sequeira

UNA OBRA

Montando al Negro Iriarte



El teatro de La Cochera raramente me deja indiferente. Y esto no es poco decir en épocas de anestesiamiento por exceso de información. Vemos y leemos tanta información llegándonos continuamente desde tantos medios empeñados en sofisticar los dispositivos para no sentirse solos que, finalmente, los verdaderos encuentros tienden a escasear.

Montando al Negro Iriarte, la última obra de *Los que dijeron Oh!*, uno de los grupos que dirige Paco Giménez en ese refugio profano de barrio Güemes, es un oasis de vitalidad dentro del ruido sordo de los encuentros caretas, del barullo inocuo de los que buscan la revolución en el dia-

rio de ayer, de la mueca patética de los falsos encuentros o, simplemente, de la modesta indiferencia de los desencuentros.

La teatralidad derrama sin importar dónde comienza y termina el escenario, porque como espectadora, más que a *ver* una obra me veo invitada a participar de un evento donde la ficción tiene poder real y la realidad cobra (otra) teatralidad.

Como en una celebración, los sentidos y los afectos nos vinculan y me permiten pertenecer a esta pequeña comunidad transitoria que recuerda al Negro Iriarte y a fragmentos de una Córdoba reciente que, casi sin excepción, al ser recordados son reinventados: un Negro Iriarte y una Córdoba diversificados, amplificados por el poderoso deseo de esos actores por existir en escena y dejar existir a los públicos (¡gracias por no decirme qué pensar o sentir!); una voluntad de existir tan honesta que transforma pelucas baratas en poesía dorada, recursos remanidos en gestos incandescentes, costumbrismos conservadores (a la cordobesa) en pasajes de ternura, picardía, absurdo y tibia soledad.

Con la ingenuidad propia de los niños cada escena descubre, como por primera vez, los estereotipos sociales del mundo de Iriarte, pero ahora vestidos de algo más –o algo menos–. No sabría decir exactamente a qué atribuir ese “plus”, pero sí sé que tiene que ver con lo que sucede ahí, en el evento intransferible de ese encuentro deseante y singular que al querer nombrarlo hace temblar el lenguaje. Justamente, ese temblor del nombre que ejecutan los actores con su devenir imprevisible, no especulado, franco y apasionado es lo que me encuentra y me da lugar.

Apetito de existir frente a otros y, a su vez, amar lo que viene (a nos, los públicos) sin prefigurar cómo debemos encontrarnos –trampa ideológica usual del teatro que se quiere político–. Teatro que no se pone la gorra. Teatro de putos, pobres, mujeres y niños; de los que quieren hacerse un hueco para existir y te invitan.



DESPEDIDA AL MAESTRO ROBERTO ESCOBAR

“Punta, planta, talón”



• Roberto Escobar.



El pasado 16 de marzo falleció en Buenos Aires el destacado maestro Roberto Escobar quien junto a su compañero Igón Lerchundi formó a numerosos jóvenes en el arte del mimoteatro. Una de sus más reconocidas discípulas repasa en estas páginas aspectos de su historia personal y profesional.

CRISTINA MOREIRA / desde CABA

‘Punta, planta, talón’ ...fuera tal vez el ritmo o la manera en que estas tres palabras juntas y consecutivas marcaron un lenguaje, tal vez uno de los más sutiles que el hombre pueda conjugar.

Lenguaje del silencio, el cuerpo que habla libre sin fronteras, el cuerpo solo se presenta neutro en el espacio vacío de la escena y crea mil y una historias, a veces, solo a veces, multitudes de hombres, coros... entre soledades del hombre que camina erguido. De todo veíamos y de todo nos asombrábamos ante un espectáculo de Mimoteatro, si nos dejábamos llevar de la mano de los grandes mimos argentinos Roberto Escobar e Igón Lerchundi

Pero ‘punta, planta, talón’ no fue solo un ritmo que enhebró tres palabras, lo que hace de ellas una rutina inolvidable para quienes practicáramos alguna vez el arte de la mímica, sino su maestro Roberto Escobar quien con su estricta y a la vez modesta fórmula, transmitió a centenares de artistas argentinos el lenguaje del Mimoteatro.

Era ‘punta, planta, talón’, el talismán de los teatristas de los 70’ que estudiábamos con ellos, el secreto profesional que hasta los últimos días de docencia Roberto Escobar mantenía incólume ante las nuevas generaciones de comediantes, mimos y clowns. Hoy, a más de tres décadas de cuando se fundó la escuela argentina de Mimoteatro, Roberto ya enseñó a sus alumnos a caminar en la escena. Y él se va también caminando hacia lo intangible, se fue y no volverá. Él les enseñó a erguirse, a proyectar su vida interior, a cambiar el peso del cuerpo de un pie al otro, a mantener el ‘balance’ desde el metatarso del pie, al talón y viceversa. Enseñó a descubrir que la base, el apoyo de todo el cuerpo humano está en contacto de sus pies con la tierra, y desde allí se articula su gesto de vida, su expresión artística, sus movimientos de hombre. Un paso ligero, libre, seguro, simple, bello, para representar en la escena al hombre que camina, al hombre que va, que sigue, que pasa, que transita...

Porque el arte de la mímica es el arte del hombre en su entorno, el cotidiano y también el místico, el misterioso, el metafísico, el que podría ser ora un pájaro, ora una tortuga, ora un árbol o el viento.

Roberto en sus escenas componía relatos de un hombre común en un día cualquiera. Así uno de sus números narraba las dificultades del ciudadano, que no lograba conciliar el sueño por

el ruido de una canilla que goteaba sin cesar y cuando consigue dormirse suena el despertador y debe ir al trabajo. Pantomima con efectos de audio en dónde solo estaba Roberto, el mimo, y nos dejaba imaginar todo, la cama, la colcha, las pantuflas, la ventana, el despertador, la canilla... en fin, veíamos lo que no estaba, pero esa ilusión del arte del gesto nos dejaba participar con él en su narración, cada uno de los espectadores imaginaba, recreaba aquel relato de pantomima y aquel hombre común de todos los días, sujeto a las circunstancias nimias en las cuales vemos transcurrir sus obligaciones, sus días, su soledad se hacía universal.

Si hay algo que a estos queridos maestros hay que agradecerles para siempre es su condición para contener a jóvenes a veces frustrados, sufridos en los inicios de su juventud, en el contexto de los '70 cuando las cosas eran inquietantes. Ellos siempre con una gran sonrisa y los brazos abiertos como dos grandes alas nos cobijaban y nos hacían entrenar austeramente 'punta, planta, talón'.

- Respiren (gritaba Igón)
- Respiren (repetía Roberto)
- Así ven. Es así... (afirmaba eufórico Igón)

y lo hacían con una facilidad deslumbrante, recreaban y hacían desaparecer delante de mis ojos de joven alumna, ahora un viaje en barco, ahora un día de pesca, ahora una carrera de caballos, y todo era hermoso, plástico, modesto, enérgico, claro, preciso, amable, maravillas, abalorios, perlas...

EL ARTE DE LA MÍMICA

Hablar del arte de la mímica es para mí volver a la fuente primera, hacer memoria de mis pasos juveniles por la casa de los mimos Roberto e Igón, cuando me vinculaba con un grupo de jóvenes diversos pero reunidos por el deseo de un mundo mejor. Eran los '70 y el estudio de la mímica brillaba por su intrincada relación y fortalecimiento dentro del campo del teatro, era entonces su mejor aliado, desde el contexto social y estético, se trataba de un entrenamiento para aquellos actores que ya veían la tendencia de un teatro de mayor movimiento al que hoy llamamos físico o de máscaras. Era entonces un teatro que debía capacitar el cuerpo del intérprete, pero esencialmente, contener a la juventud y allí estaba la disciplina de los maestros, de reconocido prestigio internacional.



• Roberto Escobar.

El historiador Eric Hobsbawm, en su agudo análisis social del tomo *La historia del siglo XX, en la edad de oro. La revolución cultural*, dijo: "El carácter iconoclasta de la nueva cultura juvenil afloró con máxima claridad en los momentos en que se le dio plasmación intelectual como en los carteles que se hicieron rápidamente famosos del mayo francés del 68: "PROHIBIDO PROHIBIR". . . Anuncios públicos de sentimientos y deseos privados: "TOMO MIS DESEOS POR REALIDADES PORQUE CREO EN LA REALIDAD DE MIS DESEOS"

Este año en la escena nacional hemos perdido a un gran maestro de la mímica, el Señor Roberto Escobar, nacido en Resistencia, Chaco, el 6 de agosto de 1927; fallecido el 16 de marzo de 2016 en Buenos Aires, en su espacio MIMOTEATRO, inaugurado en 1982¹.

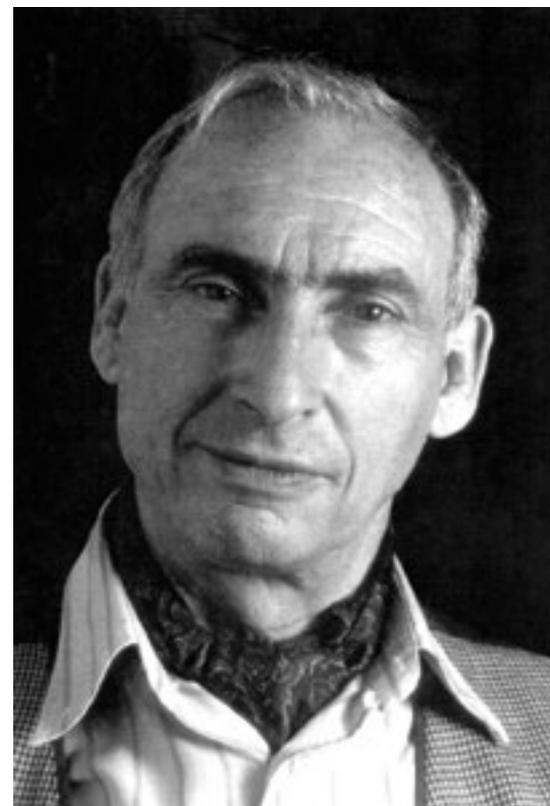
Su compañero artístico de toda la vida el Señor Igón Lerchundi, nacido el 10 de mayo de 1934 en Oriu, Guipuzkoa, España, me decía en la entrevista que me brindó con motivo de la muerte de su amigo:

"Con Roberto somos dos caras de la misma moneda, Roberto no está y para mi es una pérdida terrible... ¡Sesenta y dos años, a diario!"

...

"Mirá Cristina, nos propusimos 'no mezclamos lo privado con lo profesional y nos hemos respetado"

...



• Igón Lerchundi.

"Roberto era un ser muy especial, muy valioso, de una gran memoria, sus disertaciones eran realmente brillantes".²

A lo largo de su carrera teatral como intérpretes, autores y directores los maestros presentaron sus espectáculos como: ROBERTO ESCOBAR - IGÓN LERCHUNDI MIMO, el cortometraje que filmaron, *Cuidado, hombres trabajando* ganó el Primer Premio otorgado por el Fondo Nacional de las Artes. Todas sus creaciones nos dan testimonio de cuales eran sus preocupaciones en el arte, cuáles eran sus núcleos en lo teatral. Igón me dijo: "Es un juego fascinante, pero de mucha exigencia, aunque juego al fin".

Me explicaba (con el apasionamiento que lo caracteriza) que el arte del gesto es una herramienta para poder transmitir aquellos sufrimientos y pesares del alma en el presente. "Haciendo del arte de la mímica un lenguaje al servicio de propuestas escénicas de contenido universal, partiendo de problemas de nuestro continente".³

Ellos llevaban a la escena los problemas de los desamparados: "El hombre que estaba en el campo - explica -, en momentos económicos muy terribles venía con su mujer a la ciudad. No se podían adaptar. Era gente muy desamparada. Está la gente que vive y bien y está el lujo, pero hay gente que lo pasa muy mal en América".

A dicho pensamiento acerca nuevamente el análisis del historiador E. Hobsbawm: "Las ven-



• Igón Lerchundi.



tajas de vivir en un mundo donde la comunidad y la familia está en decadencia eran y siguen siendo, innegables. De lo que pocos se dieron cuenta, fue de lo mucho que la moderna sociedad industrial había dependido hasta mediados del siglo XX de la simbiosis entre los viejos valores comunitarios y familiares y la nueva sociedad, y, por lo tanto, de lo duras que iban a ser las consecuencias de su rápida desintegración”.

“El drama del hundimiento de tradiciones y valores no radicaba tanto en los inconvenientes materiales... radicaba en la desintegración tanto del antiguo código de valores como de las costumbres y usos que regían el comportamiento humano, una pérdida sensible, reflejada en el auge de lo que se ha dado en llamar... “políticas de identidad”...estos movimientos eran llamadas de auxilio, más que portadoras de programas; llamamientos en pro de una “comunidad” a la que pertenecer en un mundo anónimo, de una familia a la que pertenecer en un mundo de aislamiento social, de un refugio en la selva...

Esos eran los riesgos políticos del desgarramiento y la ruptura de los antiguos valores y de los tejidos sociales”.

Hablar de los maestros Roberto e Igón es hablar de los valores del artista, de los pioneros del arte del mimo, en nuestro país y en Latinoamérica.

DISCIPLINA, MÉTODO Y TÉCNICA

Escobar y Lerchundi fueron discípulos de Etienne Decroux. “Nosotros fuimos a perfeccionarnos y aprender la técnica de Decroux -explica Lerchundi-, aunque ahora no tenemos nada que ver con ello. Es muy precisa pero exterior y usan espejos. Partimos de Decroux, queremos que los alumnos sepan cómo hemos comenzado y como hemos cambiado. En Decroux todos los movimientos son como en la danza clásica, tienen un nombre. Nosotros, como en el arte dramático, queremos que no haya nombres, queremos libertad gestual, pero a partir de un orden natural. Técnica en la formación, pero un cuerpo libre. El espejo interior, es el arte, que cada uno vaya desarrollando su individualidad, cada uno de nosotros somos una creación, no copias, nuestra técnica es descubrirse y conocerse, potenciando las mejores energías que anidan en el interior”.

Roberto e Igón extendieron sus brazos hacia Francia y de allí volvieron a su casa, Argentina, convencidos que ese era el camino de formación del artista de teatro, y se dieron a la tarea de educar.

Entre sus discípulos más destacados figuran: Martín Pons, Osky Gusmán, Joaquín Furriel, Diego Mariani, Andrés Dádamo, Joaquín Baldín, Jorge Costa, Marcelo Curoti.

Años más tarde, cuando en los años 80 dicté mis primeros seminarios de Clown, a mi regreso de París, en su *teatrito* (como a ellos les gusta llamarlo); allí concurrieron cientos de jóvenes

deseosos de aprender a hacer reír, de ponerse por vez primera la nariz roja del clown. Allí se acercaron Cristina Martí, Hernán Gené, Gabriel Chamé, Guillermo Angelelli, Walter Barea (Batato), Willy Landín y muchos más de esa generación. Encontrábamos bajo el techo del teatrito y al abrigo de los maestros, el espacio ideal para atravesar las experiencias de un método distinto. La gran mayoría de ellos ya estaban entrenados en el arte de la mímica, y algunos provenían de otras escuelas de mimo. Todos nos reuníamos allí a carcajada limpia, eran los años ‘83/’84, pedazos de historia que están grabados en el recuerdo de un tiempo emergente, de la dichosa democracia, y los maestros siempre allí abrieron sus puertas, dejando paso a las nuevas tendencias; inquietos participes de las clases de clown, como observadores y asesores también de aquella movida de jóvenes que querían aprender a reír.

Nuestro vínculo es muy estrecho tal vez porque a mi manera yo también extendí los brazos a Francia en el 76 y tal vez por ello, nos vincule una larga historia de fraternidad cultural que trasciende el presente.

TEATRO FRANCÉS

Etienne Decroux, a quien se lo llama el padre de la mímica, formuló una técnica y disciplina que posicionó a ese arte en su escuela en París. Los jóvenes se apasionaron por una forma de entrenar, de preparar un cuerpo que pudiera tener



• Igón Lerchundi.

dominio de sí mismo y fuera capaz de transmitir poesía, realidad, y esencia de la vida humana. Anterior a todo discurso de palabras, estaba el cuerpo humano. Es necesario recordar que como seres humanos todo lo hemos aprendido imitando, que es por la imitación que crecemos, aprendiendo a sonreír, a caminar, a hablar y durante toda la vida seguiremos aprendiendo a partir de mecanismos más o menos visibles de imitación, que implica una minuciosa observación de la vida que nos rodea.

En la *Poética* de Aristóteles, la poesía es estudiada como una acción, que parte de la imitación, los poetas tenderán a describir a los hombres mejor o peor de lo que son y de ello resultarán los versos trágicos o bien grotescos, es decir el drama o la comedia.

La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación.

“La explicación se encuentra en un hecho concreto: aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello; la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas,⁴...”

Junto a Etienne Decroux y anteriores a él nos encontramos con teatrístas fundadores de los

principios, hoy vigentes en programas de formación del intérprete en disciplinas circenses, de *Commedia dell'arte*, de teatro de máscaras, expresiones de neo-sainetes, integración de lenguajes. Me refiero a Jaques Copeau (1879-1949) y a su discípulo y colaborador Charles Dullin (1885-1949)

Dullin trabajó con Jacques Copeau en la sala *Vieux-Colombier* desde su fundación en 1913 hasta que en 1914 la Primera Guerra Mundial le llevó a combatir en las trincheras. Al terminar la guerra volvió a París. Dullin se dedicó a formar actores y se inspiró claramente en el modelo de Copeau: formación meticulosa del actor y mucho énfasis sobre la importancia del material textual.

El teatro, según él, no debía contentarse con reflejar la realidad, sino que debía constituir un mundo propio a partir de su propia poética, por medio de la imaginación. El teatro tenía que constituirse en regenerador social y cultural. Dullin basaba sus ejercicios en la fuerza interior de las personas.

Para ello era partidario de analizar las obras del pasado, desechar las reglas demasiado rígidas o que respondían a modas pasajeras, y ofrecer a los jóvenes talentos un campo de ensayo.

Haciendo un paralelo en cuanto al núcleo expresivo del actor, Igón me dice: “Hay una dinámica del cuerpo que forma parte del orden natural y ese orden dignifica a la vez, no es cómico, ni es dramático, pero esa presencia, esa densidad hay que descubrirla, preparando al cuerpo como un instrumento para que esté afinado y entonces se

capta la pertenencia a ese orden y el cuerpo recibe esa energía y el individuo entonces se dignifica. El actor debe alejarse de narcisismos y egoísmos que no le permiten descubrir su función en la sociedad”. Al respecto, sostiene Charles Dullin:

“Yo he tenido siempre la sensación de buscar la puesta en escena partiendo del interior de la sustancia misma de la obra, de su resonancia humana, estableciendo el contacto más directo entre el autor y el público, utilizando, como ayuda de la técnica, la luz como único elemento que puede ayudar al Teatro sin destruirlo”.⁵

Aquella era una comunidad de artistas franceses en medio de las dos grandes guerras. Jacques Copeau, en su refugio del teatro del *Vieux-Colombier* vio nacer los primeros ejercicios de *grammelot* y *pantomimas*. Ensayaban los textos con mímica para no ser censurados y perseguidos.⁶

En una crítica a un espectáculo Copeau escribe en su libro *Escritos sobre el teatro. El teatro llama a la poesía*: “La atmósfera del drama es el silencio. Cuanto más poderoso y rebelde es, más intenso es el tono dramático que lo ataca y rompe. El drama empieza con el silencio, de igual modo que termina con él. Sale del drama para volver a entrar. Es como una ruptura, un despertar furtivo, como una exclamación discordante entre dos márgenes de silencio. Al principio aun no se había dicho nada. Al final ya no había nada más que decir. La acción se ha consumado y ha puesto fin a todo. Ese es el sentido de la purgación trágica. Nada concluye con

la palabra y saco una lección importante de ese silencio sin llamada, ese silencio de la muerte que los grandes trágicos hacen planear sobre el escenario en el momento del desenlace...El llamamiento del teatro a la poesía es esencialmente un llamamiento a la libertad”.

Confidencia de Igón en la entrevista que me brindó el 17 de Mayo 2016:

“Cristina, Roberto me dijo antes de morir: Igón sin ti, no hubiese podido realizar lo que tanto amé”.



Trayectoria de Roberto Escobar e Igón Lerchundi

En 1983 Escobar-Lerchundi, abrieron el Mimoteatro, que es el primer teatro de Latinoamérica dedicado exclusivamente al mimo, lugar en el que también funciona su escuela. Crearon la cátedra de Mimo en la Escuela Nacional de Arte Dramático, donde conformaron un grupo con el que montaron **La historia de Juan Moreira** y **Sobre crimen y castigo**, presentándose en festivales nacionales e internacionales y obteniendo diversos premios. Han recibido a lo largo de su trayectoria numerosas distinciones:

Premio TALIA – Revelación (1959), Medalla de oro – Festival Infantil de Necochea (1961), Medalla y Certificado de Honor – Festival de Mimodrama y Pantomima de Belgrado (Yugoslavia, 1975), Primer Premio al cortometraje **Cuidado, hombres trabajando**, otorgado por el Fondo Nacional de las Artes (1973), Diploma al Mérito y Premio KONEX de Platino, otorgado por la Fundación Konex, entre los veinte artistas del espectáculo más destacados de la década (1991), Primer Premio en el 1º Festival de Teatro del Mercosur (Brasil, 1996) a su espectáculo **La historia de Juan Moreira**, Primer Premio en el 2º Festival de Teatro del Mercosur (Brasil, 1997) a su espectáculo **Sobre crimen y castigo**, Homenajeados en el 12º Festival Internacional de Mimos y Clowns, Mímame (Medellín, Colombia), como los pioneros del arte del mimo en Latinoamérica (2009), Premio ONOFRE LOVERO, Mención Especial por su indispensable contribución al arte teatral porteño (2014).

Podemos citar entre sus obras representadas como mimoteatro **La historia de Juan Moreira**, versión de **Juan Moreira**, de Eduardo Gutiérrez; **Eterna Buenos Aires**, **Sobre crimen y castigo**, versión de **Crimen y castigo**, de Fiódor Dostoyevski, **La farsa del maese Pathelin**, el estornudo, versión de **La muerte de un funcionario público**, de Antón Chéjov.

NOTAS

1. *Mimoteatro*, Defensa 611, San Telmo CABA
2. Fragmentos de entrevista personal a Igón Lerchundi, desgrabada por la autora, realizada el 17 Mayo 2016 en Teatrito, CABA
3. Idem 3
4. Análisis de *la Poética* de Aristóteles, Capítulo IV, publicado en www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
5. En *“Hay que rehacerlo todo”*, Asociación de Directores de escena, editorial Gallimard, 2002
6. Jacques Copeau (4 de febrero de 1879, París, Francia - 20 de octubre de 1949) fue un relevante actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés, fundador del famoso Théâtre du Vieux-Colombier y anteriormente de la La Nouvelle Revue Française en 1909, junto con André Gide, Paul Claudel y Jean Schlumberger. Organizó escuelas de teatro y fundó Le Cartel des quatre en 1927 junto a Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty y Georges Pitoëff. Según Albert Camus, el teatro francés se dividió en «antes y después de Jacques Copeau».

Además de Jouvet, Barsaq y Dullin, su heredero es considerado su yerno, Jean Dasté (1904-1994) casado con su primogénita y fundador del Grupo de los Quince. A su vez, Dasté será influencia fundamental en Jacques Lecoq el maestro de Steven Berkoff, Julie Taymor y los integrantes del Theatre d’Oe Complicite. Jean Loois Barreault Jean-Louis Barrault (Le Vésinet el 8 de septiembre de 1910 — 22 de enero de 1994 en París) fue un célebre actor, mimo y director francés que junto a su esposa Madeleine Renaud integró un dúo teatral de fama mundial. Fue el último eslabón con el grupo de innovadores teatrales de entre las dos guerras mundiales en Francia, denominado el Cartel des Quatre: Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin y Gaston Baty.

Aunque reconoce que Charles Dullin fue su verdadero maestro, también fue discípulo de Étienne Decroux, que al finalizar la Segunda Guerra Mundial, presenta junto con él la llamada pantomima de estilo, que se reduce a la más sencilla expresión.

Pronto le dan un papel en el clásico del cine *Les enfants du paradis* de Marcel Carné, consagrándose como el payaso Baptiste.

En 1975 la editorial Fundamentos, publica su libro de memorias, “Mi vida en el teatro”.

ENTREVISTA A DIEGO MANSO

EL INFINITO VIAJAR



FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI

EDITH SCHER / Desde CABA

Diego Manso, autor de **Todas las cosas del mundo** nos acerca, en esta entrevista, a su escritura, a su universo, a su modo de concebir el teatro y cuenta cómo nació este texto que dirigió y estrenó Rubén Szuchmacher este año en el Teatro Payró. Trabajador obsesivo de la palabra y de su sonoridad (declara estar horas leyendo sus obras en voz alta hasta encontrar el sonido que busca), sienta posición respecto del teatro que le gusta y explica su preferencia por un lenguaje híbrido, sin huellas de costumbrismo, un lenguaje que lo representa. Esta atípica y extensa obra, incapturable a la hora de definir su género, es desmesurada y está llena de elementos que remiten a la cultura popular. **Todas las cosas del mundo** es un texto de resonancias múltiples (¿todas las del mundo?), en el que pueden leerse también ciertos rasgos del imaginario argentino, aunque no haya sido ésta la búsqueda de su autor. Crítica, mordaz y política **Todas las cosas del mundo** es una de las obras más atractivas que se estrenaron en Buenos Aires en 2016.

-Es raro toparse con un texto de estas características en este momento del teatro. Una obra larga, con personajes tan poco naturalistas. ¿Por qué enfilaste hacia ese lado?

-No fue una opción programática. No pensé a priori todo esto que describís. Me salió así y eso tuvo que ver, probablemente, con cierta profun-

dización de un registro que yo traía de obras anteriores y que acá tomó cuerpo de una manera más clara. No pensé en escribir un texto extenso. Cuando vi que la obra rumbeaba para ese lado, me dije: “Me la tengo que bancar. Es esto y me la banco”. Pero, por otro lado, tampoco soy inocente y sé que, de alguna forma, responde a un sistema dramático que parece condenado a la forma breve, a la pequeña situación, a cierto costumbrismo. Me parece que hay una idea del teatro argentino que encarnó perniciosamente en la clase media, la clase que consume teatro, que es la del teatro argentino de los '50 a los '80. Pero no todo el teatro argentino de ese período, sino el que tuvo una posición de poder durante medio siglo y que, en aras de esa posición de poder, persistió, en ramalazos, hasta el costumbrismo del teatro independiente de hoy. En ese sentido podría decir que **Todas las cosas del mundo** viene a decir algo sobre el teatro.

- Justamente te iba a preguntar si esta obra habla, entre otras cosas, sobre qué es el teatro o sobre qué es lo que crees que es.

- No sé lo que es el teatro. Cada uno es dueño de plantear su opción y ninguna es más válida que otra. Lo que puedo decir es que hay cierto tipo de teatro que no me interesa y otro que me atrae más. Tengo una especie de espíritu general en la vida: me gustan las cosas grandes.



• Diego Manso.

Probablemente quería escribir una obra grande en términos de extensión y de lo que los personajes podían desplegar en escena, independientemente de las convenciones dramáticas de moda. Pero también es cierto que una obra de estas características solamente se puede desarrollar en términos de escritura, algo que no se acostumbra demasiado hacer, sobre todo en el teatro argentino de los últimos quince años.

-¿Está perimida la discusión acerca de si el teatro es literatura o no? Al leer tu texto advertí una búsqueda literaria.

- No sé si es una discusión perimida. Es una discusión de la que prefiero no participar. Me parece que hay textos que si uno los quiere leer no se sostienen y cuyo planteo escénico, sin embargo, funciona muy bien, en tanto otros elementos del teatro marchan. Venimos de un gran movimiento que genera su propia obra sobre la base de lo que sucede en la escena: la dramaturgia del actor, las improvisaciones que derivan en un texto que es producto de una desgrabación o de alguien que tomó apuntes a un costado del escenario. Es una modalidad que es muy rica, pero yo no hago eso. No me interesa hacerlo. Creo en la escritura, en el trabajo solitario, en estar meses con un universo que me ronde la cabeza, viendo las posibilidades de ese universo y dando vueltas a la estructura. Trabajo con estructuras mutables. No me caso con ninguna. Para mí una estructura puede cambiar muchas veces, incluso ilógicamente. Probablemente exista en Argentina una idea de la escritura dramática, forjada por muchas escuelas que pregonan una teoría basada en cuestiones de forma ligadas al guionismo. Creo que si alguien toma piezas teatrales del siglo XIX podrá ver que las estructuras de las obras no son uniformes, que van y vienen, que no pretenden

ser correctas. Pienso que en la última mitad del siglo XX triunfó cierta corrección de la estructura que es perniciososa.

“ESCRIBIR ES COMO SER UN CANAL”

-¿Qué imágenes dispararon el universo de Todas las cosas del mundo?

- Tuve una primera imagen que es ésa con la que la obra empieza. La soñé. Soñé la primera escena así como está. Soñé el entierro del Niño Jirafa. De hecho “El Niño Jirafa” es un sintagma de mi sueño.

- Con relación a ese personaje y al de La Niña Foca, ¿te interesa o estudiaste la cuestión de las ferias de fenómenos?

-No la tengo muy estudiada. Ni siquiera investigué. No investigo nada, invento todo. Investigarme da mucha pereza y me aburre. Soñé esa primera imagen y la frase: “quiero tirar el primer cascote”. Cuando me desperté recordé todo muy claramente y me pareció que allí había algo. Estaba buscando qué escribir. Había abortado un par de obras en el camino. En el medio me fui de Clarín (trabajé allí diez años) y estaba con en una suerte de crisis de la mediana edad. El gran mito que me había armado era que no había podido escribir los últimos dos años porque el diario me había quemado la cabeza. Era un mito que no sabía si se iba a concretar en los hechos. Pues bien: inmediatamente después de que dejé el diario soñé eso, y luego estuve un año trabajando en la obra. La imagen es el germen de la teatralidad. Puede ser una imagen a la cual llegar, como una especie de posta, o puede ser la primera imagen, como en este caso. Siempre que escribí teatro tuve que construir mucho la primera escena. En esta ocasión fue muy fácil porque ya estaba

armada. Sólo tuve que pensar quiénes eran esas personas, dónde estaban, qué hacían.

-Los personajes están muy definidos. Me pareció que cada uno tenía su modo de hablar y su mirada del mundo.

-No es que yo me siento y diga: “este personaje habla así, este otro así”. Te va a parecer muy absurdo lo que voy a decir, pero siento que soy hablado por esta gente. Escribir es como ser un canal. Uno tiene que estar lo más abierto posible para que algo acontezca, lo más tranquilo posible y con la menor cantidad de prejuicios posibles. No creo que construya el habla específica de cada personaje. Para mí es algo que está dado.

-¿Y cuando corregís? ¿O no corregís?

-Sí. Todos los días leo de arriba para abajo y corrijo. Luego sigo escribiendo. Corrijo muchísimo. Leo en voz alta. Hay una cuestión de eufonía que me tiene que cerrar. Puedo estar horas leyendo una obra en voz alta para que me suene. Hay ciertas muletillas con las que juego. Cuando corrijo sí aparece el habla, porque veo cómo suena el texto y si hay cosas que están de más. De hecho cuando Rubén me propuso hacer la obra le dije que había que cortarla. Él no quería. Yo la corté, porque creo que hay algo que en la lectura se sostiene y que en el escenario no es necesario. No saqué ninguna situación, sino que entresaque cosas de los diálogos, de lo que me parecía, a priori, iba a ser el trabajo escénico.

-¿Y los nombres cómo surgieron? El del personaje de Iberia, por ejemplo, interpretado en la puesta por Ingrid Pelicori.

-Quería que este personaje tuviera un costado relacionado con la copla andaluza. Era un antojo que tenía que ver con mi universo. La copla anda-



• Escena de "Todas las cosas del mundo".



• Escena de "Todas las cosas del mundo".

FOTOGRAFÍAS: GENTILEZZA, PRENSA, TEATRO PAVRO

luz tiene una idea del mundo en la que yo quería vivir un largo tiempo. Le puse ese nombre, que no es un nombre de persona, sino de una aerolínea. Después de tantos meses de escucharlo me suena normalizado, pero nadie se llama así.

-Vi algunos elementos de teatro popular: algo de las ferias de variedades, de los carrmatos, de estos personajes deformes, algo relacionado con lo monstruoso, también. Un poco de todo eso.

-No sé si hay algo de las ferias de variedades. Nunca estudié el fenómeno. Sí claramente hay algo de la cultura popular, en un sentido profundo, porque ella me formó. Es una zona en la que me siento encarnado profundamente. Con relación a los fenómenos, siempre me interesaron la deformidad, las minusvalías. Es algo que me atrae observar. Los que tienen una deformidad o una minusvalía son gente que viene a plantear, de alguna forma, una disidencia. A veces alguna es más tolerada por el resto que otra. Se trata de gente que viene a contar una experiencia del mundo que no es la experiencia común. Siento una gran atracción hacia eso. Es germen de algo profundo. Me interesa la disidencia, lo extraño, lo extranjero, lo deforme, lo excesivo.

LOS EXCESOS

-Hay algo excesivo en la obra. Todo mezclado y desmesurado. Es como si no hubiera un modo de nominar la estética.

-Me sumo a lo que decís y creo que efectivamente la obra no pertenece a un género específico, y que si tuviera que pertenecer a alguno sería al que marca el final: una tragedia. No hay nada en la obra que se sostenga por mucho tiempo: ni el tono de comedia, ni el de tragedia. La obra muta. En el primer acto está más o menos pareja. A partir del final de ese acto empieza a hacerse pedazos. Y el final es esquivarla. La obra ya es cual-

quier cosa. Ya va, va, va. Va para adelante como el carrmato. Al autor ya no le importa nada. Siento que estructuralmente acumulo y acumulo hasta que tengo que dejar de acumular. Y para dejar de hacerlo tengo que empezar a desarmar la obra.

-Lentamente y de manera casi imperceptible en la obra me empezó a resonar la Argentina.

-No tengo esa intención programática a priori. No siento que el de la obra sea un *locus* específicamente argentino. Quiero ser franco: nunca fui al campo. Para mí los personajes están en ese lugar porque es una abstracción. El lenguaje de la obra es un lenguaje de ningún lado, un híbrido. Es el lenguaje en el que yo encarno. Mezcla de España y Argentina. Me crié en España y hay algo de ese lenguaje. Si me resulta más fácil decir "grifo" que "canilla", no me voy a corregir. Trabajo mucho sobre esa brecha. En esa elección hay un mundo y soy muy consciente de él. Voy a fondo con eso. El lenguaje es de ningún lugar. Claro que hay muchísimas cosas que pueden remitir a la Argentina: alguna alusión del peronismo, alguna mención a países limítrofes, como el Paraguay, pero si me preguntas si es una obra sobre la Argentina, tengo que decirte que no lo sé.

-Creo que es una obra política. ¿Estás de acuerdo?

-Sí. En principio, es una obra en la que las únicas que sobreviven son las mujeres. Pero además, si realmente se expide en contra de algo, es en contra de esa institución criminal que algunos llaman Iglesia Católica. Y es también una obra que habla sobre el *freak*, sobre la deformidad, sobre lo que en términos de estudios de género se llama "lo *queer*". **Todas las cosas del mundo** supura planteos políticos.

Desplegar imaginarios sobre nuestra historia



• Escena de "Paz", de Martín Flores Cárdenas.

NARA MANSUR / desde CABA

El teatro es “un acto de memoria” en el cruce de memorias múltiples: las de los hacedores del espectáculo y la de los espectadores. Es también “un lugar de memoria” donde se transmiten formas y tradiciones, modelos de actuación, convenciones de todo tipo, también en los vínculos de escena y público. La memoria del teatro se sitúa entre lo subjetivo y lo colectivo, en el cruce de fenómenos y manifestaciones de nuestra conciencia individual pero también de la sociología de una memoria colectiva. ¿Hay formas del recuerdo que nos pertenecen a todos, que nos marcan por igual en relación a la historia nacional, por ejemplo? ¿Cuánto podemos decidir acerca de nuestro aprendizaje de la historia, de nuestro aprendizaje como espectadores? ¿Cuánto de nuestra voluntad podemos poner en juego, cuánta de nuestra capacidad de invención? ¿Qué hemos memorizado acerca de lo que somos, por qué estamos aquí, hacia donde vamos? ¿Hay posibilidad de que el teatro construya su propio artificio animado por estas preguntas, que active preguntas específicas acerca de la identidad cultural, de la historia

de nuestras naciones? ¿Cómo hablamos de las nuevas “exhumaciones” –porque exhumar es recordar–, los nuevos recuerdos, del aprendizaje al que estamos avocados?

Una memoria hacia el pasado, el presente y el futuro. Una memoria del yo, una memoria del teatro y una memoria de los orígenes son tres formas de la memoria que identifica George Banú en la teoría de la representación del pasado siglo.¹

¿Cómo puede el teatro argentino “representar” su propia historia? ¿Cómo hacerlo desde la gestión pública? ¿Cómo las instituciones estatales pueden construir discursos a través de gestos “poéticos” como el de la curaduría –al cuidado de–, que implica investigación y creación de nuevos vínculos artísticos y de nuevos públicos?

El Teatro Cervantes organiza en 2016 el Ciclo de Semimontado Bicentenario,² dedicado a celebrar los festejos por los doscientos años de independencia nacional. El ciclo ha sido “curado” por el dramaturgo y director Gabriel Cosoy, asesor de la Dirección Nacional del teatro. Ocho directores/dramaturgos parten de ocho episodios y fuentes



• Escena de "Belgrano sueña con naranjas", de Francisco Lumerman.

históricas relacionados con la época y la temática que fueron seleccionados para la creación de sus propuestas. Los historiadores Javier Trímboli e Irene Cosoy eligen estas fuentes y las acercan a los teatristas como disparadores. "Al igual que en el ciclo anterior dedicado a la poesía argentina, --escribe Cosoy en el programa de mano-- se le ha propuesto a los artistas participantes que desarrollen sus experiencias con total libertad formal y conceptual, no se pretende que sus trabajos sean la traslación mecánica de hechos históricos a la escena. Sino que alrededor del concepto de "independencia", de las acciones que se narran en los materiales históricos y los personajes involucrados, puedan desplegar sus imaginarios para producir materiales y dispositivos escénicos propios de sus prácticas y poéticas teatrales".

Podemos pensar la curaduría del ciclo como acción de la crítica teatral, de la historiografía y de la "gesta" --para decirlo con palabras grandilocuentes como las que animan los festejos que nos ocupan-- que libran las instituciones públicas o estatales. El ciclo podemos imaginarlo como parte del trazado de las políticas culturales y en el gesto de artistas y gestores por re-pensar el país. En este sentido los años del kirchnerismo fueron de una intensidad nunca vista en las posibilidades revisar, re-interpretar, encontrar para la historia nacional otras fuentes de estudio, otros héroes, otras herramientas de análisis, otras asociaciones de lectura. No es una práctica común que el teatro argentino, especialmente el porteño, "viaje a las fuentes" en

busca de su *sino*; está más interesado en operar eficazmente como parte del sistema de consumo cultural. Es rebelde a su manera pero huye de la épica y de que la verdad histórica se le vuelva una carga demasiado pesada para sus propias leyes de verosimilitud.

¿Podemos pensar la independencia por fuera de la identidad cultural, de la soberanía, del patrimonio tangible e intangible? ¿Cómo encarar el hecho teatral (accionar artísticamente) acompañando/suscribiendo la política cultural, que en este caso se rebela contra determinadas lecturas hegemónicas y fetiches? Hay que decir que la palabra, un teatro de la palabra es el que lleva adelante esta acción. Pero también son las palabras las que han ninguneado, tergiversado, nombrado hechos, héroes, procesos. Es ahora un texto teatral llevado a escena por el propio dramaturgo en la mayoría de los casos --a partir de los informes de investigación histórica de Trímboli y Cosoy-- el que va a "construir" una situación dramática como nueva historia, como otra versión de los hechos. Los héroes, los hechos históricos salen entonces del marco del museo y cobran "vida". Estamos en 2016, festejando el Bicentenario de la Declaración de la Independencia por el Congreso de Tucumán. El ciclo de Semimontado organizado por el Teatro Nacional Cervantes comienza en septiembre y culmina hacia fines de diciembre.

RECORRIDO POR NUESTRAS OBRAS

Lorena Ballestrero escribe y dirige *Perdedores hermosos*,³ a partir del episodio "Congreso de los

Pueblos Libres". Y El Congreso de los Pueblos Libres como fantasma del de Tucumán. Ella se pregunta: ¿Qué hubiera pasado si, en 1815, el Congreso de los Pueblos Libres convocado por Artigas hubiera sido reconocido por Buenos Aires y festejáramos nuestra independencia conmemorando aquella fecha?

Los historiadores⁴ observan que "El revisionismo intentó poner este otro congreso a la altura del célebre de Tucumán, diciendo incluso que la declaración de la independencia tuvo ahí su primer alumbramiento. Pero tropezó con la falta de fuentes, con el tanto tiempo que estuvo en tinieblas. Incluso no se sabe si se trató de un congreso o de una reunión de provincias que resistían al poder de Buenos Aires e intentaban acordar una propuesta conjunta para presentar en el futuro Congreso de Tucumán. [...] Buenos Aires, en su desprecio por la comandancia de Artigas sobre los pueblos de la Banda Oriental y el Litoral, deja que los portugueses invadan a sus anchas lo que pronto pasaría a llamarse Uruguay poniendo en riesgo todo el proceso revolucionario que se había iniciado en 1810".

Ballestrero supo ver en las condiciones de producción dadas (duración de 35 minutos aproximadamente, escasos elementos de vestuario y utilería, pocos ensayos, cuatro actores como máximo) y en las características particulares de la sala Trinidad Guevara: "es muy difícil crear ficción ahí" --confiesa-- un formato muy preciso: se trata de una conferencia (escénica, diríamos). "Me planteé trabajar sobre la idea de documen-



• Escena de "Belgrano sueña con naranjas", de Francisco Lumerman.

tal apócrifo, y sobre lo que hubiera pasado hoy si aquel Congreso hubiera declarado efectivamente nuestra independencia. La propuesta escénica incluiría la situación de una conferencia que permitiera involucrar a los espectadores de hoy, como si fueran ciudadanos de aquella Argentina independiente liderada por la figura de Artigas como 'padre de la patria'. A Ballestrero le preocupaban esos espectadores que conocerían por primera vez este hecho histórico. "Me interesaron algunas de las supuestas ideas que se plantearon en este Congreso, sobre todo las que proponían la inclusión de los pueblos originarios y el reparto de tierras a los que las trabajaran. Y la figura de Artigas, invisibilizada por la 'historia oficial' redactada por Mitre".

El episodio La memoria de Condarco o la declaración de la Independencia presentada a los españoles en Chile es el que toma Juan Pablo Gómez para crear *Los dos pasos*.⁵ Aquí los historiadores atienden al uso que le dio el General San Martín a la guerra de ardid e infiltraciones. El objetivo era cruzar los Andes en verano y para ello debía encontrar la forma de atravesarlos por los pasos más propicios: Uspallata y Los Patos, pero debe poder elaborar un mapa rico en detalles. "Haciendo gala de toda formalidad le lleva

al gobernador español de Chile la Declaración de la Independencia para que los emisarios que crucen de ida por un paso, de vuelta por el otro, retengan de la manera más precisa su relieve". Al frente de la misión viaja el ingeniero Álvarez Condarco, dotado de una memoria visual prodigiosa y quien finalmente arma el croquis para el cruce. Juan Pablo Gómez lo leyó así: "La historia de Álvarez Condarco y su falsa embajada a Chile pone en escena el choque entre la 'guerra clásica' encarnada por el gobernador Marcó del Pont y la 'guerra de zapa' y subterfugios propuesta por San Martín. Mezclando en completo desorden a Mitre y el Comité Invisible, a Jorge Telerman y al pericón nacional, invocamos ese ruido de las revoluciones pasadas para escucharlas sonar junto a las rebeliones presentes".

Francisco Lumerman escribe y dirige *Belgrano sueña con naranjas*,⁶ a partir del episodio Belgrano –también Rivadavia y Sarratea–, en Europa en busca de un rey, 1815. Para Lumerman este es un "intento teatral rimado de un posible pasado inventado. Corre el año 1815: Belgrano, Rivadavia y Sarratea parten a Londres en una misión especial. Pesadillas con naranjas, un Lord y la búsqueda desesperada por encontrar nuevo rey para declararnos libres de las cadenas que

nos unen a España". Lumerman no conocía el episodio pero su primera impresión fue que contenía una paradoja: "Me llaman de un ciclo del Bicentenario de la celebración de la Declaración de la Independencia y tengo que contar qué estaban buscando antes de declarar la independencia. Era sin dudas, una decepción histórica porque estaba lejos de mi inocente imaginario independentista, pero al mismo tiempo dialogaba con la percepción mía de la realidad: doscientos años después tenemos un presidente que se refiere al rey de España como: 'Querido rey' o que busca el endeudamiento a privados y organismos internacionales que sabemos nos reducen la independencia en términos políticos y económicos. También había algo de mi episodio que al ser narrado por un historiador, tiempo después de que supuestamente ocurriera, ya contenía un núcleo teatral. Porque era una construcción en la que se notaba el relato, o sea, no hay documentos históricos que prueben la veracidad de mi episodio, pertenece a la especulación o a la fantasía de algún detractor de Belgrano".

¿Cómo se acercaron los historiadores Trímboli y Cosoy a este episodio? "Es un paso previo a la declaración de la Independencia, pero se liga a esa situación no sólo por su vecindad cronológica, sino porque una de las obsesiones de Belgrano en el célebre Congreso de 1816 fue precisamente que las Provincias Unidas del Río de la Plata --esa protoArgentina-- asuman la forma de gobierno monárquica y coronar a un rey Inca. [...] La misión que les encomienda el Directorio a estos tres hombres, tiene como objeto impedir que estas provincias revolucionarias del Plata entren en colisión con un orden de cosas europeo en plena mutación, por la vuelta al trono de Fernando VII, por la derrota de Napoleón que recién a mitad de 1815 va a ser plena, por la política más general de restauraciones monárquicas... quieren asegurarse en las restablecidas cortes europeas un príncipe que permita avanzar en una constitución monárquica para nuestras provincias".

El episodio. El mayor José María Paz en 1816, o el año más desgraciado en la vida de un muchacho de 25 años, oficial del Ejército del Norte es llevado a escena por Martín Flores Cárdenas en *Paz*.⁷ Su primer acercamiento a la vida de José María Paz fue a través de sus Memorias, pero trabajé –dice– "sobre lo que a mí me pasaba en ese proceso de invocación de este persona-

je. Entonces creamos a un fantasma: El Manco. Un espectro del folclore argentino que toma distintas formas, distintos cuerpos según la tradición oral de cada región. Este semimontado básicamente reúne algunos testimonios de gente que se topó con una manifestación de este tipo [...] el tema me remite inmediatamente al colegio”.

José María Paz fue uno de los militares más prominentes –“de los pocos que hacía la guerra a la europea según Sarmiento-- de la primera mitad del siglo XIX, en las guerras de la independencia y en las guerras civiles. Pero, además, fue un notable escritor de una única gran obra que son sus Memorias, publicadas póstumamente”. A fines de 1815 es malherido en su brazo derecho en la batalla de Venta y Media, cerca de Cochabamba y ya en retirada el ejército. Hiel, el capote le impide ver la gravedad de la herida que le provoca perder su mejor brazo y estar incapacitado, débil para el combate cuerpo a cuerpo. Los historiadores sienten que “Aun ante un joven como era José María Paz, un acontecimiento público que podía ser conceptualizado como feliz quedaba eclipsado, perdía toda potencia, ante la tristeza de su propia vida, de sus afectos privados. Pero también esto es política, quizás más verdadera que la otra y que ahora celebramos”.

Horacio Banega y Federico Penelas llevan a escena **El rey del Abasto**, basado en el episodio El rey Inca o Una idea de Belgrano: la coronación de un monarca inca, que toma como centro los debates en torno a la forma de gobierno que se implementaría. “Una monarquía, temperada, constitucional al frente de la cual estuviera un Inca”, era la propuesta de Belgrano que provocó sarcasmo y duras críticas. Los historiadores sacan a la luz lo escrito por el periodista Pazos Silva (Pazos Kanki) en *Crónica Argentina* en septiembre de 1816: “¿Pensamos engañar a los indios para que nos sirvan en asegurar nuestra libertad, y no tememos que nos suplanten en esta obra? ¿Será prudencia excitar la ambición de esta clase, oprimida por tanto tiempo, y a la que política apenas puede conceder una igualdad metódica de sus derechos? ¿No vemos los riesgos de una liberalidad indiscreta, cual sublevó a los negros en Santo Domingo contra sus mismos libertadores?”

Horacio Banega explica: “La propuesta de Belgrano nos remitió directamente a qué hacemos hoy con los compatriotas latinoamericanos; a pensar en la historia circular de Argentina; a



• Escena de “Paz”, de Martín Flores Cárdenas.

permitirnos coquetear con la forma de gobierno que se preguntara por la libertad y la justicia. Pero sobre todo por la justicia. ¿Qué es la justicia hoy? Autonomía de la ficción por otra parte frente al relato histórico y dicha autonomía promovida por la curaduría”.

Al ciclo Bicentenario se suma el episodio Bartolomé Hidalgo o Poesía y revolución, que será llevado a escena por María Marull, a partir de la trayectoria del compositor del Himno Oriental en 1811, declarado Benemérito de la Patria por el Primer Triunvirato. Hidalgo toma “la música popular de las campañas --los cielitos-- para escribir una poesía directa, hoy diríamos militante, que tomaba las voces populares y las insertaba casi de sopetón en la cultura letrada. Los cielitos eran cantados en fogones de campaña o en las orillas de las ciudades y poblados. Cuando los cielitos fueron poesía circularon en hojas voladoras para que los pocos que sabían leer las pudieran relatar a los paisanos”, escriben Isabel Cosoy y Javier Trímboli. Y finalmente, para el final del año, los semimontados que dirigirán Mariela Asensio y Francisco Civit a partir de los episodios Indisciplina y relajación moral en el Ejército del Norte y Republicuetas (1816 año terrible), respectivamente. En el primero se parte de la situación de repliegue del Ejército Auxiliar o Ejército del Norte o Ejército del Alto Perú hacia Tucumán donde queda definitivamente “estacionado” por un largo tiempo, hasta fines de 1819: “el más importante [Ejército] que había hecho nacer y con que contaba la Revolución, se queda sin tarea” y sin jefe. En el caso de Republicuetas los historiadores observan que: “el hecho irrecusablemente argentino que hoy se quiere celebrar, con ese acento único y pintoresco, también medido, no era tal, sino sobre todo un capítulo pro-

visorio, fragmentario, de entidad sudamericana”. Republicueta se entiende como guerra popular, de “condición altamente irregular”: para algunos estudiosos este tipo de enfrentamiento “se inicia en la lucha guerrillera del pueblo español contra el ejército napoleónico y es la que inspira a Goya sus Desastres de la guerra. Junto a la figura de Juana Azurduy, se rescata la apasionante y silenciada biografía del cura revolucionario Ildelfonso Escolástico de las Muñecas, nacido en San Miguel de Tucumán en 1776 o 1778 que tuvo “un accionar muy destacado en la lucha revolucionaria que ocurre entre La Paz y Cuzco, al frente de alzamientos y republicuetas”.

NOTAS

1. Cf. Josette Feral, 2005, “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”, en *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna.
2. Ficha general del ciclo - Producción TNC: Patricia Baamonde / Ana Riveros; Fotografía: Gustavo Gorrini / Mauricio Cáceres, Diseño gráfico: Verónica Duh / Ana Dulce Collados; Investigación histórica: Prof. Irene Cosoy / Prof. Javier Trímboli; Curaduría: Gabriel Cosoy; Asistencia de dirección: Mónica Quevedo; Asistencia de dirección de arte: Mariana Díaz; Dirección de arte: Carlos Di Pasquo.
3. Actúan: Stella Galazzi - Conferencista y María Eugenia López - Asistente. Colaboración artística: Rodrigo González Garrillo y Ricardo Sica.
4. Cuando hablo de historiadores siempre me refiero a Irene Cosoy y Javier Trímboli.
5. Elenco: Martín Tchira, Natalia Tencer, Mariano Sayavedra. Músico en escena: Diego Voloschin.
6. Elenco: Ignacio Gracia, Marcelo Pozzi, Germán Rodríguez y Mariano Saba.
7. Dirección: Martín Flores Cárdenas; Texto y actuación: Matilde Campilongo, Francisco Donovan y Javier Barceló.

“El espectador es el actor más importante de la experiencia teatral”



PAULA SABATÉS / Desde CABA

Matías Feldman es un trabajador incansable del teatro, pero también uno de los directores y dramaturgos que han llegado más lejos en su investigación sobre sus límites, sus alcances, sus posibilidades. También músico y actor, vive hoy un gran presente en el circuito porteño: su **Proyecto Pruebas**, investigación escénica que encara desde 2013 con su Compañía Buenos Aires Escénica, y mediante el cual pretende hacer una investigación sobre lo escénico, acaba de ser programada y estrenada en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires, donde ya se están viendo las primeras cuatro pruebas. Además, estrenó recientemente **Pasolini**, un material creado especialmente para el ya clásico ciclo *Invocaciones*, que se hace en el Centro Cultural San Martín. Mientras tanto, se las ingenia para llevar adelante y hacer funciones en *Defensores de Bravard*, una de las más emblemáticas salas del off porteño, que maneja junto a sus socios y amigos Santiago Governori y Juan Cruz García Gutiérrez.

-¿Cómo definirías a Proyecto Pruebas? ¿Qué busca y con qué se pelea?

-Es un proyecto que consta de diez u once pruebas, que son básicamente investigaciones que nosotros como compañía queremos hacer sobre lo escénico, sobre todo vinculadas a la percepción y los modelos de representación. La idea es poder experimentar sin la presión de generar una obra, algo que todos los que formamos la compañía nos dimos cuenta que a veces por sus tiempos atenta contra la investigación y la posibilidad de probar. Nos corremos de esa lógica imperante y nos concentramos en buscar. Hasta ahora veníamos haciendo las distintas pruebas de forma independiente, sobre todo en nuestra sala, *Defensores de Bravard*, así que fue muy importante que Vivi Tellas nos convocara para estar en el Teatro Sarmiento, que dentro del teatro oficial tiene una personalidad más experimental. Es un apoyo fundamental porque nos permite hacer las cuatro pruebas que por ahora tenemos, todas juntas.

-¿Crees que la sala del Sarmiento, en su condición de sala oficial, entra en juego con las pruebas y su sentido?

-Sí, por supuesto. Y es interesante, porque empieza a haber otra prueba, que es que investiga sobre la relación de un modo de trabajo independiente con el protocolo y la burocracia del teatro oficial, algo que ya ha generado chispazos y ruidos muy interesantes. Por otro lado, cada una de las pruebas por sí solas empiezan a disparar otros sentidos al estar en otra sala. Sucedió muy claro con la prueba tres, la de las convenciones, que investiga, como lo dice su nombre, las convenciones teatrales y los contratos que hacen las obras con los espectadores. Al pasar de nuestra sala a un teatro que tiene escenografía tuvimos que repasarla y agregar algunas convenciones esce-



• Escenas de "Proyecto Pruebas".

nográficas que antes no teníamos. En este caso, esa prueba se potenció por el cambio de sala, porque la hizo más convencional. Si bien las casonas de teatro, como Bravard, ya son también una convención, la fuerza de la convención de un teatro más a la italiana, como el Sarmiento, es mucho más grande, por lo que la prueba creció.

-Las pruebas están numeradas y cada una investiga sobre algo distinto. ¿El orden fue casual o tiene una razón?

-Mi idea nunca fue que el orden fuera consecutivo, es decir, que uno vea una prueba y entonces tenga que ver la siguiente porque si no no entiende. Ni siquiera fue mi idea que hubiera que ver todas, sino que sean pruebas independientes y que el espectador pudiera experimentar con cada una, más allá de que después vea las demás. Tampoco pensé de antemano el orden, aunque no creo que sea casual. Creo que fueron apareciendo así por el proceso mismo. La prueba uno tenía que ver con el espectador y eso era seguro, porque consideramos que el espectador es el actor más importante de la experiencia teatral y con esa idea queríamos plantar bandera. Nosotros estamos en contra de aquella visión que relega al espectador, o lo coloca como mero espectador. Creemos que en el choque con el espectador es donde el teatro ocurre y que uno hace una obra para generarle una experiencia a ese sujeto. De modo que la prueba fundante fue esa. Hicimos una prueba hiperrealista en la que los espectadores van siguiendo y mirando a los personajes hasta que en un momento son los personajes los que empiezan a mirarlos a ellos. Eso me llevó a pensar que había varias cuestiones extrañas del realismo, porque el espectador seguía sintiendo que eso lo era. Y entonces empezamos a pensar que el realismo era elástico, que tenía esa cualidad, lo que nos llevó a preguntarnos hasta dónde se puede estirar y dónde se corta. Les propuse hacer la prueba de la desintegración, la prueba dos, que así surgió, investigando sobre los modelos de representación, y en particular sobre éste, el realismo, que ha sido impuesto por los medios hegemónicos de producción simbólica como la televisión y el cine y que ha forjado una manera de percibir. Porque parece que hay ausencia de discurso, porque parece que el espectador no ve las convenciones. Y eso justamente devino en la prueba tres, la de las convenciones, en la que ponemos sobre el tapete esos contratos que ya vienen previos con el espectador, y que son muy extraños y sin embargo el espectador no los ve.

-¿Y la prueba cuatro? Es una de las más interesantes, porque investiga ni más ni menos que sobre el tiempo, una variable fundamental del teatro. ¿Cómo la abordaron?

-Nos interesaba con la prueba cuatro pensar qué pasaba cuando el acon-



• Escena de "Proyecto Pruebas".



• Escena de "Proyecto Pruebas".



• matías Feldman.

tecimiento quedaba en un segmento, sin construir relato, pero que al ser teatro el tiempo sin embargo siguiera corriendo. Y vimos que empezaba a haber un tiempo vertical y no horizontal. Lo que hacemos en esa prueba son escenas, varias realistas y otras más fantásticas, detenidas en un momento, es decir, con una dramaturgia del instante, que nos hace pensar qué pasó antes y qué pasó después. Uno no puede nombrar lo que está pasando pero está pasando algo particular, y eso queríamos investigar. También probamos ralentizando el tiempo. Si la prueba dura veinte minutos, queremos ver qué pasa si alguien se lleva fideos a la boca en esos veinte minutos. Lo que planteamos es que el acontecimiento no es un punto dentro del relato sino que es un segmento, es una porción, pero con un mismo valor, con lo cual sigue siendo un mismo acontecimiento.

-¿Ya hay planes para la quinta prueba?

-Sí, y va a investigar sobre el ritmo. Va a ser producida por el Complejo Teatral de Buenos Aires y ya estoy pensando una escena con todos sus componentes, como si fuera un instrumento. Yo soy músico y la música es una cuestión que me obsesiona, así que quiero probar algo de eso. Creo que va a ser una de las pruebas más políticas de todas, pero es todo lo que puedo decir por el momento.

-Luego de haber realizado las primeras pruebas del proyecto, ¿crees que la prueba es para con ustedes, los miembros de la compañía, o para con el espectador?

-Creo que para ambos, porque tiene que ver con una cuestión que nos interesa a nosotros pero que a su vez está relacionado con la forma en que el espectador percibe. Si tuviera que definirlo, diría que es sobre todo para el espectador porque es en su cabeza donde ocurre la experiencia, aunque por supuesto no hay un solo espectador sino varios, y por eso hay distintos niveles de lectura, que es algo que nos interesa.

PIER PAOLO

-Además de Proyecto Pruebas estás dirigiendo Pasolini, espectáculo que se enmarca dentro del ciclo Invocaciones. ¿Cómo fue el proceso con esa obra?

-Fue muy interesante, porque yo conocía a Pasolini muy por arriba con lo cual la convocatoria para hacer la invocación primero me obligó, y luego me permitió, acercarme a este pensador, al que encontré extraordinario. Creo que fue un visionario: terminó la Segunda Guerra Mundial y él ya había visto todo lo que se venía. Tuvo un espíritu crítico increíble y hubiera



• Escena de "Proyecto Pruebas".



• Escena de "Proyecto Pruebas".

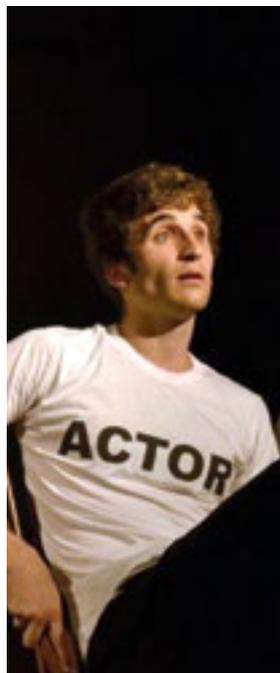
sido muy interesante tenerlo vivo hoy en día para escuchar lo que pensaría. Además, en lo personal, me encontré con alguien que en un punto es pariente, desde el pensamiento político e ideológico. Siento que entré en él, o más bien que él entró en mí. Fue un trabajo muy interesante. Y siento que es uno de mis trabajos más pictóricos, más visuales. Él planteaba un teatro de la palabra, un teatro intelectual, de modo que eso obligó a que sea una obra de mucho texto. Y, para hacer un contrapunto con eso, siento que hice un fuerte contrapunto con la imagen, ya que busqué que hubiera también un lugar donde ocurriera algo, pero que no fuera la palabra.

-Más allá de tu faceta como creador, también sos responsable de una sala, Defensores de Bravard, junto a dos colegas, desde hace varios años. ¿Cómo si vive el actual contexto en las salas del off?

-Fue un año muy duro y tuvimos que hacer un montón de movidas y ciclos, solos y junto con otros, para lidiar con las políticas del macrismo, como por ejemplo los tarifazos. La baja no sólo se nota en los espectáculos o en los costos, sino también fuertemente en las clases, porque hay menor cantidad de alumnos. Es un año difícil, realmente.

MONOBLOCK

Monólogos breves de fuerte impacto



MERCEDES MÉNDEZ / desde CABA

Algunos grandes proyectos nacen del azar: ese es el caso de **Monoblock**, un ciclo de monólogos de diez minutos cada uno que desde hace cinco años funciona en el Abasto Social Club, con un éxito inesperado, que lo sostiene en cartel. La propuesta no se agota porque generó un espacio que era necesario en el circuito teatral independiente y ahora se instaló como un modelo de gestión y creación artística. ¿Cuáles son las claves? **Monoblock** amplía y diversifica el público teatral, permite la experimentación, mezcla artistas de distintas trayectorias, ofrece oportunidades para los principiantes y trabaja con la inmediatez y la brevedad, en épocas de fragmentación y personas con poco tiempo para disfrutar y conectar con las expresiones artísticas. Todo eso surgió de una casualidad.

Monoblock tiene una creadora y ella es Natalia Casielles, dramaturga, directora, actriz y guionista, todo eso en una chica de 35 años, emprendedora, reconocida y todavía muy consciente del esfuerzo y lo efímero de la tarea artística. En 2011, Casielles dirigía su obra **Niña con cara de jirafa**, cuando tuvo que suspender abruptamente la temporada por un problema con el equipo. Bajar su obra implicaba dejar al Abasto Social Club (teatro que dirige su hermana, Valeria Casielles,

junto con Liliana Weimer) sin programación, entonces ella propuso una idea que ya rondaba por su cabeza: un espacio de monólogos breves, sin consigna temática, que permitan el intercambio de artistas de distintos ambientes, que todos se presenten en una misma noche y que tengan una puesta escénica tanto de luces como de escenografía que permita el intercambio en vivo. No era necesario que sean unipersonales, pero sí que no haya diálogos, la voz la lleva siempre un solo personaje.

De esa idea original, surgió un ciclo que se sostiene desde hace cinco años y pareciera no agotarse. Desde su creación en 2011, se presentaron en **Monoblock** 135 monólogos, trabajaron (aproximadamente) 540 personas, entre actores, directores, dramaturgos y asistentes. Durante toda la historia del ciclo, que tuvo cuatro funciones por mes, lo vieron cerca de 5.000 personas. Para el teatro independiente la cifra es enorme.

-¿En qué aspecto radica lo nuevo de **Monoblock**?

-Hay varios aspectos. Desde el principio mi idea fue mezclar personas con diferente trayectoria. Para la primera edición recuerdo que llamé a un alumno mío de las clases de dramaturgia y a otros colegas que ya estaban instalados en el ambiente.



• Imágenes de diversos fragmentos del Ciclo Monoblock.

Se hicieron cinco funciones y cuando terminaron pasó algo increíble: la gente que fue quedó muy fascinada y me empezaron a decir si podían participar de la próxima edición. La verdad que a mí, en ese momento, no se me había ocurrido que podía haber una próxima edición. Desde aquella primera vez, cada vez que anuncio que vuelve el ciclo, enseguida se arma la programación con toda la gente que quiere participar. Al final, es muy poca gente la que termino convocando yo, así pude conocer otros artistas que de otra forma no los hubiese conocido. Estoy en contra de llamar solo a las personas que están consagradas.

-¿Por qué?

-Bueno, hay una postura política en esto de mezclar, cuando uno está comenzando es necesario que se habiliten estos espacios, los necesita para poder demostrar lo que está haciendo y si no hiciste algo antes, nunca te llaman, pero ¿cómo vas a hacer algo antes, si nunca te llaman? En ese contexto, es muy fácil frustrarse rápidamente. Los ciclos de teatro, en general, tienen la impronta de la experimentación. En **Monoblock** son pocas funciones, donde los artistas comparten el espacio con gente que no conocen y, así, el público se va intercambiando. En una misma noche se pueden ver obras de personas reconocidas, como Cristian Drut o Maruja Bustamante, con personas que hacen sus primeras experiencias. De esta manera, todo el tiempo se renuevan los elencos y la convocatoria. Por parte de los hacedores, como son pocas funciones, se preocupan en difundirlo y en atraer a nuevos públicos. Y los espectadores, a su vez, se ven obligados a ver el resto de los monólogos, aunque hayan ido a ver a uno en particular. De esta manera, conocen materiales que no conocían. Además, no tienen la presión de un estreno oficial, con lo cual hay un carácter más lúdico, que nunca debería perderse en el teatro.

Los artistas se animan más a probar cosas, que en una obra cerrada no lo probarían y eso permite lanzarse al vacío.

-¿Fue clave que el público cambie?

-Sí, y creo que es algo que el circuito independiente debería prestarle mucha atención. Voy a decir algo muy simple: a **Monoblock** vienen familiares, compañeros de trabajo, gente que se dedica a otra cosa, se amplía el público. Además planteamos la condición de que los monólogos no duren más de diez minutos justamente para que el público no se disperse, porque estamos más fragmentados y más efímeros. Es algo que también veo en los talleres que armo: la gente quiere que sean menos encuentros, hay poco compromiso con lo duradero, en las relaciones, en los compromisos laborales y con el público también. Entonces, uno les dice: "Mirá que son sólo cuatro funciones y dura diez minutos cada monólogo". Todo esto demostró que un espacio así era necesario. El boca en boca también funcionó muy bien. El gran problema del teatro es dónde está el público.

-¿Por qué pasa eso, para vos?

-Es que el teatro es un lenguaje muy personal y realmente hay distintos públicos. En **Monoblock** se ha visto de todo. ¡Cosas innombrables! Materiales que están cerrados y otros que no. Muchos monólogos se convirtieron después en obras de teatro terminadas. A mí me ha pasado de invitar a amigos que no son del riñón del teatro y quieren ver algo cerrado, con todo su derecho. Pero si empezás a ver tanto teatro, querés otros estímulos, porque ya tuviste otro recorrido como espectador. Por eso son tan importantes iniciativas como el Programa de Espectadores, que se ocupa de formar chicos de secundarias en el lenguaje teatral, para que tengan ese entrena-

miento. Yo no corro, pero si tengo que correr una maratón me canso, necesito ir de a poco. Las primeras experiencias teatrales son muy importantes, para saber si el público continúa yendo o no. Una obra de teatro puede expulsar a un espectador también. El teatro es un espacio que todavía hoy te obliga a ir despacio, a apagar el celular, a mantener la atención en el aquí y ahora, no te puedes levantar, hacer un café, ir al baño. Te obliga a estar sumergido y eso cada vez cuenta más. Yo doy clases en la villa 31 a chicos de entre 16 y 17 años. Hace poco los llevé a ver una obra preciosa: **Variaciones sobre Romeo y Julieta**. Fue la primera vez que fueron al teatro y salieron encantados. La obra dura como dos horas, en clase cuesta sostener la atención dos horas, por la adolescencia, la fragmentación, la coyuntura. Pero acá estuvieron dos horas atentos y cuando terminó y vieron el reloj, me dijeron que no se habían dado cuenta que había pasado todo ese tiempo. Fue una experiencia hermosa, la obra los envolvió como en una cápsula del tiempo, onírico, sensorial y eso los va a acompañar toda la vida.

-Hablaste de una postura política en tu idea de mezclar trayectorias y personas en **Monoblock**, ¿Dónde más se ve?

-Es mi forma de manejarme en la vida. Yo quiero transmitir mi ideología en lo que hago. Por ejemplo, en **Monoblock**, a diferencia de otros ciclos, yo reparto el bordereaux entre todos. Creo que en estos cinco años, si habré ganado 500 pesos es mucho. No porque no lo necesite, pero el ciclo funciona en comunión entre mi trabajo y el de los que participan. Si hay cinco monólogos por noche, yo divido entre cinco y cada elenco reparte como quiere. Termina siendo algo simbólico. Estamos en un sistema en el que el teatro independiente no se gana plata, pero lo que se gana se reparte.



• Imágenes de diversos fragmentos del Ciclo Monoblock.

Perfil de Natalia Casielles

Chica de barrio. Nació y se crió en Villa Domínico. Mamá profesora de yoga y padre entusiasta y personaje ilustre del barrio. Fue el que asfaltó las calles, creó la biblioteca, fue presidente del centro comercial y periodista del diario del barrio. En su casa se escribía y se escuchaba música, aunque ninguno de sus padres se dedicó al arte de manera profesional. La que sí comenzó con eso fue su hermana mayor, Valeria Casielles, que a los 15 años ya tenía un grupo de teatro junto a José María Muscari. Con nueve años, Natalia acompañaba a su hermana a los ensayos y alucinaba con el delirio de lo que veía. Terminó el secundario y estudió cine en el Instituto de Arte Cinematográfico, donde se especializó en documentales. Trabajó como productora de la ENERC y sigue vinculada con el mundo de los documentales y el cine. Pero en un momento, sintió que estaba cansada de su trabajo estresante de productora y se anotó en un curso de cuatro clases con Mauricio Kartun. De ahí salió encantada al curso de la EMAD de Dramaturgia. Recuerda: “Kartun me salvó la vida artística. Su curso y la formación de la EMAD me instaló en el lenguaje teatral, además venía trabajando para los demás como productora, y me encontré en un espacio donde me valoraban”. La primera obra de Natalia: **Sueño con cebollas** ganó el premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia (VII Festival Internacional de Buenos Aires, cuyo jurado fue Griselda Gambaro, Mauricio Kartun y Luis Cano), de ahí en adelante continuó con una prolífica carrera en la escritura y la dirección, con otros textos como **La siesta de los pájaros**, **Niña con cara de jirafa**, **Afuera llueven conejos** o **Instrucciones para enamorarse de una muñera**. Además, desde 2016 es la encargada de la gestión artística de la sala La Gloria, espacio teatral. A pesar de tanta tarea y reconocimientos, Natalia Casielles tiene un lema: “No tolero a la gente que se la cree en el circuito independiente, es todo tan frágil y efímero, que apenas alcanza con ponerse contento”.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

• Natalia Casielles.

Libros de teatro para contaminar al mundo



GABRIEL ABALOS / desde Córdoba

Durante doce años, la actividad teatral y las ediciones de DocumentA/Escénicas han venido construyendo un sello que adquirió una identidad particular dentro del sector cultural de Córdoba y del país. La responsable del proyecto editorial es Gabriela Halac, productora, comunicadora, autora y editora cordobesa. La editorial (y ahora la librería) existen en el seno de un proyecto elaborado y llevado adelante desde el empuje personal por Gabriela y su compañero Cipriano Argüello Pitt, dramaturgo, director, docente y teórico de la práctica escénica. DocumentA/Escénicas, en tanto proyecto que nació decidido a compartir las pasiones de ambos, sumó la actividad teatral y la preocupación por la memoria, por el texto, por el archivo. Y por el camino sumó también el compromiso de muchos y muchas jóvenes artistas e investigadores que contribuyeron a dar forma y concreción al espacio. El catálogo en ciernes de Ediciones DocumentA/Escénicas comenzó a existir con un solo título en 2005. Ha publicado desde entonces una treintena de libros de teoría, ensayos sobre artes escénicas, artes visuales, literatura, textos dramáticos, textos que abordan cruces de disciplinas. En una línea que remite a la marca de los hechos sociales e históricos se inscriben libros como **Relato y memoria** (2006), de María Paulinelli, que recoge diversas voces en Córdoba sobre la dictadura militar; o el texto de la autora cubana radicada en México Ileana Díeguez: **Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor** (2013), que remite a las muertes violentas en países como México y Colombia; o el libro de Gabriela Halac **Visitas a la Perla** (2016), registro de una residencia artística en 2011 de la autora en el Ex Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio La Perla de Córdoba, donde se reflexionó sobre la memoria. El catálogo cuenta un libro de poesía: **La boca de la tormenta**, de Eugenia Almeida (2015), que ganó el premio Alberto Burnichón al mejor libro editado en



• Presentación del libro de Santiago Loza.

Córdoba. La novela es un género de reciente acogida, con la firma del guionista, cineasta y dramaturgo Santiago Loza: *Yo te vi caer* (2016), edición que tiene la particularidad de reunir un – texto casi novela– con un poema dramático –casi teatro–, ambos con el mismo título. El libro de arte está representado por un puñado de títulos, entre ellos *El contenido limitado del mundo*, de la artista plástica Dolores Esteve; *Después, del artista José Pizarro*, y *Tu/Mi Placer* (2016), producción artística con fotografías de Luis González Palma y textos de Graciela de Oliveira, volumen multilingüe de 288 páginas. Sin duda, el centro de gravedad de DocumentA/Escénicas se encuentra en la bibliografía vinculada a las artes escénicas. La misma reúne un arco de trabajos que discurren entre la reflexión y la poética de la escena, y algunas son ediciones nacidas al pie de la actividad teatral que sostiene desde hace doce años DocumentA/Escénica, nodo de producción y exhibición de puestas insustituible en el circuito teatral de Córdoba. Ensayos sobre el teatro contemporáneo y la práctica escénica, papeles de directores, textos de dramaturgos, escritos originalmente no destinados al libro; memorias del teatro cordobés, homenajes y traducciones, tejen la trama de la edición de Documenta dedicada al teatro.

Una compilación de ensayos del Grupo de Investigación en Artes Escénicas: *Teoría y práctica del acontecimiento escénico* (2013) y el ensayo de Cipriano Argüello Pitt sobre *Nuevas Tendencias Escénicas - Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez* (2006). Más recientemente Teatro anaurático. *Espacio y representación después del fin del arte* (2015), de Federico Irazábal, son todos títulos que nutren la bibliografía teórica. En el frente dramaturgico se incluyen textos como *Escritura Escénica Emergente* (2005), una compilación

de textos de teatristas de Córdoba. También las *Pequeñas piezas desoladas* (2014), de Guillermo Heras, quince textos teatrales breves. Una serie de títulos abordan la re-versión de piezas en dispositivos editoriales –a partir de una nueva puesta en acto de la obra en soporte libro–, definición que cabe a los de Emilio García Wehbi, el primero de ellos coeditado con Alción Editora: *Botella en un mensaje* (2013). Luego Documenta editó *Luzazul* (2013), *Casa que arde* (2015) –una reescritura de *La casa de Bernarda Alba*– y *Artaud Lengua–Madre* (2016), una colaboración entre García Wehbi y Gabo Ferro. En esta entrevista, Halac reflexiona en torno al significado de editar y, además, recorre la historia, los aprendizajes, las inspiraciones y la pasión que impulsan este proyecto artístico y documental en la provincia de Córdoba.

EL ORIGEN

“Documenta Escénicas empezó a pensarse en 2002, después de la gran crisis. Al proyecto lo llevamos adelante Cipriano (Argüello Pitt) y yo, que ya éramos pareja, teníamos un hijo, con esta intención de unir los intereses de Cipriano como director, como docente, formador en teatro, y yo como alguien vinculado a la escritura y a la edición como sus ejes principales. Y que fui de a poco derivando también en una formación como gestora cultural, por necesidad de ver de qué manera llevar adelante un proyecto de estas características. Ese proyecto que se inició con una apuesta fuerte de nosotros fue sumando gente, como todo proyecto cultural. A través del tiempo se sumó gente vinculada al teatro, como Luciano Delprato de Organización Q, que es un grupo residente en la sala, como distintas personas que se fueron formando y trabajando en distintas áreas de este proyecto, que sería injusto no nombrarlas, pero que son un montón”.

PAS BOUGER

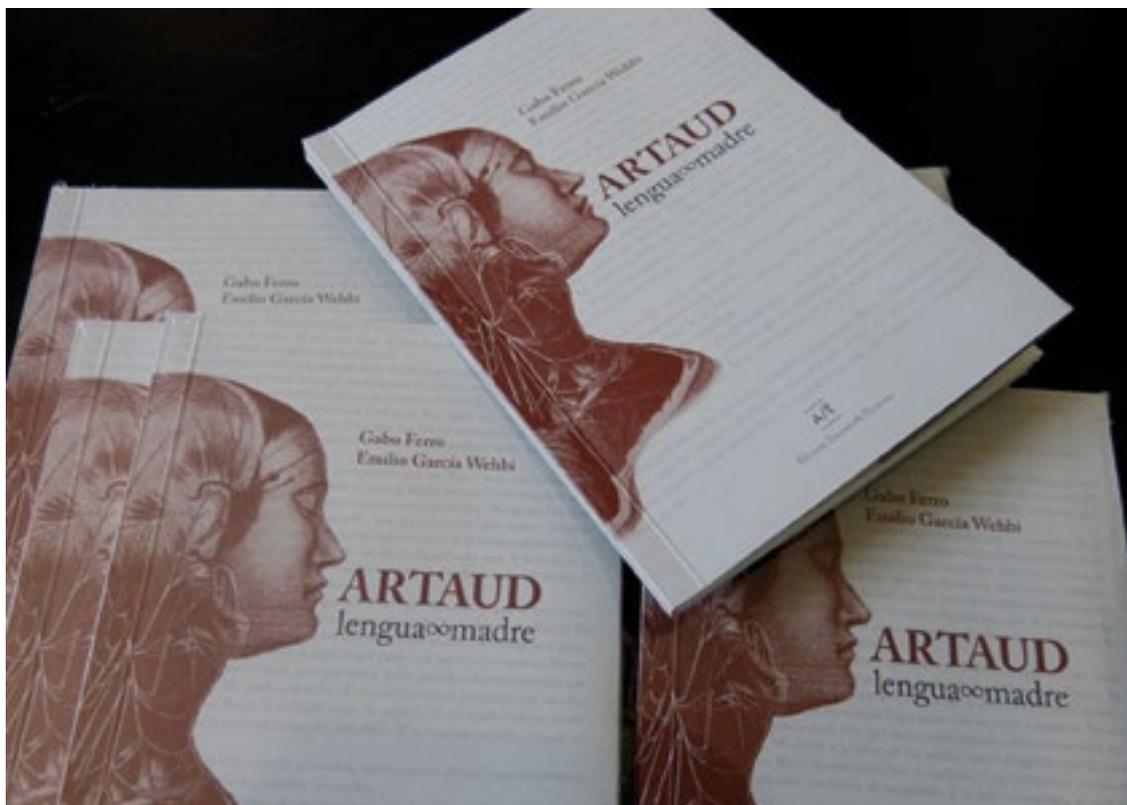
“Nos habíamos propuesto crear la editorial cinco años después de la inauguración del espacio, que fue el 23 de mayo del 2003. Pero ocurrió mucho antes. La primera edición fue un texto traducido por Cipriano, de Emmanuel Darley que se llamaba *No mover / Pas bouger*. Apareció un programa de apoyo para la publicación, el Programa Victoria Ocampo, y la propuesta de que me hiciera cargo de editar ese libro. Fue una edición bilingüe. Allí surgió la pregunta, una vez abierta esa vía, sobre la posibilidad de seguir publicando dramaturgia francesa. Y sin embargo, para mí el compromiso de la editorial estaba fuertemente ligado a la producción cordobesa, y a la producción de Documenta”.

DE AUTORES Y NO AUTORES

“En ese momento ya mi mirada estaba puesta como editora en esos textos que no habían sido concebidos para el libro. Cómo recuperar o cómo poner en escena los textos de los directores. Cómo poner a circular a aquellos que no se estaban considerando como autores. Eran textos que no habían tenido una primera escritura para ser llevados a la escena, sino que habían sido contruidos en la escena misma, en general. Por eso le decíamos escritura escénica. Me daban ganas de comprometerme con esos autores que no se consideraban autores. Y me parecía interesante recuperar ese trabajo. Porque los que se consideran autores van, presentan textos a concurso, buscan la vía para editar, les dan un formato. Tratábamos de poner en discusión el lugar del autor”.

GENERAR Y EDITAR

“La editorial me servía como una excusa disparadora para generar materiales que consideraba que quedaban como escondidos



• "Artaud Lengua-Madre", de Emilio García Wehbi y Gabo Ferro.

para el resto de la gente, algo que yo vivía muy de cerca. Asistir a los procesos creativos de los creadores de Documenta era ver todo el material que no se muestra, todas las discusiones que no se saben, todo lo que no se ve en la escena... Después hubo un momento de vacío en la editorial, porque empezó a pasar también que los mismos creadores no soltaban tan fácilmente los materiales... Cómo hacés para editar solamente en Córdoba, quién quiere editar, quién no quiere editar, quién está escribiendo y quién no, no quiero editar sólo dramaturgos, pero es eso lo que llega...".

POÉTICA SIGNIFICA ACCIÓN

"Hasta que llegó en un momento un material de Emilio García Wehbi, yo no había pensado tanto trabajar con Buenos Aires. Le contesté a Emilio que no estaba editando en ese momento, e igualmente leo el material y eso desencadenó una nueva etapa. Por un lado había una problemática sobre la distribución que para mí también hubo un cambio muy fuerte, yo no sé si soy tan consciente de cuánto cambió el medio y cuánto cambié yo, o cuánto pude asimilar yo, pero sí te puedo decir que una cosa fuerte fue reaccionar ante la situación: y ahora qué hacemos con estos libros, o cómo se mueven los libros en el mundo, en un mundo donde la industria editorial es tan masiva y uno es tan pequeño. A partir de la llegada de ese material de Emilio empiezo a hablar con Editorial Alción para hacer una colección de teatro que fuera una coedición con Documenta, y nosotros tener resuelto por ese lado la parte de la comercialización del material".

UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA

"Ahí empecé a reflexionar sobre la edición, a armar un equipo en la editorial, encontrar socios para hacer un proyecto un poco más serio, y ahí empezó toda la nueva etapa de la editorial en la que concretamente se trabajaban textos teóricos. Empieza a haber una reflexión sobre el trabajo editorial que tiene que ver con la idea de que la edición es una práctica artística contemporánea también. El libro no es un estuche de palabras, me interesa la puesta en escena de los textos, trabajar con los autores. Libros como **Luzazul**, de Emilio, o **Artaud, Lengua y Madre** con Gabo Ferro, también, son libros que son a la vez dispositivos artísticos. Empecé a reflexionar sobre qué es un libro de teatro. Entonces, a partir de una intención de –desterrar la melancolía de la escena–, decidí trabajar con dispositivos para la lectura, tratar de abrir a un lector más amplio, ver que los textos teatrales tienen una potencia en otros campos de lectores".

MONTAR UN TEXTO

"Una vez que Emilio manda un texto, se empiezan a hacer una serie de reflexiones y operaciones sobre cuál sería la materialidad de ese texto y en general siempre desarrollos artísticos posteriores para llevarlo a cabo, tanto sea su intervención para terminar de montar ese texto con ciertas nuevas directivas que se trazan, como por ejemplo los trabajos de algún artista que sume su obra al trabajo de Emilio, además como él trabaja la reescritura y la intervención, entonces nosotros todo el tiempo también

estamos proponiendo lo mismo. Creo que es muy importante que los libros transmitan la poética del autor. Hacer el esfuerzo para un trabajo de esa naturaleza. Cuando se trata de una editorial que trabaja con producción artística, es imprescindible tener un conocimiento y una comprensión de la propuesta estética de ese artista y tratar de sumarte a ella. No es alguien que te tira un texto para que vos se lo difundas".

PEQUEÑA USINA DE VOCES

"Así como se ha entendido que el teatro independiente tiene que tener muchas subjetividades operando para que esa diversidad exista y haya distintas afluencias de pensamientos y de creatividad, de producción y de poética, es importante que cada editorial contribuya editando nuevas voces, haciendo circular el material, lo cual lleva un montón de tiempo y mucho esfuerzo. La función de la editorial es aportar la diversidad de pensamientos y de producción artística, pero también trabajar para que eso se difunda.

Una editorial es como un archivo diseminado. Es un deseo de ir contaminando el mundo de objetos posibles que sigan estando en la casa de alguien.

Yo en mi casa tengo un libro que era de mi abuelo, que está subrayado por él, una edición de **La Divina Comedia** en italiano de fines del 1800. Ahí hay mucho más que ese texto: el mundo de los objetos es muy particular, lleno de historias, y de temporalidades y de cosas inimaginables".

SERGIO BLANCO

“Escribir es lo único que sé hacer y es lo que me permite pasar el tiempo”



FOTOGRAFÍA: CASTAGNELLO

Es uno de los creadores más destacados del teatro contemporáneo uruguayo. Comenzó su carrera como director (*Ricardo III*, *Macbeth*) y luego se trasladó a París, Francia, donde comenzó a desarrollarse dentro del campo dramático. Autor de obras como *Slaughter, 45'*, *Opus Sextum*, *Kassandra*, *Tebas Land*, *La ira de Narciso*, ha recibido numerosos premios y sus textos se han representado en importantes ciudades del mundo. En 2013 fue designado Director General Artístico y Académico del proyecto europeo *Crossing Stages* que reúne los Departamentos de Investigación Teórica y Producción Teatral de varias universidades europeas.

CARLOS PACHECO / desde CABA

-Cómo fueron tus comienzos en la actividad teatral. Recuerdo haber visto tu primer trabajo como director en el Castillo del Parque Rodó en la década del 80. Eran tiempos en que te interesaba montar a William Shakespeare.

-Fueron tiempos maravillosos en donde nos juntamos con un grupo de amigos y decidimos montar *Ricardo III* de Shakespeare. En ese grupo estaba Roberto Suárez y Roxana Blanco, mi hermana, entre algunos otros. Tenía apenas 18 años y esa experiencia fue para mí toda una revelación. Adaptando el texto y luego dirigiéndolo, me di cuenta que eso era a lo que quería dedicarme. Esa puesta en escena me permitió ganar un premio de la crítica que era otorgado con una beca para venir a estudiar a Francia. En ese entonces elegí venir a la Comédie-Française, presenté mi candidatura y fui aceptado para estudiar durante cuatro años. La Comédie-Française fue un lugar clave en mi formación profesional. Pero a la par de eso, llegar a París supuso, sobre todo, lograr lo que siempre había querido desde niño: vivir en este país. No se trataba solamente de un proyecto territorial, sino de un proyecto lingüístico: lo que quería era vivir en la lengua francesa. Desde pequeño siempre quise exiliarme del castellano para venirme a vivir a esta otra lengua que es el francés. Siempre tuve un vínculo muy conflictivo con el español que es una lengua que no quiero nada. Por eso mismo es la lengua en la que escribo ya que de alguna manera, ese llevarme mal con mi primera lengua es lo que me hace escribir.

-Aquel Montevideo salía de la dictadura y el teatro estaba enraizado en la producción de instituciones muy fuertes como El Galpón y El Circular. ¿Cómo vivías esa época?

- Sin lugar a dudas que El Galpón y El Circular junto con la Comedia Nacional fueron tres instituciones que me marcaron mucho. Tres espacios en donde me acerqué al gran teatro de repertorio, desde Sófocles hasta Beckett pasando por Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Pirandello, Lorca, Miller o Pinter. Esas tres instituciones fueron mis primeras escuelas. En esos lugares me pude acercar a las tres figuras del teatro uruguayo que fueron mis maestros: Atahualpa del Cioppo,



• Escena de "La ira de Narciso".

Antonio 'Taco' Larreta y Nelly Goitiño. Y más tarde fue la Comedia Nacional quien me permitió dar con el director brasileiro Aderbal Freire-Filho que fue mi cuarto maestro. Es decir, que le debo mucho a cualquiera de estas tres instituciones. Y hasta el día de hoy me une con cualquiera de ellas un vínculo de profundo amor, respeto y admiración.

-¿Pensabas en esa época en la dramaturgia como un espacio de creación y proyección?

-No. La dramaturgia llegó más tarde en París. Le debo la escritura teatral al encierro. Durante el Mundial de fútbol de 1998 que tuvo lugar en Francia, en París se había reforzado la presencia policial en la ciudad y como estaba indocumentado, tenía miedo de salir a la calle. Si me sorprendían no solo podía ser expulsado, sino que me podían prohibir la entrada por muchos años. Es obvio que había mucho de paranoia en todo eso, pero este miedo me llevó en ese entonces a encerrarme en mi apartamento durante todo ese período. Y allí me dije que lo que podía hacer para pasar el tiempo era ponerme a escribir. Era lo único que sabía hacer. Fue así como empecé a escribir teatro. Y de hecho, sigo escribiendo por la misma razón: es lo único que sé hacer y es lo que me permite pasar el tiempo.

-Llegas a Europa en tiempos interesantes en lo dramático (Koltès, Lagarce, Minyana, entre otros). ¿Ellos influyen en tu trabajo?

-Muchísimo. La dramaturgia francesa de esos años me influyó mucho. Pero también la dramaturgia británica de Edward Bond y de Sarah Kane, y la dramaturgia germana de Heiner Müller. Descubrir esas dramaturgias, sus sistemas de escritura, fue algo fundamental para mí. Y también fue capital descubrir todo el pensamiento de estos dramaturgos. Con todos ellos fui aprendiendo no solo a escribir teatro sino a pensar el teatro.

-Te ligas también con directores reconocidos ¿Cómo son esas relaciones?

-La Comédie-Française me permitió ser asistente de dirección de grandes directores de la escena europea como son Georges Lauvaudant, Daniel Mesguich, Matthias Langhoff, Alain Françon. Fueron años de mucho aprendizaje, de exigencia y rigor. Ser asistente de todos estos gigantes de la escena europea, me daba la oportunidad de acceder al disco duro de sus cabezas y poder asistir de manera muy próxima a las construcciones escénicas de estos maestros. Estos años en la Comédie-Française me permitieron también aproximarme profesionalmente a figuras como Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Pina Bauch, Peter Stein, Hélène Cixous y poder ser alumno de varios de ellos. Mi relación con todos ellos era de un gran respeto y de un gran silencio. Lo único que yo quería era oírlos, mirarlos, observarlos. Lo mismo que ya había sentido con mis primeros maestros Atahualpa o Goitiño. Ser alumno es una de las cosas más extraordinarias que permite el conocimiento. Hay días en que quisiera reencontrarme con cualquiera de ellos y hacerle preguntas, nada más que preguntas para ponerme a oírlos hablar.

-Aún la distancia Montevideo sigue siendo un centro cultural del que no te separás. Ganas premios en tu país y tus textos poco a poco van representándose. Una aventura inquietante ganar un lugar en el que comenzaste a desarrollarte.

-Nunca corté mi vínculo con Montevideo. La distancia me ha aproximado más todavía. Nunca me alejé ni de mis vínculos familiares, ni de los afectivos, ni de los profesionales. Durante todos estos años siempre fui por lo menos una vez por año, y en la actualidad voy tres o cuatro veces al año para montar mis textos, dar clases, dictar seminarios o llevar adelante todo tipo de proyectos. Montevideo es una ciudad que quiero y que necesito. Allí ade-

más está COMLOT que es la compañía que dirijo junto a Gabriel Calderón, Mariana Percovich y Ramiro Perdomo. Es extraño porque Montevideo es la ciudad de la cual me fui, pero a la cual siempre quiero volver. He dicho varias veces que en mí conviven el judío errante que deja su tierra atrás en busca de una tierra prometida, y el navegante griego que sueña todo el tiempo con volver a su Ítaca de origen. Estos dos movimientos están muy inscriptos en mí. Y los dos conviven no en tensión, sino en perfecta armonía.

-Una característica que aparece en todos tus textos, sobre todo en los editados hasta hace un par de años, es la inclusión de un prólogo o introducción donde das cuenta de cierta hipótesis de trabajo que te llevó a desarrollar esa obra en cuestión. La escritura teatral parecería ser un campo minado que vas sorteando con cuidado y, observando tu estilo, de manera muy respetuosa.

-Me gustan mucho los prólogos. Me gusta sobre todo confiarles la escritura a colegas o a estudiosos del teatro. Todos los textos periféricos al texto teatral – prólogos, citas, dedicatorias, etc. –, creo que siempre enriquecen y amplían la lectura. Un buen prólogo por ejemplo es aquel que no propone una lectura sino la multiplicidad de lecturas que puede tener un texto. Y eso me resulta muy gratificante. Y es cierto que cuando los escribo yo, lo que hago es plantear parte de la hipótesis poética que he desarrollado en la obra. En una época lo hacía muy seguido, pero ahora ya casi no lo hago. Ahora trato de que todo lo que tenga para decir, esté dicho en el texto y solo en el texto. Es como si hoy en día ya no necesitara escribir más mis prólogos.

-En tus últimos textos aparece más la mirada del director. Y hasta volviste a dirigir. ¿Por que la decisión de volver a la dirección?



• Escena de "Tebas Land".

-Durante algunos años me alejé de la dirección porque tuve ganas de concentrarme solamente en la escritura. Dirigir me implicaba una gran dispersión y no tenía ganas de eso. Entonces pasé años dedicado a la investigación académica y a la escritura. Pero si bien no dirigí, no por ello estuve alejado de los teatros. Fueron años en que no dejé de estrenar. Cada texto que escribía no solo se editaba, sino que inmediatamente era estrenado en Uruguay o en otros países latinoamericanos o europeos. Hasta que un día sentí que tenía ganas de volver a la dirección. No sé bien por qué. De golpe necesité encontrarme con la carne de nuevo: con la carnalidad de los actores, de la escena, de la voz... Y entonces lo hice. Creo que me hizo mucho bien no dirigir durante todo ese período, fueron años en que pude pensar y reflexionar sobre el teatro.

-¿Qué temas venís trabajando en tus seminarios y charlas magistrales?

-Los temas generalmente están ligados a lo que estoy produciendo en ese momento. De alguna manera mi trabajo académico está ligado a mi trabajo de escritura y dirección, de esta forma ambos mundos se retroalimentan. En este momento y desde hace unos años estoy investigando mucho sobre la autoficción, que si bien es un género narrativo, de un tiempo a esta parte lo he venido trayendo al teatro. Consiste en mezclar elementos de mi vida – algunas experiencias vividas por mí–, con relatos ficticios –algunas experiencias inventadas por mí–. Se trata de asociar elementos autobiográficos con elementos ficcionales. Es lo opuesto de una autobiografía, ya que el emprendimiento autobiográfico exige un *pacto de verdad* (lo que cuento debe ser verdadero), mientras que el emprendimiento autoficcional exige lo que yo llamo un *pacto de mentira*: lo que cuento no tiene que ser verdadero sino todo lo contrario, tiene que

ser una ficción. La autoficción parte de un vivido, pero lo poetiza, lo fabrica, lo ficcionaliza. Todo relato autoficcional será finalmente falso ya que la puesta en lenguaje hace que la realidad de la cual partimos, se vuelva una ficción. Siempre insisto en que la escritura –la puesta en relato– aleja por lo tanto lo real. Lo ahuyenta. En cierta manera lo convoca, pero para alterarlo. Toda escritura es un acto de alteración de la realidad por la simple razón que los mecanismos de poetización cambian, alteran, perturban, transforman. Autoficcionalarse es como travestirse: desordenar las huellas de un vivido. No es por azar que mi primera autoficción **Kassandra** cuente la historia de un personaje travesti que es aquel ser que de alguna manera decide intervenir sobre su cuerpo ficcionando así su relato. La autoficción invita a un acto de poetización de sí para que suceda el milagro de la conversión. Se podría decir que la escritura siempre va a correr todo un poco de lugar: “es como si fuera lo mismo, pero sin ser lo mismo”, sostiene el personaje de Martín en otra de mis autoficciones **Tebas Land**. Esto es lo que me permite sostener que la autoficción es infiel al documento vivido, es decir que los mecanismos de poetización se tienen que encargar de desprender el relato de la realidad. La autoficción engaña, traiciona, miente, falsifica, adultera. Quizás es por esto que es algo que al mismo tiempo que está de moda, también está condenado. De alguna manera, la autoficción es poder ser infiel a uno mismo, es decir, serse infiel a uno mismo con uno mismo. Y esto es lo que hace que finalmente todo lo que escribo sobre mi vida termine siempre siendo mentira: a medida

que la escritura va surgiendo la verdad va siendo proscrita.

-¿Cómo definirías en lo teatral aquella Europa a la que llegaste y esta en la que vivís?

-Son dos Europas muy distintas. Han pasado veintitrés años y la situación social y política se ha degradado mucho. Yo ya no soy extranjero porque desde hace varios años soy francés. Entonces te diría que como francés, lo que está pasando hoy en día con el asunto de los extranjeros, es algo que me llena de vergüenza. Nunca había sentido vergüenza de ser francés o de ser europeo y sin embargo hoy en día lo estoy sintiendo. Lo que actualmente está haciendo Europa es algo aterrador: no está siendo capaz de acoger las personas que huyen de sus países por las políticas colonialistas y bélicas que Europa lleva a cabo en esos mismos países. Es algo realmente repugnante. Europa sabe producir horrores. Y tiene que asumir su responsabilidad de una vez por todas, porque es innegable que actualmente está convirtiendo el Mediterráneo en un cementerio de negros y árabes. Europa sabe producir horrores, ya lo ha hecho en el pasado dando a luz ideologías como el fascismo, el nazismo, el estalinismo, el ultra liberalismo. No tenemos que olvidarnos que las cenizas de Auschwitz no están todavía apagadas del todo... Hay días en que tengo ganas de volver a ser extranjero. Todo esto está teniendo un impacto muy grande en lo teatral: todos estos temas están siendo abordados porque el teatro europeo se está dando cuenta que no puede darle la espalda a este tema que es capital a la hora de tenderle un espejo a la sociedad.

CIRO ZORZOLI

“La actuación te enseña a ponerte en los zapatos del otro”



El director Ciro Zorzoli siempre se ha destacado por la vitalidad y fuerza metafórica de sus espectáculos. En ellos se conjugan el humor, lo siniestro y la actuación más encendida al servicio de un juego teatral que valoriza el error y la falta de certezas.

El tema de la representación y el trabajo actoral son puntos claves de su credo artístico y también han funcionado como disparadores de varias de sus obras, entre ellas **Estado de Ira**.

PATRICIA ESPINOSA / desde CABA

Para Ciro Zorzoli la actividad teatral es un inagotable campo de experimentación, una tarea colectiva que exige dejar atrás toda presunción, certeza y mecanismo de control para llegar como se pueda al corazón mismo de la experiencia humana.

Trabajar bajo el influjo del enigma pareciera ser una de sus premisas, casi una invitación a internarse en esa zona oscura donde los conflictos de la vida van y vienen sin domesticar, a la búsqueda de una vestidura metafórica que los pueda hacer visibles, presentes y activos en un escenario.

Zorzoli desconfía de las palabras a la hora de describir su trabajo como director. ¿Cómo explicar todo lo que está en juego cuando se ensaya con actores? Pero en cierto modo da a entender que el espacio de ensayo sería algo así como la célula madre del suceso escénico. Sus reflexiones sobre el fenómeno de la representación, el vínculo entre actores y su conexión con el público y otros rasgos del hecho teatral dejan entrever inquietudes que trascienden el oficio, como por ejemplo cuando se pregunta: “¿qué hay de representación en nuestras vidas cotidianas?” o cuando advierte que uno de los grandes desafíos que plantea la actuación es “poder ponerse en los zapatos del otro”.

Si repasamos sus obras —en especial aquellas que no surgieron de un texto preexistente sino de una dramaturgia que cobró forma en el proceso de ensayos—, veremos que coinciden en problematizar los límites y complejidades de la experiencia escénica. Además de extender ese mismo conflicto al terreno social y familiar.

EL TEMA DE LA REPRESENTACIÓN TEATRAL Y MODELOS DE CONDUCTA

En *Living... último paisaje* (1999), una de sus primeras obras, la idea fue emular a las comedias de los años '40, pero en el marco de una acción que resquebrajaba ese modelo a medida que los diálogos iban deslizándose información sobre hechos de violencia asociados a la última dictadura militar.

En *A un beso de distancia* (2001) el foco estaba puesto en los gestos artificiosos de la conquista amorosa. Entre fobias y arrebatos el encuentro de hombres y mujeres se hacía hacia imposible. Mientras que en *Ars higiénica* (2003) el disparador dramático surgió de un hilarante compendio



• Escena de "Tarascones".

de reglas de conducta incluidas en el *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras* de Manuel Antonio Carreño, publicado en 1853.

En base a ese material, al director le surgieron varias preguntas: “¿Hasta qué punto el hombre puede reglamentar su vida? ¿Para qué? ¿Hasta dónde puede reprimir a los demás y reprimirse? ¿Qué espacio deja al azar y el caos?”. Y estas derivaron en situaciones minuciosamente coreografiadas y de intenso compromiso físico, en las que los actores recrearon con un humor despiadado normas destinadas a negar la espontaneidad, las expresiones de afecto y el contacto físico.

En *El niño en cuestión* (2005), un Biodrama centrado en las dificultades de llevar a escena la experiencia vital de un niño de diez u once años, el objetivo era plasmar los códigos propios de la niñez privilegiando el lenguaje visual y sonoro, antes que el verbal. Situaciones aparentemente sencillas, como saludar con un beso o entrar a una habitación oscura eran expuestas casi con el desapego de una gran lente de aumento que al subrayar determinados gestos los volvía más opresivos. El punto más difícil para los actores fue tener que interactuar con un niño (eran cuatro que rotaban en cada función) al que debían mantener en situación de juego para que la escena no perdiera su punto de fragilidad por efecto de la repetición.

Durante 2010, Zorzoli llevó al extremo su veta experimental al estrenar dos obras en paralelo: *Exhibición y Desfile*, en una sala de Chacarita casi clandestina y *Estado de Ira*, en el Teatro Sarmiento (sala dependiente del Complejo Teatral de Buenos Aires) que funcionaron como una suerte de díptico secreto. Además de comparar a varios actores en sus respectivos elencos, se

diría que la abierta experimentación *Exhibición y Desfile*, una obra que variaba en cada función, le aportó vitalidad a *Estado de Ira*. Esta obra narra las desventuras de una diva del cine y la televisión de los años '50 que debía ensayar en una sola noche *Hedda Gabler*, para reemplazar a otra actriz. Durante su entrenamiento era asistida por un grupo de instructores (ex actores devenidos empleados públicos) que mientras le indicaban cómo actuar la sometían a toda clase de maltratos y boicots.

En una primera capa la obra entraba en conflicto con el texto de Ibsen y abría un interrogante respecto a cómo llevar hoy a escena un texto decimonónico. Pero en un nivel más profundo lo que allí se debatía eran los fundamentos del teatro contemporáneo, en relación a por dónde pasa hoy la verdad en la escena y a qué hace creíble lo que sucede en ella en un mundo bombardeado de información.

Exhibición y Desfile, compartía el mismo humor ácido de *Estado de Ira*, pero su objetivo era más radical. Todo el tiempo ponía a prueba la credibilidad de los intérpretes y a su relación con el público, a quien se lo consultaba sobre la verosimilitud de ciertas prácticas (entre ellas, acariciar a un niño, entrar al mar con amigos o cometer una violación seguida de asesinato).

La obra exhibía el entrenamiento de un grupo de actores dispuestos a desnudar ante el público las intimidades y misterios de su oficio, así como sus vicios y clichés, dejando peligrosamente abierta la posibilidad de fracasar. Mientras una voz en off los instruía con distintas premisas: “no robar la escena al compañero, eso está muy mal visto entre artistas”; “siempre mirar hacia arriba cuando se habla de Dios en el teatro”. Y



• Escena de "Tarascones".

estas indicaciones resultaban cada vez más perturbadoras por sus implicancias morales: "llorar no te vuelve mejor persona"; "el actor que hace de judío debe tener en cuenta las mismas reglas que para actuar de sirviente", etcétera.

Tal como él lo declaró en varias ocasiones, Zorzoli trabaja "a partir de reglas y obsesiones que en la conducta humana se suelen inscribir de manera casi acrítica". Ni sus trabajos para la escena, ni sus entrenamientos para actores, parecen estar disociados de las inquietudes, ideas o preguntas que al mismo lo interpelan en el plano existencial. Es por eso que cada vez que reflexiona sobre el fenómeno de la representación, el vínculo entre actores y su conexión con el público, deja entrever una mirada ética y humanizadora que reivindica la contradicción, la incertidumbre, la falta de certezas. También valora el gesto responsable y generoso que exige toda tarea grupal y que él mismo define como el gran desafío de "poder ponerse en los zapatos del otro".

Si bien ha llevado a escena obras de distintos dramaturgos (*Las Criadas* de Jean Genet, *Traición* de Harold Pinter, *23.344* de Lautaro Vilo, *Crónicas* de Xavier Durringer y más recientemente *Tarascones*, de Gonzalo Demaría que se repondrá en el Teatro Nacional Cervantes a principios de 2017) el director nunca abandona su laboratorio teatral.

En julio de este año, participó en *Direccionario*, ciclo de conferencias performáticas de la Fundación Proa, curado por Mercedes Halfon. En ese espacio distintos directores teatrales intentan responder a la pregunta: ¿Qué es un director de teatro?".

Zorzoli se mostró escéptico ante el intento de describir una experiencia tan vivencial fuera de su contexto. De todos modos, respondió amablemente a varias preguntas:

-En tu conferencia performática el público fue partícipe y cómplice ¿Qué te proponías demostrar?

-La cuestión para mí era cómo generar una experiencia que pudiese dar cuenta del trabajo de los ensayos, ya que para mí ese es el espacio de la dirección. No quería que el hecho de mostrar algo de mi trabajo me llevara a ponerme en un lugar de certeza, cuando en realidad lo que me surge cuando estoy dirigiendo es todo lo contrario, entro en una zona de cierta vulnerabilidad y de mucha incertidumbre.

-¿Cuál fue tu plan de acción?

-Para poder ver lo que nos estaba pasando con el hecho estar siendo mirados mientras trabajábamos, tratamos de no presentar algo muy armado, sólo algunos disparadores, unos ejercicios muy simples a compartir con el público. El punto era ver si era posible para nosotros soportar la incertidumbre en relación a cuáles serían las resultantes de esa experiencia. Siempre procuro no ver como algo negativo el posible fracaso de lo que intentamos probar, sino como un algo que simplemente sucede y que nos puede develar alguna pista de lo que estamos buscando.

-¿Podrías describir algunos de los ejercicios que propusiste?

-Uno de ellos tenía que ver con algo que habíamos pactado previamente con los actores. Queríamos probar con el público la posibilidad de hacer visible o presente a través de las palabras y las acciones algo que no estaba presente. Preguntamos si alguien del público podía relatar alguna experiencia de vacaciones en el mar que le hubiese resultado feliz y un espectador contó algo muy breve. Uno de los actores comenzó a actuar ese relato como si estuviese sucediendo en ese momento. Entonces yo le pedí que dijera



• Escena de "Las criadas".

dónde estaba y qué estaba viendo. De pronto, él empezó a cruzar esa escena con un relato propio que habíamos probado previamente sin decirselo al público.

El actor decía: "estoy nadando en el agua y miro a mi alrededor" y de pronto una actriz comentaba: "veo a alguien en el medio del agua", y luego otro actor decía: "te vi mirando a alguien que estaba en el medio del agua". Y a continuación agregamos otra posibilidad. Alguien le decía al primero de los actores: "che, me parece que alguien te estuvo observando cuando estabas en el agua". Entonces, con un simple cruce de puntos de vista comenzó a aparecer la situación dramática, simplemente porque alguien que estaba haciendo algo era mirado por otro, quien a la vez era mirado por un tercero que observaba toda la situación.

Después le preguntamos al público si habían podido ver ese lugar evocado por los actores o si sólo los veían a ellos. Porque nosotros intentamos hacer presente esa acción en el acto de estar haciéndola. Desde mi rol de director nunca me había expresado algo así ante un público, porque es un ejercicio muy íntimo.



• Escena de "Las criadas".



• Escena de "Las criadas".

-¿Qué tanto influye la mirada del público?

-La mirada es de por sí algo muy movilizante. Le expliqué al público que para mí era muy fuerte el hecho de ser mirado en una situación en la que no estoy acostumbrado a que me observen, y a continuación les propuse una experiencia en relación a la mirada.

Dividí las filas en pares e impares. A los de la fila impar les pedí que a mi señal se dieran vuelta y mirasen a quién tenían atrás. Después de haberlo hecho todos admitieron que algo se había modificado. Luego les pedí a los de las filas pares que se acercasen por los costados para verles las caras a los que estaban siendo mirados. La sola presencia de un tercero mirando a alguien que era mirado por otro, ya era modificadora de la situación.

Hice este ejercicio para que pudieran comprender que el hecho de ser mirado o de mirar a otro ya está conteniendo un germen dramático. Fue un acto muy revelador, tal vez un poco agresivo para el público. Porque un espectador no está acostumbrado a que alguien se dé vuelta y lo mire. En ese espacio, la mirada es un gesto muy invasivo y hasta de mala educación. Tácitamente está vedado porque nadie espera que suceda algo así en un lugar que no está preparado para eso porque todas las butacas miran hacia el escenario.

-¿El público tiene conciencia de grupo o es sólo una suma de individuos?

-Como público integramos un grupo aunque sea involuntariamente o fuera del plano racional. Más allá de nuestra individualidad conformamos un cuerpo expectante. No nos pensamos en ese sentido, pero operamos en ese sentido condicionando dramáticamente lo que sucede en escena en forma conjunta.

Lo que hicimos en esa experiencia fue poner al público en situación de asumir que su propia

mirada es movilizante, y que además disfruta de tener ese poder y de lo que implica su presencia en el trabajo del actor. Más allá de que el actor admita o no ese poder modificador que ejerce el público, algunos tratan de domarlo, de negarlo y otros de entregarse y transformarlo.

-En teatro se habla mucho de la voz y del cuerpo, pero muy poco de la mirada.

-El sentirse mirado o el hacer sentir al otro el peso de nuestra mirada, asegura que el otro esté siempre incluido, tanto en mi hacer en escena como en cada cosa que yo diga con mi personaje. Yo trabajo sin un relato previo o definido, donde el desafío es más grande para las ideas y emociones que tienen que vehicular los actores. Intento que lo inacabado esté en la actuación, más allá de que haya un relato más o menos claro, y trato de que ese estado se mantenga, aunque es muy difícil.

Mi maestra, Marta Serrano hacía mucho hincapié en el trabajo con el otro y en poder diferenciar cuando lo que yo hago como actor genera situación y cuando genero sólo anécdota. Yo lo comparo con la situación de un cazador al que siempre le va a resultar más atractivo que la presa se le resista. Si la presa no se oculta, si no trata de atacar y se entrega fácilmente es porque ya estaba apesada. Llevándolo a los actores es necesario que unos colaboren con los otros para estimularse. Es como un cortejo amoroso. Lo que es fácil dramáticamente, también es débil. Puedo hacer pie en lo narrativo pero no hay suceso. Puede que la pieza se cuente, se entienda, que haya actuaciones que me gusten pero eso no me garantiza que en escena esté sucediendo algo. El suceso dramático es muy escurridizo porque está en manos de seres humanos y de objetos y de espacio escénico... y del poder de los espectadores.

DANIEL LINK

“El teatro es una zona de alta intensidad estética e imaginativa”

MERCEDES HALFON / desde CABA

Daniel Link es un ensayista, catedrático y escritor argentino. Hace años que sus clases de Literatura del Siglo XX en la UBA son uno de los puntos más altos y recomendados para quienes pasan por la facultad de Filosofía y Letras: irreverentes y estimulantes, en ellas la literatura se abre a problemas de orden cultural y antropológico, siempre intentando eludir las categorías que encorsetan el pensamiento. Como en todo el trabajo de Link, una incesante búsqueda cultural de lo inclasificable, lo inasible, como formas de la disidencia.

-A lo largo de tantos años y tantas publicaciones ensayísticas – pensando fundamentalmente en *Cómo se lee* (2003), *Clases* (2005) *Fantasma* (2009), *Suturas* (2015)-- ¿Crees que se han mantenido algunos focos de interés, algunos problemas en los que te detenés? ¿Tenés algo como obsesiones como crítico literario?

-Me interesan, como a cualquier persona curiosa, las rarezas, lo inclasificable, lo que es difícil de asir. Incluso, porque eso nos obliga a poner en crisis nuestro deseo de asir. El no-querer-asir debería ser una ética adecuada no sólo para la relación amorosa sino también para la lectura, la intervención estética y la política económica: ¿cómo sería una economía del don, del no-querer-asir? Quisiera experimentarla.

-Una de tus preocupaciones iniciales tenía que ver con el advenimiento de la era digital: has interrogado el presente a partir de estos cambios, pensando la revolución generada en los patrones de lectura y alfabetización. ¿Podrías contar-nos un poco tu punto de vista al respecto? Por otra parte ¿Cómo crees que la cibercultura modifica, además de la lectura, a la escritura literaria en la actualidad?

-Mi punto de vista es bastante menos optimista que hace algunos años. Incluso, me obligué a

trazar una curva de evolución de la “era digital” o las ciberculturas. Para mí era extremadamente estimulante la recuperación de la lectoescritura por la vía de Internet, pero después se impuso una nueva ola de barbarie, donde todo volvió a ser icónico y visual. No desdeño la economía en los modos de comunicación propios de nuestro tiempo, pero me parece que las promesas de la ciberalfabetización están todavía muy por debajo de lo que esperábamos. Los archivos digitales no han dejado de crecer, pero sin embargo la mayoría de los usuarios de la red (incluyo aquí, incluso, a alumnos de carreras humanísticas) no saben trabajar con ellos. En cuanto a modificaciones de los patrones de lectura y escritura, todo salto tecnológico los modifica, pero todavía es difícil saber en qué dirección.

-¿Y cuál es tu relación personal con Internet? Con Linkillo sos uno de los últimos bastiones de los blogs frente a la llegada de las redes sociales...

-Sí, pero tampoco allí encuentro demasiado estímulo. Me gusta más el blog, porque su anacronismo me permite una cierta tranquilidad y un ritmo que no depende de la cantidad de “likes” que tanto obsesionan a los usuarios de las redes sociales, que por otra parte detesto profundamente y que no frecuento sino vicariamente: porque publican fotos mías aquí o allí. Uso mucho Internet para trabajar, que nos acerca un tipo de erudición desconocida desde la formación de las grandes bibliotecas en la Edad Media y el trabajo monástico. Y, en cuanto al blog, es como un archivo personal mío, donde sé que voy a encontrar fragmentos de escritura que podré, o no, usar más tarde.

-Como docente has pasado por diversas instituciones y niveles, desde la enseñanza media, a dirigir una Cátedra en la Universidad de Buenos

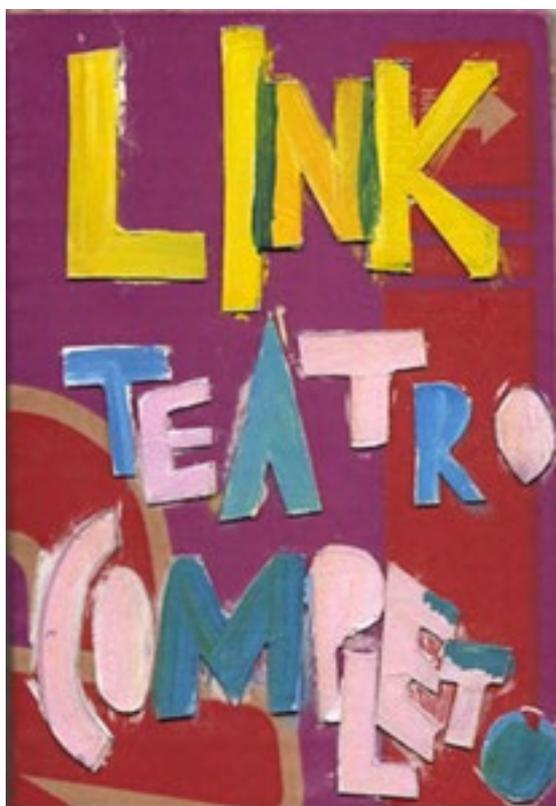


• Daniel Link.

Aires y en los últimos años te abocaste a dirigir estudios de posgrado en UNTREF. ¿Más allá de lo evidente de los contenidos, cuáles son las diferencias del pensamiento sobre literatura en cada nivel? ¿Qué fue procesándose en vos al pasar de un universo a otro?

-En cuanto al pensamiento sobre la literatura no hay muchas diferencias, pero las estrategias pedagógicas son las que cambian. O sea: la literatura ocupa hoy un lugar marginal entre los discursos sociales y nosotros debemos imponer la obligación, pero también el derecho, a acceder a los textos literarios en relación con los cuales podemos definir nuestra historia y también nuestro presente. En ese sentido, siempre re-

sulta más excitante, un desafío mayor, enseñar a alumnos menos formados, porque muchas veces la formación previa constituye un obstáculo para la felicidad del pacto de enseñanza. Si en la escuela secundaria no reinaran tantos problemas sociales y psicológicos que vuelven la enseñanza imposible, problemas disciplinarios, hogares desmoronándose en los que la formación sistemática ocupa un lugar despreciable, sería el ámbito ideal para transmitir una cierta mirada sobre las experiencias literarias que más me interesan. Por eso escribí libros para la escuela secundaria y por eso sueño todavía con poder hacer libros para la escuela primaria. El año pasado de hecho, hice unos módulos para



• Tapa del libro "Teatro Completo" de Daniel Link.

el Ministerio de Educación que constituirán la base para ese trabajo. Mientras tanto, me entretengo dando clases en el nivel universitario, donde el grado es para mí más reconfortante que el posgrado, en términos de enseñanza. Afortunadamente, el posgrado me permite desarrollar proyectos de investigación muy imaginativos y dinámicos, entregarme a la pasión por el archivo y, al mismo tiempo, a la pasión por el presente y el mundo.

-¿Qué tuviste en cuenta cuando armaste el programa de Estudios Literarios Latinoamericanos y el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados en UNTREF?

-Mi propia insatisfacción en relación con lo latinoamericano. Por un lado, una insatisfacción política: ¿dónde quedaron los grandes proyectos de transformación que hicieron de nuestro continente la tierra prometida de la imaginación política? Por el otro: ¿cómo definirnos sin caer en aporías esencialistas? Nos gusta insistir en que lo latinoamericano es, por condición histórica pero también por vocación, liminar, mestizo, impuro. En relación con eso, diseñé un programa de estudios y unos programas de investigación donde lo que importa es precisamente interrogar el umbral, entre la cultura letrada y las ciberculturas, entre la cultura autóctona y la cultura global, entre el pasado precolombino y el presente del Estado Universal Homogéneo, entre el castellano y el portugués, porque no podemos pensar lo latinoamericano sin Brasil. Nos interesan los saberes subalternos o los emergentes, en todo caso: bloques de saberes que no alcanzan el nivel de verdad que la ciencia positiva dictamina pero en relación con los cuales, sin embargo, se define lo viviente.

-Dirigiste el suplemento literario Radar Libros y actualmente pasaste a ser columnista de otro diario. ¿Cual es tu relación con la intervención en el campo que significan ambas prácticas?

-Yo he sido editor, sí, en varios medios: en Los periodistas, en Magazín Literario, finalmente en Radarlibros. Nunca me consideré, sin embargo, un periodista, porque no tengo formación profesional específica. Lo que hace un editor, además de pulir los textos que le llegan, y eso cada vez menos, es definir un campo de tensiones o, mejor: descubrir en el presente un campo de tensiones en relación con lo cual definir inter-

venciones. Me gusta mucho ese lugar, y creo que equivale más o menos a los otros espacios laborales que desempeño. Pensar un programa de investigación o el programa de una materia responde al mismo impulso: ¿qué tensiones nos atraviesan? ¿Dónde focalizar nuestra atención? Necesariamente paso al plural porque, en un caso o en otro, se trata de un trabajo colectivo, que supone puntos de vista diferentes.

-¿Y ser columnista?

-Es otra cosa: es un trabajo de gabinete. Es como ser un naufrago en una tormenta: uno es arrastrado por vientos inesperados. Además, como hace más de ocho años que soy columnista de Perfil, cada vez me cuesta más encontrar algo que decir sobre la prosa del mundo. Una vez me pasó, estando fuera del país, que entregué una columna cuyos argumentos ya había expuesto en otra. Nadie lo notó, pero a mí me sumió en una profunda angustia, porque me di cuenta de que ni yo recuerdo lo que ya escribí. En todo caso, como columnista trato de cubrir un amplio campo de batallas, mucho más allá de mi propio gusto o mis naturales inclinaciones.

-Vos decías en una entrevista que no puede hablarse ya de una Literatura Nacional. ¿Podrías desarrollar esta idea?

-La literatura latinoamericana tiene tres momentos de integración al mercado mundial: el modernismo (Rubén Darío y compañía), el boom latinoamericano y la década del noventa (con la transnacionalización de las editoriales y su incorporación a grandes grupos mediáticos). Desde el punto de vista de la integración al mercado, pues, es difícil sostener una identificación con un territorio nacional o con una lengua estatal. Hace unos días, Patricio Pron me manifestaba en Madrid su malestar cada vez que viene a Argentina porque nadie sabe cómo tratarlo: ¿es un escritor argentino? Vive en España, allí publica, en fin... ¿Por qué debería interesarnos el vínculo con algo, el Estado-nación, que es una invención del siglo XIX y que la Historia ya declaró caduco? Por otro lado, como me interesan las experiencias marginales, intensas, liminares, me parece que hay algunas experiencias literarias (no pensemos sólo en la novela, por favor, porque la literatura es mucho más que ficciones largas) que interrogan el presente global del mundo desde un lugar completamente excéntrico. Pienso



• Daniel Link.

en Copi, claro, porque hace años que rondo alrededor de su obra, pero también podría mencionar a Mario Bellatin, incluso a César Aira.

-En ese sentido ¿crees que tampoco podría hablarse de un teatro nacional?

El teatro, como se trata de una experiencia evanescente, como su lógica es la de la intermitencia, hoy está, mañana no, que depende de una performance, es probable que sea más difícil desasignarlo de un territorio. Pero, una vez más, no es lo nacional lo que importa en este caso, sino la ciudad: hay teatro en Buenos Aires y probablemente teatro en Córdoba. No sé si hay muchos otros teatros.

-¿Cuál es tu relación con este lenguaje? ¿Vas al teatro, te interesa lo contemporáneo, o leer textos dramáticos...?

Me interesa muchísimo el teatro, pero sobre todo me interesa el teatro de texto. Quiero decir: celebro las experimentaciones teatrales pero me parece que sólo tienen sentido a partir de un texto (sea éste viejo o nuevo). Me gusta mucho lo que hace Szuchmacher, por ejemplo y escribo cada vez que veo una de sus puestas. Me

gusta lo que hace Analía Couceyro (que es no sólo una gran actriz sino una lectora muy fina). Me gusta lo que hace Rafael Spregelburd... En fin, no puedo nombrar a uno por uno. Pero, por ejemplo, de Vivi Tellas recuerdo con mucha más intensidad lo que hizo con el Teatro Malo, que eran intervenciones a partir de textos, que los Biodramas de los cuales algunos de ellos fueron extraordinarios; otros, no tanto: y eso, por el texto. A veces no tengo tiempo para ver todo el teatro que se hace, porque en Buenos Aires hay mucho y muy bueno, pero hago lo posible para no perderme las cosas que hacen mis amigos y las personas que admiro mucho.

-Tenés un libro titulado Teatro Completo...

-Tuve esa dicha: me pusieron una obra de teatro, que no le gustó a mucha gente, pero a mí sí y escribí un fragmento teatral para una instalación artística de Alejandro Cesarco. Además, hice una adaptación para una ópera de cámara que nunca encontró músico (bah, yo tampoco lo busqué). El teatro es muy exigente, requiere de mucha atención. No se puede escribir teatro al tun tun, hay que pensar en muchas cosas, en muchas determinaciones. Me gustaría tener



FOTOGRAFÍAS: SEBASTIÁN FREIRE

• Daniel Link.

tiempo para escribir más. El teatro es una zona de alta intensidad estética e imaginativa. Tiene, además, una importancia política bastante obvia, por eso existen teatros estatales. Naturalmente, lo de Teatro completo es un chiste. Pero al mismo tiempo, es un enunciado verdadero: ahí está todo lo que produce para los escenarios.

-En relación a la literatura argentina actual ¿Crees que hay un nuevo canon? ¿Encontrás hoy literatura experimental en Argentina?

-Me preguntan mucho eso y no sé si es porque yo estoy viejo o qué, pero no encuentro demasiada experimentación...en el sentido de hacer algo ignorando el resultado, es decir: apostando ciegamente a algo. Por el contrario, hay mucho cálculo: a los novelistas, por ejemplo, les importa más si los invitan a la Feria de Frankfurt o de Guadalajara que el proceso de ascensis en el que se han embarcado. La poesía es otra cosa. Ahí sí uno sigue percibiendo una aventura y un lanzarse hacia lo desconocido.

-En una entrevista decías que ya no tenía sentido seguir debatiendo sobre las relaciones entre la literatura y el mercado. ¿Podrías contarnos un poco esta idea?

-No sé si dije eso. En todo caso, siempre es raro leer lo que queda de lo que uno dice en una entrevista. Me hago cargo de que, al calor de la charla, puedo decir cualquier cosa. Una vez, en Chile, me titularon una entrevista con "La cul-

tura de masas ha terminado". No hace falta que aclare que sigue viva, porque yerba mala nunca muere. En todo caso, puedo haber dicho que no me interesa debatir a mí sobre las relaciones entre literatura y mercado. Que es algo que, gracias a los mecanismos digitales de edición, distribución y lectura, hoy ya no tiene tanta importancia para mí. Mi única preocupación es que mis editores no pierdan plata con mis libros.

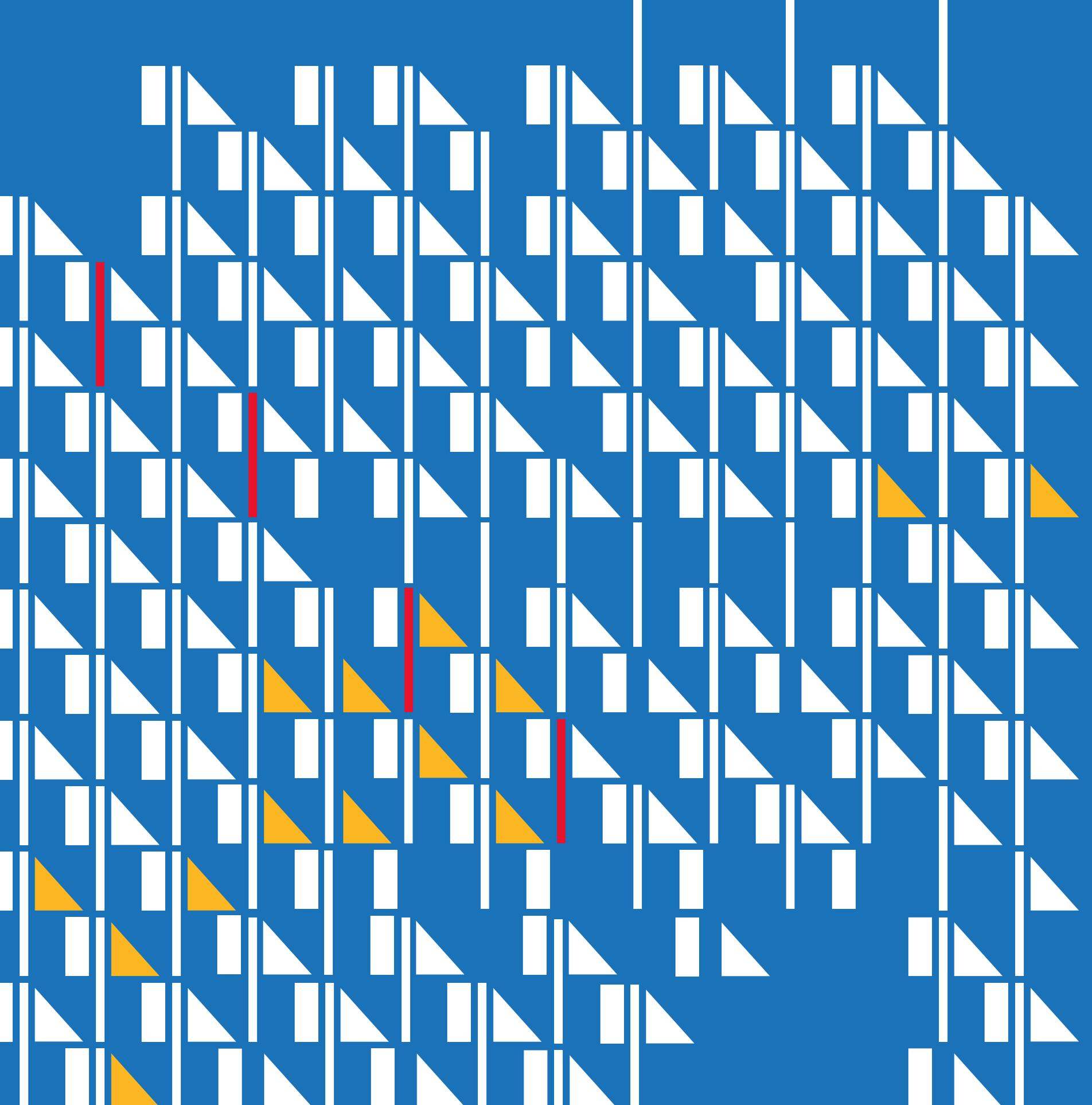
-¿Qué lugar crees que debería ocupar el Estado en el incentivo o la protección de la producción artística contemporánea?

-No lo sé. La gente espera mucho del Estado, pero es una esfera de la que yo desconfío. Si uno quiere ganar un subsidio muy probablemente presente un proyecto adecuado a la obtención de un subsidio, no necesariamente lo que querría hacer. El Estado debe velar por la igualdad de oportunidades y debe tender a difundir lo que se hace. Debe sostener teatros de repertorio y salas de concierto, debe sostener editoriales escolares, debe alimentar las bibliotecas populares y escolares. Pero no sé si le puede pedir al Estado que financie proyectos antiestatalistas, que son, por cierto, los que a mí más podrían llegar a interesarme.

-Es una discusión larga, con sus aristas, sus ambigüedades...

-Sí. Hace poco, en La noche de la filosofía, que es un evento organizado por la Ciudad

Autónoma de Buenos Aires, discutía eso con los asistentes, a las tres de la mañana, y sin alcohol de por medio. Es más importante aquello que interroga lo comunitario, la comuna, que el Estado: porque el estado aniquila comunidades, ésa es su función, y somete lo común a la lógica de lo universal, que es otra cosa. En todo caso, me manifestaré en contra de todo recorte presupuestario que afecte a un programa cultural o educativo, porque tampoco se le puede hacer el juego a la ideología liberal y a la lógica que libra todo a la oferta y la demanda. La literatura y el teatro no le importan mucho a nadie. Si no defendemos las posiciones de privilegio que históricamente se obtuvieron, nos quedamos sin nada. Eso sí, si observamos históricamente la producción estética, cada vez que el Estado se retiró de la escena, por ejemplo, en la crisis del 2001, se liberó una cantidad de energía y una potencia de imaginación mucho mayor. El Estado que enseñe a leer, a escuchar música de partitura, a mirar pintura de caballete, a entender el teatro clásico, incluido el del siglo XX. Después, para destrozarnos los lugares comunes, estamos nosotros.



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto Nacional
del Teatro
EDITORIAL